

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Civilizační problematika 21. století

Civilization's problematic in the 21st Century

Vypracoval: Jakub Straka, Výtvarná výchova pro ZUŠ

Vedoucí práce: MgA. Petr Brožka

Místo a rok odevzdání: České Budějovice, 2011

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě - v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných ... fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne

Straka Jakub

Poděkování:

Touto cestou děkuji MgA. Petru Brožkovi za konstruktivní připomínky, odborné vedení a pomoc v průběhu celé mé diplomové práce.

Anotace

Diplomová práce se skládá z teoretické a praktické části. Praktická část představuje sérii maleb, v nichž se autor zabýval transkripcí osobních prožitků a dojmů ze světa poznamenaného lidským fenoménem. Teoretická část pojednává o hledání cesty k finálnímu uměleckému výstupu a o podnětech, které vedly k uměleckému vyjádření na dané téma. V kontextu hledání vhodných výrazových prostředků pro finální umělecký výstup, se zde autor zamýšlí nad různorodostí uměleckých přístupů a prostředků používaných k prezentaci civilizační problematiky ve světě umění.

Klíčová slova: civilizace, problematika, malba, abstrakce, současné umění

Annotation

The thesis consists of theoretical and practical parts. The practical part represents a series of paintings in which the author is engaged in transcription of personal experiences and impressions of the world marked by a human phenomenon. The theoretical part discusses the quest for the ultimate artistic output and initiatives, which led the author to comment on this topic. In the context of finding appropriate means of expression for the final artistic output, the author reflects on the diversity of artistic approaches and methods used in the presentation of issues of civilization in the world of art.

Key words: civilization, problematic, painting, abstraction, contemporary art

Obsah

Úvod	7
1 Civilizační problematika v uměleckém světě.....	8
1.1 K pojmu civilizace.....	8
1.2 Nálada a problémy ve společnosti na prahu nového milénia jako motiv k umělecké tvorbě.....	10
1.2.1 Krátce k problematice vizuální komunikace současnosti.....	12
1.2.2 Přístup současného umění k civilizačním problémům.....	13
1.2.3 Konceptuální umění	15
1.3 Fluxus.....	16
1.3.1 Street art.....	17
1.3.1.1 Banksy	18
1.3.1.2 BLU.....	18
1.3.1.3 Formování osobního přístupu k tématu v kontextu vývoje v uměleckém světě....	19
1.3.2 Figurativní a figurální pojetí.....	20
2. 1. 1 Expresionismus	20
2. 1. 2 Nová figurace a figura jako symbol problémů ve společnosti.....	21
2. 1. 2. 1 Leon Golub a Nancy Spero.....	22
2. 1. 2. 2 Francis Bacon	22
2. 2. Nefigurativní pojetí	23
2. 2. 1 Philip Guston	24
2. 2. 2 Art Informel	24
2. 2. 3 Redukovaná abstrakce.....	25
2. 2. 3. 1 Takashi Suzuki	26
3 Výsledný soubor prací.	27
3. 1 Lineární konstrukce.....	28
3. 2 Stékané formy.....	28
3. 3 Triptych.....	28
3. 4 Význam barev.....	29

4 Závěr.....	29
5 Seznam použité literatury.....	30
6 Přílohy.....	32
7 Seznam příloh.....	47

Úvod

Slovní spojení *civilizační problematika* označuje problematiku existence jednotlivce ve společnosti a interakce lidské kultury s vnitřními a exogenními vlivy. Této problematice se věnují umělci napříč uměleckými směry, programy, styly i přístupy k tvorbě. Civilizační problematika je v umění prezentována v nejrůznějších formách. Sahá od zvěcnění niterných prožitků autora, až po díla epická a popisně zobrazující. Od sociálního realismu Illy Repina, přes abstraktní expresionismus a komixové formy Philipa Gustona, až po figurální motivy Nancy Spero. *Civilizační problematika zahrnuje témata týkající se politických a sociálními otázek, feminismu, masové kultury, komerce a další.*¹

Podnětem k tvorbě uměleckých artefaktů na daná témata, bývá snaha umělců upozornit na akutní problémy lidské civilizace. Motivem vedoucím k tvorbě může být i přirozená potřeba autora reflektovat dění kolem sebe prostřednictvím výtvarného jazyka, jako důsledek osobní autoregulace. Pohnutky k tvorbě často determinují i srozumitelnost a otevřenost díla směrem k divákovi.

Praktická část diplomové práce se zabývá malířskou transkripcí osobních prožitků a dojmů autora ze světa poznamenaného lidským fenoménem. Důraz byl kladen především na osobní vizi směřování lidské civilizace v perspektivě nedaleké budoucnosti. Význam malířství na poli témat vážících se k problémům civilizace je nezpochybnitelný. Bohužel, tvorba klasických závěsných obrazů je v současnosti značně opomíjena, ačkoliv autorům nabízí neomezený prostor pro osobní svobodu.

Teoretická část diplomové práce pojednává především o hledání cesty k finálnímu uměleckému výstupu a o podnětech, jež vedly k vyjádření na dané téma. V kontextu hledání správných výrazových prostředků pro umělecký výstup, se zde autor zamýšlí nad různorodostí uměleckých přístupů a prostředků z oblasti malířství, používaných k prezentaci civilizační problematiky. Během této cesty se měnil jeho přístup k tématu, obdobně jako přístup ke smyslu umění a jeho poslání.

¹ STALLABRASS, Julian. Contemporary art: a very short introduction. New York: Oxford University Press Inc., 2004, 154 s. 101.

1 Pojetí civilizační problematiky v uměleckém světě

1. 1 K pojmu civilizace

Pojem *civilizace* pochází z latinského *civis*, označení pro římského občana. *Ačkoliv Římané používali především výraz „cultura“ k popisu jejich duchovního, intelektuálního, společenského a uměleckého života. Stát se občanem znamenalo stát se členem této kultury.*² Samotný výraz civilizace byl poprvé použit ve Francii v roce 1756 Victorem Riqueti Mirabeauem. Tímto označením se Evropská osvícenská společnost, hlásící se k antickému odkazu, vymezovala vůči okolnímu světu. Šlo o kvalitativní označení stupně vývoje společnosti, *vedoucí od divoštví, přes barbarství, až k civilizaci.*³ *Před příchodem současného abstraktního pojmu „civilizace“ leží dva tisíce let snažení, v tomto případě Řeků, Římanů a středověkých Evropanů, o odlišení se od „barbarů“ pomocí sloves a přídavných jmen označujících kultivovanost a zdvořilost.*⁴

Civilizovanému člověku byly připisovány intelektuální a morální hodnoty, které jej měli přímo oddělit od primitivních „divošských“ společností. Lidský intelekt, fundamentální kvalita civilizovaného člověka, byl považován za nástroj k uspořádání všech poznatků o světě a k vyřešení veškerých problémů lidstva. Princip této idey vycházel z osvícenského chápání světa jako v jádru dobrého, spějícího k většímu dobru. *Tento komfortní způsob uvažování došel tragického konce během první světové války 1914 – 18, kdy se skrze smrt deseti miliónů vojáků ukázal jako velká iluze.*⁵ Jelikož byla první světová válka konfliktem „civilizovaných“ národů, vyvstala na povrch otázka, jak se mohl člověk označovaný za civilizovaného, dopustit takového „barbarského“ jednání. S odpovědí, problematizující do-

²MAZLISH, Bruce. *Civilization and Its Contents*. Stanford, California : Stanford University Press, 2004, s.8.

³ Tamtéž, s.5.

⁴ Tamtéž, s. 4.

⁵ OSBORNE, Roger. *Civilization: a new history of the Western world*. New York : Pegasus Books LLC, 2006, s. 6.

savadní chápání pojmu civilizace, přišel rakouský psychiatr Sigmund Freud (1856 – 1939): „Stáváme se obojím, civilizovaným člověkem i člověkem barbarem.“⁶

Pojem *civilizace* se ve dvacátém století stal výrazem ryze abstraktním. Slovníkový výklad definuje civilizaci jako společnost lidí, pro niž je charakteristický společný stupeň technického i uměleckého rozvoje a myšlení. V tomto smyslu se stává označení prakticky synonymním se slovem kultura a jeho exaktní význam tak nelze přesně vyložit. Historik umění Kenneth Clark (1903 – 1983) se v úvodu televizní série, nazvané *Civilisation*, zamýšlí nad otázkou: „*Co je to civilizace? Nevím, nedokážu ji definovat ani pomocí abstraktních pojmů. Přesto myslím, že ji poznám, když ji vidím.*“ *Cítíme, že civilizace není Cézanne nebo Shakespeare ani Chrysler Building; má to něco společného s duchem, který je inspiroval a se společností, která dovolila, aby se tento duch manifestoval. Je těžké určit, čím tento duch je, ale věřím, že určité spojení mezi kulturními ikonami a hodnotami společnosti dohromady vytváří civilizaci.*“⁷ Umění je tedy klíčovou složkou charakterizující civilizaci. Spojující člověka inteligentního, kreativního a uspořádaného s člověkem barbarem.

V závislosti na pokroku, jaký lidstvo učinilo v druhé polovině dvacátého století, můžeme tři fáze vývoje lidské společnosti, popsané v osvícenství, rozšířit o nový pojem; a sice *globální civilizaci*. Označení *globální civilizace* se opět navrácí k původnímu významu slova *civilizace*, jako popis společnosti lidí vymezující se vůči svému okolí. Tentokrát se výrazná společnost nevymezuje vůči jiné, ale celé lidstvo se jako jediná skupina (civilizace) vymezuje vůči veškerému okolnímu světu. Pojem civilizace je v teoretické části diplomové práce používán převážně v souvislosti s tímto jeho nejširším a jediným jednoznačným významem.

⁶ OSBORNE, Roger. *Civilization: a new history of the Western world*. New York: Pegasus Books LLC, 2006, s. 6.

⁷Tamtéž, s. 2.

1. 2 Nálada a problémy ve společnosti na prahu nového milénia jako motiv k umělecké tvorbě

Před jedenácti lety vkročila lidská civilizace do nového milénia. Příchod nového století a zejména pak nového tisíciletí, vždy mezi lidmi vyvolával obavy i naděje. Když se na konci devatenáctého století tehdejší společnost zamýšlela nad tím, co čeká lidstvo ve století dvacátém, převažovaly stále ještě osvícenské vize popisující „nový věk“ jako éru, kdy lidský intelekt, a zejména pokrok na poli vědy, vyléčí veškeré problémy lidstva. Nastávající události učinili těmto představám přítrž. Stigma, které lidská společnost získala ve dvacátém století, se nyní promítá do předzvěstí událostí čekající civilizaci ve století dvacátém.

S příchodem dvoutisícího milénia vypluly na povrch s novou intenzitou otázky o směřování lidské společnosti. Vznik nových konfliktů a boj západní společnosti s terorismem odstartoval vlnu existenciální skepse. Zároveň důsledkem přírodních katastrof a proměn klimatu, odstartovala celosvětová ekologická kampaň varující před planetárními změnami a neudržitelným směřováním lidské civilizace. Naše společnost, jak poznamenává americký politik a environmentalista Al Gore (1948), je založena na neustálém růstu a v blízké či ne tak vzdálené budoucnosti se očekává dosažení jejího stropu.⁸ Tento růst je spojen se získáváním nerostných surovin a je úzce svázaný se světovým ekonomickým systémem.

Lidská civilizace v novém tisíciletí čelí obavám z přírodních katastrof, válečných konfliktů o nerostné bohatství, posilování moci diktátorských režimů, strachu z teroristických činů, krachu ekonomických systémů, přelidnění, následků globalizace a dalším. V důsledku těchto obav probíhají po celém vyspělém světě pokusy o přeorientování lidského uvažování směrem k perspektivnímu, uvědomělému a šetrnému jednání. Tyto změny se týkají nejrůznějších sfér lidského jednání vedoucího od důrazu na recyklaci odpadů a snižování emisí, přes ekonomické reformy, až po hledání a využívání alternativních zdrojů energie.

⁸ GORE, Al. *Earth in the balance: forging a new common purpose*. London: Earthscan, 2007.

Ducha dnešní doby lze volně vystihnout asi takto: Každý, kdo je šťastný, je vinen. V souvislosti s filmovou tvorbou známe pojem *guilty pleasure*. Volně přeloženo jako provinilé potěšení, neboli potěšení z braku. V poněkud přeneseném významu bychom podobný pojem mohli zavést i pro způsob jakým naše současná společnost funguje jako *guilty society*. Neboť každý, kdo se těší ze současné brakové společnosti je vinen lhostejností a sobectvím. S rostoucím počtem hrozeb pro život jednotlivce i existence celé společnosti, roste i množství podnětů vyvolávajících odezvu v uměleckém světě. Nemohu přeci přijít do svého atelieru s vědomím o událostech odehrávajících se ve světě a nevěnovat jim uměleckou pozornost.

1. 3 Význam umění v souvislosti s civilizační problematikou

Prostřednictvím sdělovacích prostředků jsme dennodenně konfrontováni s událostmi odehrávajícími se po celém civilizovaném světě. Na základě těchto informací, bez ohledu na jejich validitu, si utváříme představu o jeho směřování i o stavu lidské globalizované společnosti. Samotná informace však v dnešním, informacemi přesyceném světě, nemá prakticky žádnou hodnotu. Pakliže není informace vhodným způsobem prezentována, ztrácí se v informačním šumu.

Umění nabízí možnost, jak takové informace, v závislosti na konkrétním problému, prezentovat odpovídající formou a pomoci tak spoluutvářet obraz o okolním prostředí. Tyto informace může umění navíc obohatit o širší emoční, estetický a duchovní rozměr. Zároveň ponechává divákovi dostatečný prostor pro jejich interpretaci. Umění nabízí možnost jak ventilovat subjektivní názor, nebo zkušenost způsobem, jakým toho jiné médium není schopné. „Umění samo o sobě přispívá k hlubšímu poznání člověka a je důležitým prostředkem sebereflexe lidské existence ve světě.“⁹ Hraje tak v souvislosti s civilizačními problémy roli reflektivní, kompenzační, poznávací a autoregulační.

„Umělecké dílo je znak velmi složitý: každá z jeho složek a každá jeho část je nositelem dílčího významu. Tyto částečné významy se skládají v celkový smysl díla. A teprve tehdy, když je celkový smysl díla uzavřen, stává se umělecké dílo svědectvím o vztahu původce ke skutečnosti a výzvou ke vnímateli, aby ke skutečnosti jako celku zaujal i on svůj vlastní vztah, poznávací, citový i volní zároveň.“¹⁰ Je žádoucí, aby konzument vnímal umělecký výstup přímo, nikoliv zprostředkovaně. Je to právě prožitek z přímého kontaktu s uměleckým výstupem, jenž umění často nabízí jako protipól k záplavě převážně faktografických informací šířených virtuálními kanály.

⁹ KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha 7: Grada Publishing, a.s., 2008, s. 14.

¹⁰ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1971, s. 109.

1. 4 Krátce k problematice vizuální komunikace současnosti

Běžný konzument současné vizuální kultury je k jejím účinkům čím dál více imunní. Tato imunita se projevuje nezájmem, potažmo neschopností rozklíčovat poselství obrazů, které není na první pohled evidentní.¹¹ Tento trend můžeme připsat nejméně třem hlavním faktorům. Za prvé, současné inflaci obrazů způsobené rozvojem nových reprodukčních technologií. Za druhé, způsobem jakým jsou nám samotné obrazy prezentovány. Za třetí, je tento problém důsledkem nedostatečné pedagogické angažovanosti učitelů během kritických období vývoje vnímatele uměleckého díla.¹²

Množství obrazových vjemů s jakým přicházíme dennodenně do styku, má za následek zkrácení doby pozornosti, které divák věnuje jednotlivým obrazům. V záplavě vizuálních podnětů se jednotlivé obrazy snaží všemi prostředky upoutat divákovu pozornost a zviditelnit se na úkor ostatních. Takové obrazy bývají záměrně přebarvené, překontrastované, obsahují častěji ostré formy a zesílené kontury. Tímto dochází k neustálému stupňování intenzity obrazových vjemů a v konečném důsledku k pěstování rezistence diváka vůči působení obrazu. Současné umění tento trend přímo nepodporuje, ale stává se jeho iniciátorem.

Obrazová přesycenost se v důsledku váže i k transformaci používaných výtvarných prostředků a postupů v uměleckém světě. „*Konvenční umělecká media, malba, sochařství a grafika byly přehlušeny instalacemi a „novými médii“, které zahrnují vše od online umění po počítačově kontrolovaná zvuková prostředí.“ computer-controlled sound environments.*“¹³

Možná je to právě důraz na zrakový aparát a obrazová přesycenost doby, pročež lidé ztrácejí zájem o návštěvu klasických galerií. Kurátoři, ve snaze přilákat veřejnost, dávají přednost intermediálním a interaktivním výstavám. Z českého prostředí můžeme zmí-

¹¹ Otázkám desenzibilizace veřejnosti k obrazovým podnětům a limity umění v jejich vytváření se ve své tvorbě věnuje multimediální umělec Alfredo Jaar (1956).

¹² Mgr. Zdeněk Hosman ve svém Didaktickém skicáři, s odkazem na Kyzoura, označuje tuto problematiku jako esteticko-výchovný krizový komplex.

¹³ STALLABRASS, Julian. Contemporary art: a very short introduction. New York: Oxford University Press Inc., 2004, s. 101.

nit úspěšné výstavy *Orbis pictus* (2007) a její volné pokračování *Play* (2010), které si zájem diváků vydobýly především svou interaktivností a zábavností. Galerie pak fungují nejen jako uměnímilovná instituce s edukační úlohou, ale přebírají i funkci zábavní a relaxační. Příkladem může být britské národní muzeum moderního umění - Tate Modern. Program muzea je kurátory záměrně směřován ke komunikaci s divákem prostřednictvím interaktivních výstav. Program je po stránce kvality prezentovaných umělců nadprůměrný, avšak díky důrazu na interaktivitu je galerie návštěvníky vnímána spíše jako zábavní park.¹⁴

Otázkou stále zůstává, zda dílo vytvořené v duchu klasických tradic a prostřednictvím klasických prostředků, dokáže uhájit své postavení v opozici k popkulturnímu konzumnímu cvrkotu.

¹⁴ Vědomí tohoto problému a kritika z vnější, podnítila otevření další části galerie zaměřené na klasické výstavnictví.

1. 5 Přístup současného umění k civilizačním problémům

Přístup současných umělců je definován především rozšířením možností v umění v druhé polovině dvacátého století. Během této doby se změnilo postavení umělce, jeho kompetence a způsob uvažování o uměleckém artefaktu i o roli umění ve společnosti. Zároveň došlo k rozvoji vědy a techniky, která poskytla umělcům nové prostředky k tvorbě a prezentaci uměleckých artefaktů. Na základě této transformace získalo umění takovou míru svobody ve vyjadřování a v možnostech působení na diváka, že dnes již zahrnuje prakticky všechny aspekty lidské činnosti. Slovy Johna Baldessariho: „*Vždy se sám sebe ptám co je to umění a co mám udělat pro to, aby se něco uměním stalo.*“¹⁵

Zatímco během sedmdesátých let dvacátého století bylo možné umění alespoň zhruba rozčlenit do nejrozličnějších stylů a škol, v současnosti to již není možné. Pluralismus umění v 21. století problematizuje jeho teoretický rozbor a zároveň se stává jeho hlavní charakteristikou. „*Umění dnes zasahuje tak širokou škálu lidského snažení, že jde spíše než o činnost o postoj.*“¹⁶ Nynější „všeobjemnost“ umění se stává výzvou pro současnou generaci umělců.

S vývojem umění v západních zemích se změnilo i nahlížení publika na umělecké výstupy. Umělci věnující se ve své tvorbě civilizačním problémům často záměrně prezentují svá díla šokující formou jako nástroje k inflamaci divákova myšlení. Vyvolat reakci u publika v rámci neortodoxní západní společnosti se však zdá být čím dál těžší. Ať již díky obrazové desenzibilizaci zmiňované v předchozí kapitole, tak i ve smyslu přístupu a otrlosti diváka k obsahovým poselstvím. Přesto umělecké výstupy stále vyvolávají vlny kontroverze. Zejména pak, dotýkají-li se dění v odlišných kulturách. Jako příklad mohou posloužit karikatury proroka Mohameda uveřejněné v dánském tisku v roce 2006.¹⁷ V muslimských zemích tyto karikatury vyvolaly vlny odporu, ačkoliv muslimské komunity v západních zemích zůstaly zpočátku klidné. Současné umění se symptomaticky vyjadřuje k dění na celém světě. Newyorčan původem z Chile, Alfredo Jaar, například svým souborem instalací,

¹⁵ V rozhovoru pro televizní stanici PBS v roce 2009.

¹⁶ KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha 7: Grada Publishing, a.s., 2008, s. 15.

¹⁷ Variace na téma karikatur v praktické části viz obr příloha.

nazvaným „The Rwanda project“, otevřel téma Rwandské genocidy v roce 1994, o kterém se do té doby v masmédiích mlčelo.

Náměty uměleckých děl rozšířily události na počátku 21. století především o témata globalizace, proměn klimatu, komerce, terorismu, komunikačních problémů, křížení kultur, vlivu masmédií a další. Nejznámějšími současnými umělci věnující se těmto tématům jsou například: Alfredo Jaar (1956), Jenny Holzer (1950), Krzysztof Wodiczko (1943), Iida Applebroog (1929), nebo Laylah Ali (1968).

1. 5. 1 Konceptuální umění

Zásadní vliv na podobu současného umění a jeho formu prezentace civilizačních problémů měl především vznik konceptualismu. Princip konceptualismu byl s odkazem k tvorbě Marcela Duchampa (1887 – 1968) popsán v roce 1969 v eseji *Art after Philosophy* od Josepha Kosutha (1945). Pojem konceptuální umění se však objevil i ve spojení s uměleckou praxí Američana Sol Le Witta (1924 – 2008) v polovině šedesátých let.

Konceptuální umění se orientuje na formulování idey (konceptu) a její přenos na konzumenta. Tato idea se stává esenciální hodnotou uměleckého výstupu. „*Umění zaměřilo svou pozornost od jazyka k tomu, co je říkáno.*“¹⁸ Materiální podoba díla a jeho fyzická estetika je druhořadá. Estetika konceptuálního umění nespočívá v uměleckém artefaktu, nýbrž v estetice jeho myšlenky. Vlivem konceptuálního umění došlo k dematerializaci uměleckého artefaktu. Smysl umění podle konceptualismu je především analytický. Od doby co je za základní hodnotu umění považována idea, jsou konceptuální umělci autory nových významů a spojení, spíše než zručnými tvůrci. Americký multimediální umělec Paul McCarthy v této spojitosti říká: „*Odpovídám pouze za své nápady.*“¹⁹ K nejvýznamnějším průkopníkům konceptuálního umění patří: Piero Manzoni (1933 – 1963), Joseph Kosuth (1945) a Sol Le Witt (1924 – 2008).

¹⁸ KOSUTH, Joseph. *Joseph Kosuth, Art after philosophy and after: collected writings*, 1966-1990. Cambridge: MIT Press, 1991.

¹⁹ V rozhovoru pro televizní stanici PBS v roce 2009.

V souvislosti s civilizačními problémy poskytuje konceptuální umělec konzumentovi uměleckého výstupu především vzor pro způsob jak nahlížet na současný svět. Konceptuální umění nahrazuje ilustrativní přístup za sémantický. Z konceptualismu a jeho vlivu na dematerializaci uměleckého artefaktu vychází řada současných umělců věnujících se civilizačním problémům. K takovým umělcům patří například zmiňovaný Alfredo Jaar, dále Jenny Holzer, nebo Kelly Sherman (1943).

Proti tomuto směřování v umění se v roce 1999 postavila radikální britská skupina označována jako stuckisté. Zakladateli jsou Charles Thomson (1953) a Billy Childish (1959). Stuckisté hlásají opětovný návrat k hodnotám malby a klasického uměleckého artefaktu.

1. 5. 2 Fluxus

Mezinárodní síť umělců spojující různé umělecké obory a media, nazvaná Fluxus, byla založena roku 1960 Litevcem Georgem Maciunasem (1931 – 1978). S odvoláním k manifestu, nešlo o umělecké hnutí ani umělecký proud, ale o *přístup*. Jeho význam pro současné umění spočívá v subjektivním přístupu k tvorbě, bez ohledu na komerční či umělecké ocenění. Členové Fluxusu vytvářeli svá díla bez záměru je kdekoliv vystavovat, nebo cíleně dbát o jejich umělecké hodnoty a kvality. Fakticky se vymezovali vůči jakémukoliv zařazení. „*V souvislosti s přístupem Fluxusu musíme zapomenout na veškeré ustálené postupy, pojmy, významy a prostředky, běžně se vážící k umění. Rozsah jejich činnosti sahal od nenápadných vystoupení, nazvaných „Events“, k plnohodnotným operám. Od drobných grafických ústřížků zavřených do „Fluxkits“, až po malbu na plátna.*“²⁰ Členové byli: Joseph Beuys (1921 – 1986), Yoko Ono (1933), Nam June Paik (1932 – 2006) a další.

²⁰ HIGGINS, Hannah. Fluxus experience. London: University of California Press, Ltd., 2002.

1. 5. 3 Street art

Street art neboli pouliční umění dnes zaujímá v souvislosti s civilizační problematikou významnou pozici. Klíčová role street artu spočívá v možnosti konfrontovat diváka s uměleckým výstupem i mimo instituce galerií, ergo na místech, která nejsou k tomuto účelu oficiálně určena. Street art tedy již ze své podstaty souvisí s civilizační problematikou, jelikož tematizuje roli umělce a jeho svobody.

Definice street artu je poněkud problematická. Zahrnuje veškeré umělecké výstupy na veřejných místech. Mimo jiné vychází z přirozené potřeby člověka proměňovat a tvarovat své životní prostředí. Za street artistry mohou být označováni i pouliční tanečníci, nebo hudebníci. Průkopník street artu a multimediální umělec John Fekner (1950) popisuje street art jako veškeré umění v ulicích kromě graffiti. Naráží tím na pouhý teritoriální význam graffiti.

Významným prvkem pouličního umění je jeho snaha stát stranou oficiálního uměleckého dění. Ve street artu je významným prvkem i samotná akce při tvorbě díla v nepovoleném prostoru. Samotné spojení uměleckého díla a jeho umístění v „neuměleckém“ prostředí se stává výzvou pro street artistry. Tito umělci se často, z principu ne zcela legální činnosti, drží v anonymitě a jsou známí jen prostřednictvím *nom de plume*. Přesto řada z nich dosáhla oficiálního uznání a vystavují své práce v ulicích, stejně tak jako v muzeích či galeriích. Ke své práci využívají nejrozumnější spektrum technik a uměleckých prostředků sahajících od sprejů, přes šablony a nálepky, až po nástěnnou malbu, mozaiku nebo video-projekce a instalace.

1. 5. 3. 1 Banksy

Nejznámější street artista současnosti je znám pod uměleckým jménem Banksy. Se street artem začal v roce 1992 a v posledních letech se významně zasloužil o popularizaci street artu. Jeho díla jsou často satiricky zaměřena na umění, politiku, kulturu, etiku a ekologii. Banksy prezentuje problémy společnosti způsobem snadno čitelným pro laickou

veřejnost. Činí tak především pomocí popkulturních odkazů. Ve svých pracích nejčastěji kritizuje současnou britskou konzumní společnost a terčem jeho kritiky se stala i královská rodina.

K nejznámějším Banksyho výstupům patří propašování vlastních prací do největších newyorských muzeí v roce 2005. V tomtéž roce byl Banksy, společně s dalšími umělci pozván, aby vytvořil na zeď oddělující Izrael od Palestiny sérii devíti maleb. Tyto malby tematizují otázky lidské svobody. Banksy v posledních letech dosáhl statusu umělecké celebrity a jeho díla jsou prodávána za vysoké částky.

1. 5. 3. 2 BLU

Dalším street artistou věnujícím se ve své tvorbě politickým a sociálním tématům je Italský umělec známý pod přezdívkou BLU. O osobě tohoto umělce je známo jen velice málo. Se street artem je spojován od roku 1999. Od té doby se jeho monumentální malby reflektující společenské dění objevily v mnoha světových metropolích včetně Prahy. V Praze na Národní třídě vytvořil v roce 2008 rozměrnou antimilitaristickou malbu zobrazující smyčku, po které donekonečna popojíždí vojenská technika. Protiválečné smýšlení projevil i v práci pro brazilskou metropoli Rio de Janeiro. Zde namaloval tamní sochu Krista (symbol Ria) doslova obklopenou záplavou zbraní. Narážel tím na problémy kriminality v Riu. Jeho díla jsou vždy určena pro konkrétní místo, nebo architekturu, bez jehož souvislostí by nefungovali. Nejčastěji kombinuje v malbách pouze dvě barvy, černou a bílou. Ve své tvorbě se BLU řídí filosofií nekomerčního poskytování přístupu ke svým pracím.

2 Formování osobního přístupu k tématu v kontextu vývoje v uměleckém světě

Tato část popisuje umělce a umělecké směry, jež měli vliv na směřování a podobu praktické části diplomové práce. Nejedná se výlučně o typické představitele programově se zabývající civilizačními tématy. Jejich díla, forma jakou vznikala, či témata jakými se zabírala, měli vliv na vývoj autorova pojetí tématu. A to jak v rovině technické, tak v rovině intelektuální. S evolucí myšlenek a přístupů se neustále měnily inspirační zdroje a tak je možné zde nalézt umělce, jejichž programy si navzájem odporují, ale jimž je v jejich díle společný zájem o lidskou společnost a problematiku její existence. Zároveň uvedení umělci slouží jako svědectví o rozdílných přístupech k tématu v proměnách času. Kapitola je rozdělena do dvou hlavních oddílů a chronologicky sleduje vývoj autorova osobního přístupu ke zpracování dané problematiky. Každé kapitole pak odpovídá i sada obrazových příloh.²¹

2. 1 Figurativní a figurální pojetí

První oddíl se zabývá figurativním a figurálním směřováním prací. Tento přístup je svázaný s ranou fází tvorby a s prvotními myšlenkami o vhodné formě a obsahu maleb. Malby vycházely z reproduktivního pojetí a ze zobrazování konkrétních událostí a témat.

Dokumentaristický přístup v prezentaci civilizačních problémů má své kořeny v sociálním realismu. Sociální realismus odkazuje svůj původ k francouzskému realismu, který od poloviny devatenáctého století reagoval na idealizující přístupy romantismu. Sociální realisté popisným způsobem portrétovali dennodenní nesnáze nižších vrstev společnosti.

²¹ Vzhledem k celkovému množství obrazů, jsou v tištěné verzi přítomny pouze reprodukce maleb reprezentující významné směry ve vývoji autorova přístupu k tématu.

Jejich díla byla kritikou politického a sociálního bezpráví. Ze sociálního realismu vycházeli ve své tvorbě umělci Edvard Hooper (1882 – 1967), nebo Frida Kahlo (1907 – 1954). Zvláštní kategorií je Mexický muralismus. Malířské hnutí spojené s marxismem a revolucí v Mexiku, probíhající v období vlády prezidenta Álara Obregóna (1880 – 1928). Hlavním představitelem muralismu byl Diego Rivera (1886 – 1957).

Sociální realismus se stal významným hnutím také během krize v USA ve třicátých letech. V moderní době byl však tento popisný přístup v malířství nahrazen dokumentární fotografií.

2. 1. 1 Expresionismus

Podklady pro podobu malířské formy počátečních prací vycházely z odkazu německých expresionistů. Expresionismus reagoval na krizi po první světové válce (1914 – 1918), pocity úpadku, marnosti, zkaženosti a beznaděje. Expresionisté kladli důraz na volně ztvárněný subjektivní prožitek. Myšlenky expresionismu osvobodily malbu od akademismu a osvědčily se jako východisko k zobrazování emočně vypjatých poselství. Ne náhodou, roku 1957 označil Peter Seltz expresionismus za jedno z hlavních uměleckých hnutí 20. století.²²

Nejvýraznějším představitelem německého expresionismu byl Otto Dix (1891 – 1969). Ve svých sugestivních malbách a grafikách se zabýval transkripcí vlastních traumatizujících zážitků z fronty. Brutalita malovaných výjevů často vyvolávala mezi diváky i galeristy rozruch. Mezi Dixovo nejvýznamnější obrazy patří triptych *Metropolis* (1928). Zde zobrazil zoufalé činy Výmarské republiky, která reagovala na válečnou prohru a následnou finanční krizi neustálým hýřením. Dalšími stoupenci expresionismu byli Ludwig Meidner (1884 – 1966), Edvard Munch (1863 – 1944), nebo Franz Marc (1880 – 1916).

²² WOLF, Norbert. Expresionismus. Praha: Slovart, 2005, s. 25.

2. 1. 2 Nová figurace a figura jako symbol problémů ve společnosti

Počáteční návrhy tematicky směřovali k zobrazení lidské figury hroutící se pod tíhou okolí jako symbolu tlaku civilizace na jednotlivce. Právě nová figurace zdůraznila význam lidské figury v uměleckém díle a navracela se od konce 50. let k figurativnímu zpracování. Navázala přitom na vizualitu a myšlenky expresionismu. V pravém slova smyslu se nejednalo o umělecké hnutí, ale o směr uvažování reagující na nefigurativní směry v umění po druhé světové válce. Nová figurace je sběrný pojem označující realistické proudy Evropy v druhé polovině 20. století. V duchu nové figurace tvořili umělci: Francis Bacon, Leon Golub, Martial Raysse (1936), nebo Jitka (1922 – 2011) a Květa (1922 – 2008) Válový.

2. 1. 2. 1 Leon Golub a Nancy Spero

Významnými postavami na poli umění tematizujícího civilizační problémy pomocí přepisu reality jsou Američan Leon Golub (1922 – 2004) a jeho žena a spolupracovnice Nancy Spero (1926 – 2009). Golub vycházel ve svých pracích z dokumentárních fotografií publikovaných v tisku a pomocí expresivní až skulpturální malby je přenášel na rozměrná plátna.²³ Golub v malbě využíval nadživotních měřítek ve snaze dosáhnout větší sugestivity a naléhavosti portrétovaných výjevů. Například obraz nazvaný *Výslech III*, namalovaný v roce 1981, měřil úctyhodných 400 x 316 centimetrů. V sedmdesátých letech byl členem protiválečného hnutí a jeho obrazy portréty události ve Vietnamu byly zakazovány. Na otázku, co ho vedlo k takové tvorbě, odpovídá: „*Chtěl jsem zobrazit v umění i to, co se odehrávalo přímo za našimi dveřmi.*“²⁴ Golub se díky dokumentaristickému pojetí svých prací setkával prakticky po celý život s kritikou veřejnosti i uměleckých kruhů. Sám o poslání svých prací často pochyboval, zejména v souvislosti s jejich estetikou. S vojenskou intervencí USA v Iráku a Afganistanu v roce 2001, však došlo k obnovení zájmu o jeho dílo.

²³ Podobný přístup volí například i současný Řecký umělec Harris Kondosphyris (1965).

²⁴ Z dokumentárního snímku: *Golub: Late Works are the Catastrophes*, 2004.

Nancy Spero postupovala v tvorbě opačným směrem než její manžel. Drobností figur ve svých grafických kolážích, poukazovala na malost a nevýznamnost jednotlivce. Slovy Barnetta Newmana: „*Není nejdůležitější formát, ale měřítko.*“²⁵ Náměty prací Speroové se nejčastěji týkaly aktuálních politických a sociálních témat. Jako aktivní feministka do svých obrazů začleňovala převážně ženské figury. Na počátku osmdesátých let vytvořila sérii obrazů nazvanou *Notes in time*, věnující se podobám a způsobu nahlížení na ženu v různých historických epochách.

2. 1. 2. 2 Francis Bacon

V duchu nové figurace tvořil i britský malíř Francis Bacon (1909 – 1992).²⁶ Bacon se zabýval zobrazováním pomíjivosti života. Lidskou společnost, potažmo celou civilizaci, vnímal jako pomíjivou. Maloval figurální obrazy zaměřené na fyzickou materii porušených lidských forem a její estetickou hodnotu. Jeho figury působí jako kusy masa pohozené v uzavřené, prázdné a tiché architektuře. Malba, která Bacona proslavila a vytýčila směr, jakým se následně ubírala celá jeho tvorba, byla tematizací války a zvrhlostí člověka nazvaná *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion* z roku (1944). Bacon shrnul náměty svých děl pod označení *violence of life*, přičemž se v zásadě jedná o variace na téma *memento mori*.²⁷ Podněty vedoucí Bacona k tvorbě mapující hrůzné události popisuje takto: „*Co mohu udělat proto, abych se vyrovnal hororům, které se dennodenně odehrávají po celém světě? Abych se vyrovnal s hrůzami, které neustále popisují v novinách nebo ukazují v televizi? Mohu z toho všeho jedině vytvořit obrazy. Pokusil jsem se vytvořit obrazy reality.*“²⁸

Paralely s působením maleb Francise Bacona, najdeme i v pracích člena současné tvůrčí skupiny *Mladí britští umělci* (*Young British Artist, YBA*), Damiena Hirsta (1965). Hlavním námětem jeho prací je existencialistické téma smrti.

²⁵ HESSOVÁ, Barbara. Abstraktní expresionismus. Praha: Slovart, 2006, s. 52.

²⁶ Baconovo díla byla podnětem k vytvoření série přípravných maloformátových obrazů, zabývajících se destrukcí lidského obličeje. Viz. příloha č. 1.

²⁷ *Memento mori* – latinský výraz pro „pamatuj na smrt“.

²⁸ Z rozhovoru Francise Bacona pro britskou *London Weekend Television* v roce 1992.

2. 2 Nefigurativní pojetí

Druhý oddíl popisuje přenesení civilizační problematiky do metafyzické roviny. Charakteristická je práce se symboly a znaky spíše než s konkrétní prezentací civilizačních problémů. Tomuto posunu odpovídá v praktické části abstrahovaná forma.

2. 2. 1 Philip Guston

Předchozí zkoumání výrazových možností malířského média, společně s vytvářením struktur a dynamických kompozic v rámci figurálních obrazů vyústilo k druhu exprese založené na nefigurativním zobrazování. K intuitivnímu a spontánnímu způsobu tvorby. Podnětem k této změně bylo, kromě evoluce vnitřních úvah o umění i setkání s díly Philipa Gustona (1913 – 1980). Guston patří k umělcům, kteří se během svého tvůrčího života zabývali figurativními i nefigurativními přístupy k vyjádření civilizačních problémů. Náměty Gustonových maleb a kreseb byly válečné výjevy, chudoba, rasismus, antisemitismus a později i velkoměstský folklór a autobiografické motivy. Ve svých figurálních obrazech maloval postavy obklopené městskou krajinou z cihel a potrubí. Jeho charakteristickým znakem se stala postava v kápi odkazující k úborům členu kukluxklanu. Zakuklená postava reprezentuje anonymní zlo skrývající se v ulicích měst, nebo také skrytou nenávist dřímající v člověku, která se manifestuje pod vlivem extrémních situací.

Na konci čtyřicátých let a během let padesátých Guston zrezignoval na figuraci. Věnoval se vytváření struktur a zkoumání expresivního malířského výrazu. Jak sám uvedl: *„Z důvodu, kterým nerozumím, se zabývám na konci čtyřicátých let a počátkem padesátých let nefigurativním malířstvím, ačkoliv jsem měl jasný pocit, že mám co dělat s vyjadřováním figurativním, byť jsem to sám nechápal. A z nějakých důvodů mi to stále ještě není jasné, a možná ani nechci, aby mi to jasné bylo.“*²⁹ Jakoby Guston hledal pouze jiný způsob zpodobnění stejných témat, kterým se věnoval dříve. Nově založených na nefigu-

²⁹ HESSOVÁ, Barbara. Abstraktní expresionismus. Praha: Slovart, 2006, s. 74.

rativním a redukovaném malířském výrazu. Obrazy z tohoto období jsou charakteristické barevnou redukcí a pastózními nánosy barev tvořící křížící se mapy. Guston u nefigurativního zobrazování setrval do počátku 60. let, kdy se opět navrátil k rozpoznatelným tvarům a k vyprávění příběhu. Pro jeho následné období je typická komixová forma, inspirovaná pracemi amerického undergroundového kreslíře Roberta Crumba (1943).

2. 2. 2 Art Informel

Obrazy namalované Philipem Gustonem v padesátých letech vzbuzují v rámci tématu otázky nad nezbytností reprodukování skutečnosti a nad estetikou takové malby. Jaké estetické kvality má mít obraz tematizující civilizační problémy? Měla by estetická podoba obrazu být ekvivalentem autorova kladného či záporného emočního náboje z námětu? Odpověď je možné najít v přístupu informelu.

Tento druh evropské abstraktní exprese posunul hranice estetického vnímání. Objevil se v poválečné Evropě právě během Gustonovo nefigurálního období. Filosofie Informelu se vázala k existencialismu, jehož myšlenky znovu iniciovaly události druhé světové války (1939 – 1945). V rámci poválečné skepse rezignoval informel na dosud platná pravidla a hodnoty výstavby uměleckého díla. Stavěl se do opozice vůči geometrické abstrakci a požadoval spontánnější a živější přístup k abstraktní tvorbě. Informel reflektoval nálady ve společnosti vyrovnávající se s následky válečných hrůz. Jeho největším přínosem byla svérázná estetika zbavená fixace na jakýkoliv řád. Umožnil, aby se v umění demonstrovala necivilizovaná stránka člověka – člověk barbar. Bylo to *umění v surovém stavu - Art brut*.³⁰ Jako umělecká díla byly vystavovány i práce duševně chorých, v nichž se nejvíce cenilo jejich spontánnosti a vitality. K zástupcům Informelu patřili: Jean Debufet (1901 – 1985), Georges Mathieu (1921), nebo Jean Fautrier (1898 – 1964).

V českém prostředí se informel rozvinul až počátkem šedesátých let pod označením strukturální abstrakce. Informel měl v Čechách mnohem větší sociální i politický podtext. Obrazům vévodili hutné struktury a destrukce materiálů. Byly vytvářeny za použití

³⁰ *Art brut*, označení vytvořené Jeanem DeBufetem (1901 – 1985), popisující směr mimo hranice oficiální kultury.

sádry, písku, silných nánosů barev a pryskyřic. Nejčastěji v zemitých okrových, šedých a hnědých tónech. Obrazy českého informelu měli až slohový ráz. Jejich námětem byl tísnivý pocit jedince žijícího v totalitní diktatuře. Tyto struktury jako by byly zvěcněním fungování tehdejšího politického systému. V duchu informelu tvořili Vladimír Boudník (1924 – 1968), Karel Malich (1924) či Antonín Málek (1937).

2. 2. 3 Redukovaná abstrakce

Přechod k redukované abstrakci byl podnícen uvažováním o civilizačních problémech ve větší perspektivě. Formální základ pro vytváření abstraktních obrazových kompozic poskytly teorie a umělecká praxe amerického umělce s českými kořeny, Charlese Biedermana. Biederman (1906 – 2004) se zabýval rozvíjením myšlenek impresionistického malíře Paula Cézanna (1839 – 1906) pojednávajících o vlivu přírody na proces tvorby uměleckého díla. Biederman vycházel ze základní premisy: *„Příroda je absolutní inspirační zdroj zasahující snahy všech umělců, ať jsou si toho vědomi nebo ne. Nejde o to kopírovat přírodu jen její metody. Právě to měl Cézanne na mysli, když řekl, že forma skutečnosti je pouze předlohou k hlavnímu cíli umění: umění čisté kreativity.“*³¹ V tomto přístupu je patrný posun od zobrazování přírody a okolního světa k poznávání procesů a zákonitostí jeho vzniku jako nástroje pro budování kompozice a celkového výrazu výtvarného díla.

Z objektů a maleb Charlese Biedermana čerpala ve svém díle i manželská dvojice Mary (1907 – 1969) a Kenneth (1905 – 1984) Martinovi. *Jejich objekty byly tvořeny harmonickými vztahy opakujících se forem rozvržených pomocí matematických propočtů a pravidel kompozice. Ve svých pracích využívali průmyslových materiálů a možností současné vědy a techniky s respektem ke klasickým technologiím a významu manuální tvorby.*³² Zobrazení průniku několika geometrických forem se stává natolik výmluvným, že v něm můžeme objevit metafory k metafyzickým otázkám vzniku světa, stejně tak jako k

³¹ Charles Biederman [online]. 2000 [cit. 2011-05-04]. Charles Biederman - Biography. Dostupné z WWW: <www.charlesbiederman.net>.

³² Tate St Ives [online]. 2008 [cit. 2011-05-04]. Constructed works. Dostupné z WWW: <www.tate.org>.

ekologii, ergo k civilizačním problémům. Jak, ale upozorňuje Greenberg: „*V principu se dá vše esteticky podložit, ale nemůžeme pominout, že umění nelze esteticky definovat.*“³³

2. 2. 3. 1 Takashi Suzuki

Na estetický výraz a zájem o strukturu povrchů abstraktních prací měla vliv minimalistická estetika v podání Takashi Suzukiho (1957). Suzukiho tvorba je silně ovlivněna estetickou tradicí japonské industriální architektury a malířství. Nadevše ho okouzila krása, význam i důležitost prázdného prostoru a minimalistické jednoduchosti tak typické pro japonské umění. Od industriálních ocelových plastik z počátku 90. let se jeho tvorba přesunula k plošnému znázornění základní esence industriálního prostředí, jeho povrchů a struktur. Dílo prezentované v posledních letech zahrnuje monochromní červená a modrá plátna, kdy autor pracuje s jejich vzájemným vztahem v souvislosti s prostorem a světlem.

³³ Avantgarda a kýč. *Labyrint revue*. 2008, 7-8, s. 70.

3 Výsledný soubor prací:

Obrazy a jejich studie prezentované v příloze, mapují autorův umělecký vývoj v rámci zpracování tématu civilizační problematiky. Závěrečná série abstraktních maleb je vyústěním těchto snah. Tyto malby jsou již velmi vzdálené prvotním popisným představám. Není-li uvedeno jinak, jsou všechny představené obrazy namalovány pomocí vodou ředitelných akrylových barev, kombinovaných s průmyslovými silikátovými pojidly, na dřevotřískové desky nebo malířská plátna.

3. 1 Lineární konstrukce

Základním prvkem maleb v závěrečné sérii obrazů je konstrukce. Tento prvek vznikl v opozici k malbám pracujícím s řízenou náhodou. Oba přístupy se vyvíjely víceméně paralelně. Výsledné podoby lineárního systému byly dány stanovením matematických a estetických pravidel při jeho vzniku. Samotné znění těchto pravidel není podstatné. Podstatný je jejich řídící a omezující význam pro výstavbu obrazů. Konstrukce či lineární systém byl chápán v analogii s pravidly řízení společnosti a otázkou svobody v rámci těchto pravidel. Objektem zkoumání se stalo estetické působení konstrukce a její vývoj v závislosti na proměnách stanovených zákonů. Výsledkem bylo zjištění, že konstrukce je esteticky úspěšná pouze za předpokladu značného omezení jejích struktur a proporcí. V opačném případě působily lineární systémy v závislosti na umístění do pravoúhlého čtvercového formátu poněkud iritujícím a nevyváženým dojmem.

3. 2 Stékané formy

Variace na téma řízené náhody vznikající paralelně s obrazy konstrukcí. Tyto organické tvary se přirozeně asociují s přírodou a živými organismy. Byly tvořeny částečně

podle šablon. Záměrem bylo narušit klidné rozteklé tvary cizím „nechtěným“ elementem. Obrazy vznikly s využitím koncentrovaného silikátového pojidla a barev ve formě aerosolu.

3. 3 Triptych

Tvorba triptychu umožňuje oddělit jednotlivé obrazy podle jejich významu, na hlavní a vedlejší, přičemž hlavní výjev se nachází ve středu. Takové rozvržení vychází z tradice zhotovování křesťanských oltářních obrazů. Dělení obrazu do tří významově odlišných částí vyvolává u diváka v západní křesťanské společnosti podvědomé paralely s náboženskými tématy. Této situace lze využít při tvorbě abstraktních kompozic.

Maloformátový triptych v příloze pod číslem 8, představuje pokus o čistě metafyzické pojetí tématu. „Křídla“ triptychu jsou tvořena otevřenou a uzavřenou kompozicí geometrických prvků. Součástí kompozic je lidský otisk jako symbol charakteristické signatury každého jedince. Samotný otisk je i hlavním motivem středové části.

3. 4 Význam barev

Většina maleb se omezuje na použití pouze černé a bílé barvy. Obecně je bílá symbolem čistoty, neposkvrněnosti. Černá barva je v západní tradici barvou s negativním významem. Použití těchto barev vedle sebe umožňuje dosáhnout maximálního možného optického a významového kontrastu. Černá a bílá má ve světě barev výsadní postavení. Se specifickými estetickými vlastnostmi těchto dvou barev pracoval například Franz Kline (1910 – 1962), Robert Ryman (1930), nebo street artista BLU. Jejich duchovního významu pro západní společnost využíval Mark Rothko (1903 – 1970).

4 Závěr

Témata civilizačních problémů se v umění pravidelně objevují a jejich intenzita roste s množstvím podnětů k jejich tvorbě. Sociální bezpráví, válečné konflikty a násilí, přirozeně vyvolávají reakce v uměleckém světě. Díla, věnující se této problematice, měla vždy rozdílné formy vedoucí od reproduktivního přístupu přes abstraktní vyjádření, až po koncept. Lze jen stěží říci, jakým směrem se bude dále ubírat umění v 21. století, avšak reflexe témat civilizačních problémů zcela jistě bude obsažena v jeho námětech.

Soubor prezentovaných maleb reprezentuje poznatky o možnostech malířského media popsané v teoretické části. Cesta k uchopení a výtvarnému zpodobnění prožitků ze směřování současné civilizace vedla v praktické části od figurálních maleb přes abstraktní expresi až po geometrickou abstrakci. Od počátečního zájmu o zachycení realistické podoby lidského světa až po hledání jeho zástupných symbolů a znaků. Jakoby se v evoluci tvorby zrcadlil duch Hofmannovi teorie *vývoje umění od realismu k abstrakci a od zobrazování okolního světa k zájmu o samotné malířské prostředky*.³⁴ Tato transformace se udála ve velice krátké době a její vývoj je z odstupu patrný v celém korpusu prací.

Na základě zkoumání malířských forem došel autor diplomové práce k závěru, že i díla abstraktního charakteru se mohou vyjadřovat k problémům lidské civilizace stejně hodnotně a naléhavě, jako díla umělců pracujících se zobrazující, či reproduktivní formou. Abstrakce umožňuje očistit dílo od nadbytečných forem a soustředit se výhradně na jeho hlavní sdělení. Jak výstižně podotýká americký kritik a malíř Hans Hofmann (1880 – 1966): „*Možnost něco zjednodušit znamená vynechat nepodstatné, aby se tak vyjádřilo podstatné.*“³⁵

Výtvarný kritik Clement Greenberg (1904 – 1994) popisuje původ vzniku abstrakce: „*Básníci a umělci odvrátili svoji pozornost od námětů běžného života a začali se zajímat o médium, o prostředky svého vlastního řemesla. Nezobrazující nebo „abstraktní“, pokud má mít svou estetickou platnost, nemůže být libovolné nebo náhodné, ale musí ukázat*

³⁴ Avantgarda a kýč. Labyrint revue. 2008, 7-8, s. 68.

³⁵ HESSOVÁ, Barbara. Abstraktní expresionismus. Praha: Slovart, 2006, s. 13.

svou příslušnost k nějakému hodnotnému vzoru nebo odvození.³⁶ Tyto vzory, nebo odvození, pak determinují volbu prostředků, forem a znaků v umělecké tvorbě.

Podoba praktické části diplomové práce je prezentací stále neukončené cesty za uměleckým projevem. Slovy Philipa Gustona: „*Malířství je nepřetržitá cesta, která nevede přímo, ale zákrutami, odbočkami a slepými uličkami, které musejí být prozkoumány.*“³⁷ V tomto směru není vyloučeno, že se autor navrátí k již vyzkoušeným postupům a začne se jimi důkladněji zabývat, nebo naopak dále posune stávající přístup a bude pátrat po nových prostředcích i formách.

³⁶ Avantgarda a kýč. *Labyrint revue*. 2008, 7-8, s. 74.

³⁷ MAYER, Musa. *Night studio: a memoir of Philip Guston*. New York : Perseus Books Group, 1997, s. 17.

5 Seznam použité literatury

1. BUCHTELOVÁ, Růžena, et al. *Nový akademický slovník cizích slov*. Praha 2: Academia, 2005. 879 s. ISBN 80-200-1351-2.
2. CLARE, Gibson. *Symboly a jejich významy: klíč k výkladu motivů a znaků v umění*. Praha: Slovart, 2010. 256 s. ISBN 978-80-7391-370-0.
3. GORE, Al. *Earth in the balance: forging a new common purpose*. London: Earthscan, 2007. 408 s. ISBN 978-1-84407-484-6.
4. GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Praha: Academia, 2007. 213 s. ISBN 978-80-200-1519-8.
5. HESSOVÁ, Barbara; GROSENICKOVÁ, Uta. *Abstraktní expresionismus*. Praha: Slovart, 2006. 94 s. ISBN 80-7209-840-3.
6. HIGGINS, Hannah. *Fluxus experience*. London: University of California Press, Ltd., 2002. 259 s. ISBN 0-520-22866-9.
7. HOSMAN, Zdeněk. *Didaktický skicář*. České Budějovice: Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2007. 94 s. ISBN 978-80-7394-001-0.
8. IVINS, William. *Art and geometry: a study in space intuitions*. New York : Dover Publications, Inc., 1964. 113 s. ISBN 0-486-20941-5.
9. KOSUTH, Joseph. *Joseph Kosuth, Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990*. Cambridge: MIT Press, 1991. 289 s.
10. KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. Praha 7: Grada Publishing, a.s., 2008. 435 s. ISBN 978-80-247-2329-7.
11. LARSEN, Lars, et al. *Art at the turn of the millennium*. Köln: Taschen, 1999. 575 s. ISBN 3-8228-7393-4.
12. MAZLISH, Bruce. *Civilization and Its Contents*. Stanford, California: Stanford University Press, 2004. 188 s. ISBN 9780804750820.
13. MAYER, Musa. *Night studio: a memoir of Philip Guston*. New York: Perseus Books Group, 1997. 258 s. ISBN 030680767X.
14. MOSZYNSKA, Anna. *Abstract Art*. London : Thames and Hudson, 1990. 238 s.
15. MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1971. 482 s.

16. OSBORNE, Roger. *Civilization: a new history of the Western world*. New York: Pegasus Books LLC, 2006. 532 s. ISBN 987-19-336-4-8194.
17. STALLABRASS, Julian. *Contemporary art: a very short introduction*. New York: Oxford University Press Inc., 2004. 154 s. ISBN 0-19-280646-7.
18. WOLF, Norbert. *Expresionismus*. Praha: Slovart, 2005. 95 s. ISBN 80-7209-659-1.
19. Avantgarda a kýč. *Labyrint revue*. 2008, 7-8, s. 68-74.

Internetový zdroj

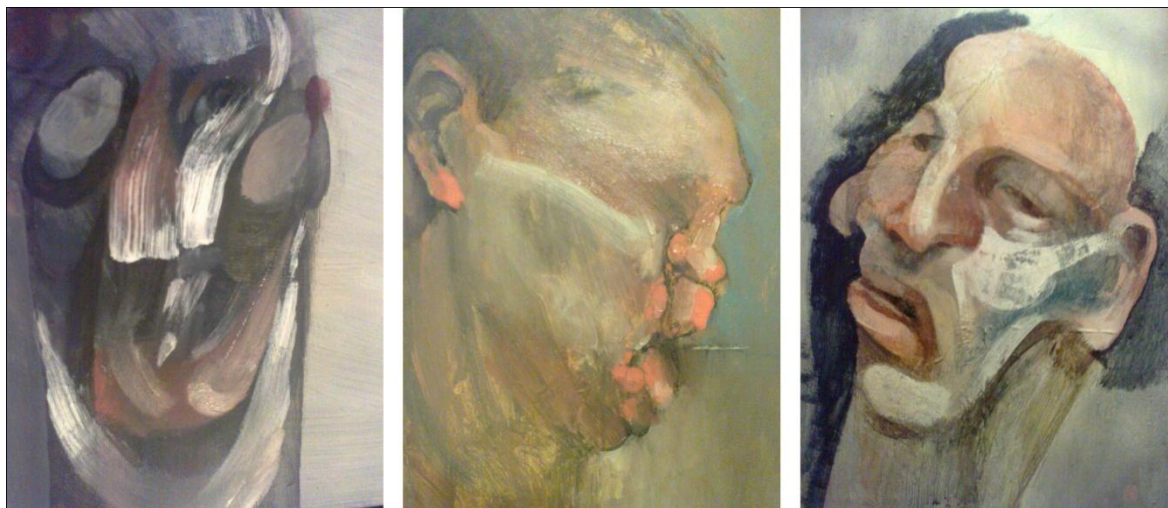
Charles Biederman [online]. 2000 [cit. 2011-05-04]. Charles Biederman - Biography. Dostupné z WWW: <www.charlesbiederman.net>.

Tate St Ives [online]. 2008 [cit. 2011-05-04]. Constructed works. Dostupné z WWW: <www.tate.org>.

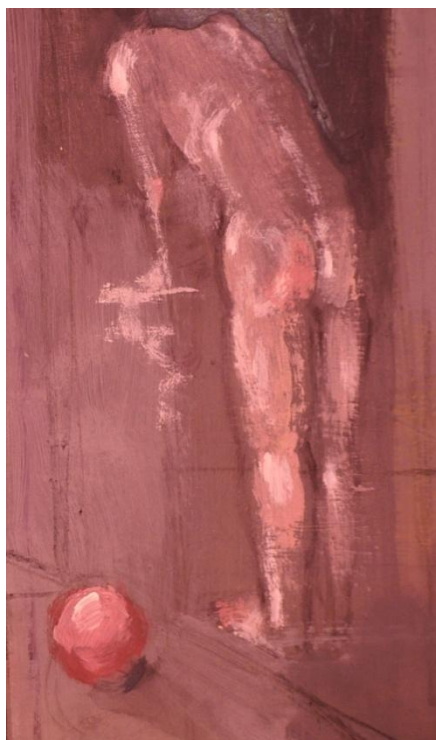
PBS [online]. 2010 [cit. 2011-05-04]. Art21. Dostupné z WWW: <www.pbs.org>.

6 Přílohy

2. 1 Figuratívni a figurální pojetí



1



2

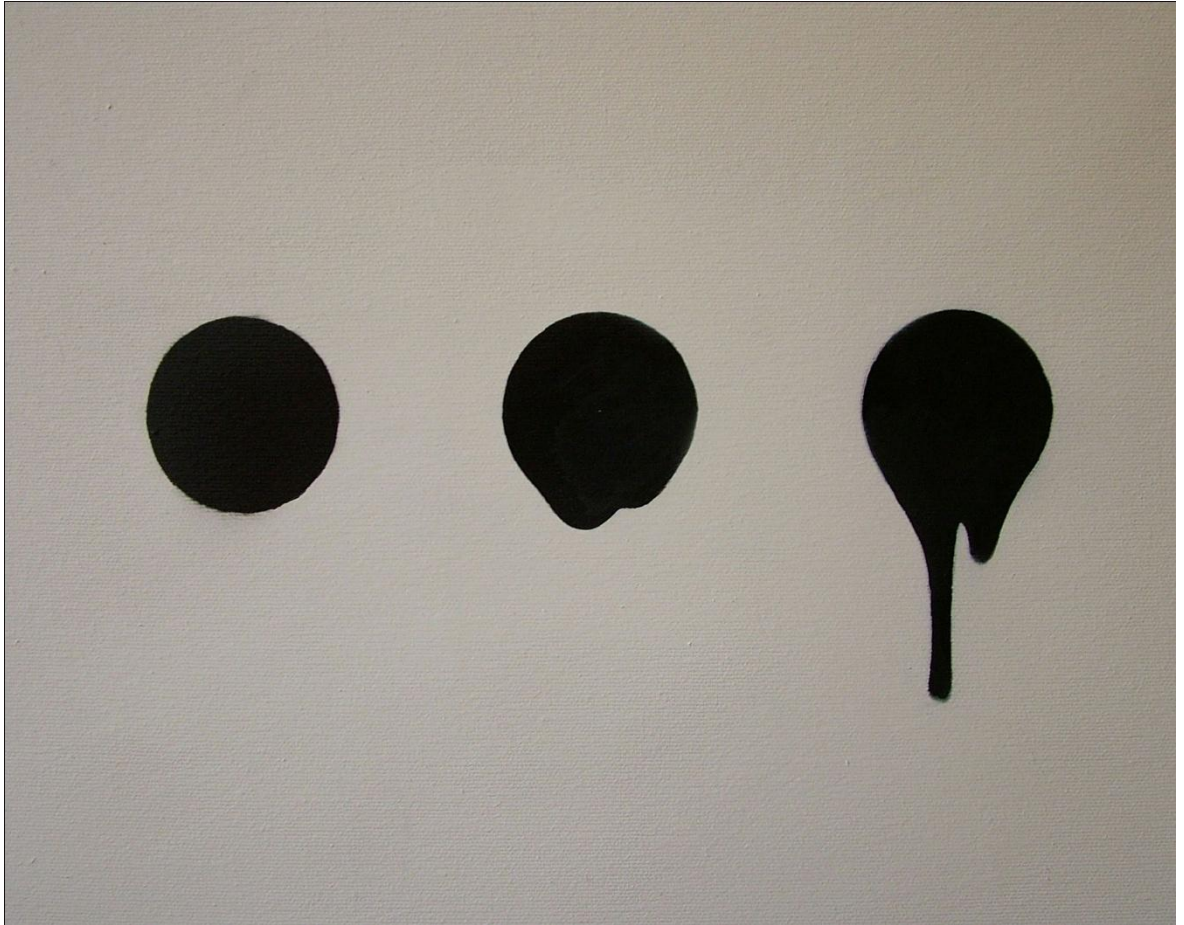


3

2. 2 Nefigurativní pojetí



4

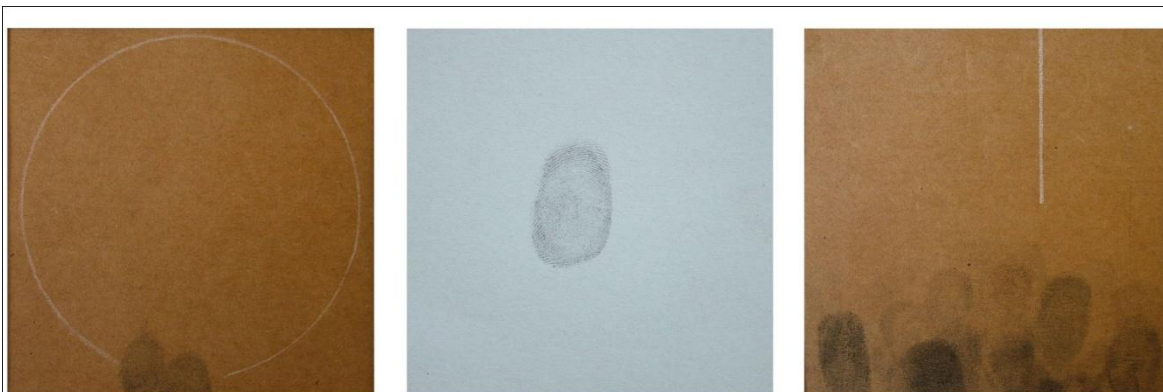


5

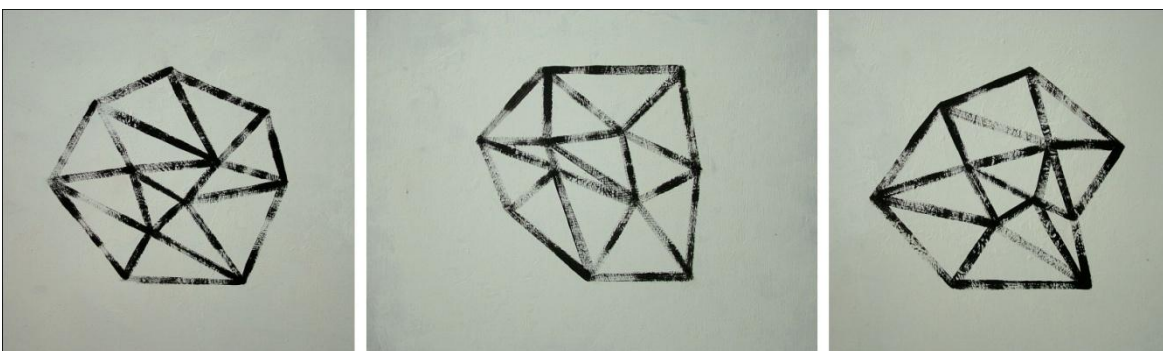


6





7



8



9



10



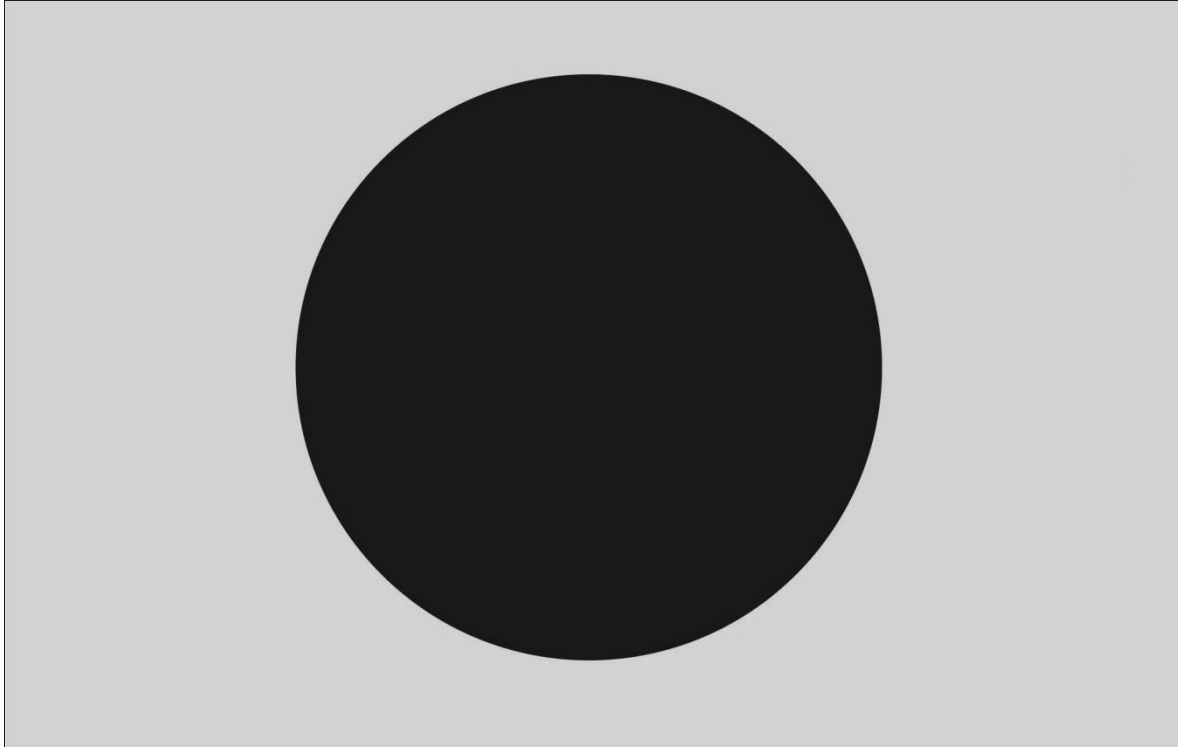
11



12



13



14



15

7 Seznam příloh

Příloha 1 Variace na téma destrukce lidského obličeje, rozměry 40 x 30 cm

Příloha 2 Studie figury, 30 x 50 cm

Příloha 3 Za vodou, kresba uhlím, 27 x 36 cm

Příloha 4 Bez názvu, 120 x 90 cm

Příloha 5 Vývoj, 35 x 45 cm

Příloha 6 Konstrukce + předloha, akryl a kresba tužkou, 40 x 50 cm, 32 x 40 cm

Příloha 7 Triptych, kresba uhlím, 8 x 24 cm

Příloha 8 Studie konstrukce, 140 x 160 cm

Příloha 9 Bez názvu, 30 x 30 cm

Příloha 10 Bez názvu, 80 x 85 cm

Příloha 11 Abstraktní kompozice, 70 x 65 cm

Příloha 12 Studie konstrukce (detail), 75 x 80 cm

Příloha 13 Monochromatická malba, 90 x 82 cm

Příloha 14 Japan, akvarel, 150 x 90 cm

Příloha 15 Útisk, 70 x 63 cm