

Univerzita Karlova v Praze  
Fakulta humanitních studií

bakalářská práce

*Typy obrazových prvků a jejich vztahy  
v umění geometrické a expresivní nefigurace*

vypracovala: Michaela Štokrová  
vedoucí práce: doc. PhDr. Jaroslav Vančát Ph.D.

Praha 2012

Ráda bych poděkovala všem zúčastněným  
za pomoc, vytrvalost a podporu během práce

Čestné prohlášení

*Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně  
s použitím uvedené literatury.*

*V Praze dne 6. 1. 2012*

*Michaela Štokrová*

## **OBSAH:**

ÚVOD:	3
TEORETICKÁ ČÁST:	
Umělecký vývoj	4
Myšlenkové vlivy a proměny	5
Individuální představy	5
„Obecné“ a „jednotlivé“	6
Nové pojetí estetiky obrazu	7
Styl, schéma, znak	7
Obraz jako skutečnost, svébytná realita	9
Abstrakce	9
Jan Mukařovský a struktura obrazu	11
Výrazové prvky - základní stavební elementy z obecného hlediska teorie	13
Barva	13
Linie	14
Rám	14
Roland Barthes a analogie	15
Kupka a Kandinskij	16
Základní výrazové prostředky	16
Barva	17
Forma	18
Další výrazové prvky	19
Bod	19
Linie	19
Tvar	20
Základní plocha	20
Kompozice	20
PRAKTICKÁ ČÁST:	
František Kupka (1871 – 1957)	21
Kolmé a příčné plochy (1913 – 1923)	22
Barevné plány, zimní vzpomínka (1913 – 1923)	24
Kosmické jaro (1913 – 14)	27

Okolo bodu (1920 – 1930)	29
Komický stroj - mechanizace (1928)	32
Kruhové a přímočaré (1937)	35
Zhodnocení	37
Wassily Kandinskij (1866 – 1944)	39
Improvizace VII (1910)	39
Kompozice V. (1911)	42
Improvizace XXVI, veslaři (1912)	46
Na bílé II. (1923)	49
Kompozice IX. (1936)	53
Zhodnocení	55
Výrazové prostředky – zhodnocení	58
VÝZKUM: HLOUBKOVÉ PŮSOBENÍ BAREV	60
ZÁVĚR	69
PŘÍLOHA	
SEZNAM LITERATURY	

## ÚVOD:

Stejně, jak se projevily konceptuální změny ve výtvarném umění, změnil se i jeho celkový výraz. Výrazové prostředky zůstaly zachovány, protože jsou základními stavebními kameny jakéhokoliv výtvarného projevu, avšak nabyly jiných hodnot a významů.

Především dochází k osamostatnění základních obrazových elementů, které dříve nemohly mít individuální charakter, protože byly součástí tvarové výstavby popisného zobrazení viditelného světa. Jak víme, v přirozeném světě ploché geometrické tvary, linie, případně body samy o sobě reálně neexistují. Tím se zkomplikovala role diváka uměleckého díla. Dříve mu nečinilo problém přečíst obsah obrazu, který se snažil přiblížit něčemu tak všeobecně známému jako je vizuální obraz materiální přírody.

Nejen to, že umělci měli potřebu zobrazovat jinak nahlíženou realitu, vedlo k nutnosti zavedení nového způsobu čtení kompozičního uspořádání obrazových prvků. Tato skutečnost je úzce propojena s myšlenkovými proudy, společenskou situací i historickým vývojem umění.

Malíři již nejsou „pouze“ mistři ve svém oboru, jsou zároveň teoretiky, filosofové a hledači. Pokud je naším cílem dosažení dokonalosti, je to vždy obtížná cesta, jejíž cíl je obvykle v nedohledu, a pokud se ho chceme alespoň dotknout, musíme být ochotni pro to udělat cokoli.

Díla expresivní a geometrické nefigurace jsou dodnes mnoha diváky nepochopena. Čtení takového obrazu, v kterém nelze odhalovat bytostně známá schémata, vyžaduje čas a je jen na každém z nás, kolik času tomu chceme věnovat. Pokud vytrváme, nebude nám odměnou jenom zážitek z vyvolaného dojmu, ale zároveň určitý druh poznání.

## **TEORETICKÁ ČÁST:**

Na přelomu 19. a 20. století dochází k proměně v zobrazování, která se týkala především formální stránky obrazu. Než výtvarné umění dospělo k projevům čisté nefigurace, prošlo několika stádii, která spojovalo odmítnutí stylu klasického umění nápodoby, založeném na perspektivní výstavbě obrazového prostoru. Tím, co způsobilo odklon od předmětného zobrazování k zobrazování bezpředmětnému, byla bezpochyby proměna v myšlení a přístupu ke skutečnosti.

### **Umělecký vývoj:**

Mukařovský říká, že v moderním umění existuje dialektický vztah mezi umělcem a divákem. Spočívá v tom, že umění se divákovi odcizuje, především na základě autonomnosti uměleckého díla a rychlému sledu uměleckých směrů. Na druhou stranu, pro tvorbu výtvarného uměleckého díla je nezbytná existence diváka. Tento vzájemný vztah založený na odcizení a smíření se odráží i ve struktuře uměleckých děl. Konkrétně by se v nich měla objevovat snaha o výjimečnost, zatajování a nejednoznačnost významu.

I když se umění neustále proměňuje v souvislosti se společenskou situací, výrazové prostředky obrazu jsou po celou historii umění stále stejné. Tím, co se proměňuje, je způsob jejich použití. René Huyghe definuje různá období podle uměleckého záměru, s kterým úzce souvisí umělecká forma obrazového vyjádření. Od pravěku byla prvním vyjadřovacím prostředkem k zachycení reality linie. Postupem času začal člověk pociťovat potřebu věrohodně znázornit i objem, v 15. století schopnost zachytit materiál zobrazeného objektu. Dalším krokem, poněkud problematickým, byla snaha o zaznamenání světla, přičemž vrcholu této snahy bylo dosaženo až s impresionismem. V moderním umění považuje Huyghe za cíl malířů snahu o dokonalé ovládnutí výrazových prostředků.

Jednotlivé výrazové prostředky jsou podle Kesnera v podstatě základní stavební elementy výtvarného uměleckého díla. Novým předmětem dějin umění se stává „obraz“ namísto „umění“, tím chci říci, že větší důležitosti nabývá samotné zobrazování, v podstatě vizuální vlastnosti obrazů, jenž mají silný vliv na reakci a obecně názory diváků. Obsah díla je nadále vyjádřený samotnou obrazovou formou. Hlavním aspektem formy je její vnější vymezení a nutná existence vnitřního obsahu. Od prvního pohlednutí na výtvarné dílo je nám zřejmé tvarové vymezení formy. V případě jejího obsahu je situace poněkud

komplikovanější. Podle Kandinského je harmonie forem založena na principu účelově zaměřeného doteku lidské duše, ten představuje princip vnitřní nutnosti. Principy vnitřní nutnosti nejsou určující jen v případě forem, ale zároveň barev. Tyto aspekty dohromady představují dva základní stavební elementy abstraktní kompozice. Dodržení těchto principů je podmínkou dosažení vlastní umělecké snahy.

V moderním umění se odehrála významná proměna z hlediska vztahu formy a obsahu. Forma najednou podmiňuje obsah pomocí rozmístění barev<sup>1</sup> a linie naznačující předmětnost.

## **Myšlenkové vlivy a proměny:**

I na malířskou uměleckou tvorbu mají významný vliv některé z myšlenkových proudů ve společnosti s následkem proměny konceptu obrazu. K proměnám v umění významně přispěli dvě výrazné tendence.

V důsledku důrazu kladeného na jedinečné vnímání jedince se nadále umění nesnaží vytvořit zobrazení skutečnosti založené na základě kanonizovaných znaků viditelného světa symbolické, nebo imitativní podoby. Jednotící tendencí umělců byla snaha o dosažení dokonalosti, dokonalé formy, která by zachytila univerzum na základě abstrahování z přírodního a přirozeného, Platónovy dokonalé ideje.

Přestože umělci čerpali inspiraci ze společného světa, každý jej zachycuje jiným způsobem, protože každý člověk vidí svět jinak. Čistě konceptuálně existuje tolik zpodobení skutečnosti, kolik je lidí na světě. Jenom někteří se však svoji představu rozhodli realizovat v materiální formě.

## ***Individuální představy:***

Jak zmiňuje Gombrich ve svém díle *Umění a iluze*, lze nalézt velmi mnoho možností znázornění jedné skutečnosti. Malíř nezačíná svoji práci na základě vizuálního dojmu, ale s nějakým myšlenkovým konceptem. Ve své tvorbě aplikuje určitá schémata, která mu jsou známá. Tato schémata vznikají na základě zkušenosti a opakování. V případě, že se objeví nové tvary, které chce umělec použít, přizpůsobují se stávajícím schématům, či předem získaným vzorcům.

Informace plynoucí z osobního hlediska nabyly důležitosti se vzestupem fenomenologických a psychologických přístupů k myšlení. Tyto přístupy mají svůj zdroj v

---

<sup>1</sup> teplé barvy vystupují do popředí, studené ustupují do pozadí



„koperníkovském obratu“ směrem k subjektu, který byl zaveden Kantovou filosofií ke konci 18. století. Jeho potencionální užitečnost zůstala až do konce 19. a začátku 20. století nevyužita. V té době došlo k neo-kantovskému obrození, kdy si dimenze vědomí znovu získala pozornost a do určité míry vstoupila do evropského proudu.

Pokud naše znalost objektů musí zcela odpovídat jejich přirozenosti, nemůžeme je poznat bez vjemových počitků. Na druhou stranu, pokud z objektů získáváme nějaké pocity je možná existence poznání, které přesahuje bezvýznamný soubor náhodných podnětů. Nově se důraz neklade na objekt, ale subjekt ve smyslu vlastní představy, v podstatě individuálního způsobu vidění věci. Samotné předměty zkušenosti se musí shodovat s těmito koncepcemi. Koperníkovský obrat vymezuje konec staré konceptualizace reálného světa, tak může být umění pochopeno na základě schematizace jako zastoupení nějaké absolutní skutečnosti.

Aby nedošlo k omylu, osobnost umělce je potlačena, avšak klade se důraz na individuální vidění obecného světa, na jehož základě jsou zobrazované různé představy absolutní skutečnosti. Pro diváka do popředí vystupuje objektivní umělecká výstavba. S potlačením role subjektu a materiální složky je umělecké vyjádření osvobozeno od závislosti, stává se svobodným. To se projevuje například v tendenci k očištění malířství od nemalířských prostředků, kdy je z obrazu odstraněna předmětnost a plasticita.

### **„Obecné“ a „jednotlivé“:**

Významným tématem západní filosofie byl rozdíl mezi „obecným“ a „jednotlivým“.

Podle Platóna skutečný svět nedovoluje realizaci dokonalé ideje. Na základě myšlenek novoplatonismu získává umělec novou funkci, v podstatě musí odstranit nedostatky reálného světa a přiblížit jej k takové ideji. Tato úloha náleží umělci, protože právě on „je tím, kdo je obdařen božským darem vnímání, a to nikoli nedokonalého a měnícího se světa jednotlivin, ale věčných vzorů jako takových.“<sup>2</sup>

Na akademiích se tato myšlenka uchytila a zhruba mezi léty 1550 až 1850 zůstala dominantní. Podle Gombricha spočívá na sebeklamu. Pod pojmem konceptuálního umění se „snaží (...) dívat přes nečistotu hmoty na „esenciální formu“, která – spíše v aristotelských než platónských pojmech – utvářela vzdorující hlinu z vnitřku.“<sup>3</sup> Tehdy

---

<sup>2</sup> Ernst Gombrich: Umění a iluze, str. 173

<sup>3</sup> tamtéž str. 174

ovšem nikdo nepochyboval o konceptuálním charakteru umění ve smyslu nutné znalosti (naučení a nacvičení) zobrazovacích schémat<sup>4</sup>.

„Tato tendence našeho vědomí třídit a zaznamenávat zkušenosti v pojmech známého musí být pro umělce skutečným problémem, když se setká s jednotlivým. Je dokonce možné, že právě tato potíž přivedla pád schématu v umění“.<sup>5</sup>

### ***Nové pojetí estetiky obrazu:***

Moderní estetika počátku 20. století byla zaměřena na vnímající subjekt. Estetický prožitek člověka spočíval v zakoušení sebe sama v jiném smyslovém předmětu. Jak to jednou větou vyjádřil Theodor Lipps, často zmiňovaný ve Worringerově díle *Abstrakce a vcítění*, „estetický prožitek je objektivovaný sebeprožitek.“ Nezbytnou podmínkou docílení estetického prožitku byla apercepční činnost a další specifické aspekty (směr, tvar).

Předpokladem apercepční činnosti jako estetického prožitku je pozitivní vcítění<sup>6</sup>, které představuje hladký průběh procesu seberealizace, charakteristické je svobodnou volbou a vede k libosti. Za přítomnosti tohoto vcítění jsou formy krásné. Samozřejmě taková interpretace s sebou nese problematiku interpretace některých děl touto metodou.

Esteticky hodnotit můžeme pouze takový obraz, který je stejně kolektivně nazíraný: „...vždy lze hovořit pouze o estetice formy, o estetickém účinku se smí mluvit jen tehdy, pokud se vnitřní prožitek odehrává v rámci obecných estetických kategorií.“<sup>7</sup> Z řečeného je zřejmé, že právě z formy plynou ona kolektivní estetická kritéria.

Mukařovský je v tomto směru poněkud radikálnější. Zcela zavrhuje definici estetiky jako „nauky o krásnu“, přičemž estetická funkce je hlavní funkcí uměleckého díla. Estetiku pojímá z hlediska navození estetického postoje pozorovatele, jež souvisí s nazíráním předmětu jako uměleckého díla.

### **Styl, schéma, znak:**

Worringer ve svém díle *Abstrakce a vcítění* styl definuje jako přímo související s nutkáním k abstrakci (spojeno s eliminací prostoru a zbavení objektu relativity).

Styl je vhodný prostředek k interpretaci uměleckého díla. Všechna znázornění lze rozpoznat podle jejich stylu, protože veškeré umění vzniká spíše v lidské mysli, v našich

---

<sup>4</sup> tamtéž str. 180: „například, že všechna stvoření jsou složena z euklidovských tvarů.“

<sup>5</sup> tamtéž str. 187

<sup>6</sup> Lippsovo označení

<sup>7</sup> Wilhelm Worringer: *Abstrakce a vcítění*, str. 45 - 47

reakcích na svět, než v samotném viditelném světě, tudíž je veškeré umění „konceptuální“. Avšak každý styl rozpoznáme až na základě interpretace jeho základních stavebních elementů a konstrukce modelu relací.

Převládající styl každého historického období je definován podmínkami vzniku uměleckého díla na základě absolutního uměleckého chtění<sup>8</sup> vycházejícího z niterného pocitu člověka. Založen je na podobnostech nebo rozdílech v sérii artefaktů, jejich použití je určeno hodnotou jednotlivých charakteristických elementů. Rozlišováním úmyslných a nahodilých značek, způsobem řazení znaků a jejich opakovaným použitím se zabývá morfologie.

Whitney Davis píše, že už i v prehistorickém abstraktním záznamu lze rozeznat obrazy skutečnosti. Je to umožněno psychologickým jevem „automatického vidění něčeho v něčem“<sup>9</sup>, tak vzniká prvotní forma jedinečného znaku. Na tomto základě, na schopnosti rozpoznání, můžeme cíleně a samostatně tvořit další znaky. Znak za dodržení některých dalších požadavků, třeba stylu, slouží k tvorbě obrazu z pozice prvku záznamu.

Použijeme-li zcela jednoduché základní znaky jsou tvořeny jejich konfigurace, které podle opakování na jednotlivých artefaktech udávají konkrétní umělecký styl. Pro nefiguraci je charakteristickým stylem vzájemné uspořádání geometrických, či volně organicky tvarovaných forem. Tyto formy konstruují model relací, mohou odpovídat určitým schématům. Taková schémata však zpravidla nemají obecnější společenskou platnost, než pro jednotlivé umělce v rámci svých stylů<sup>10</sup>, tak se ovšem stávají individuálními výrazovými prvky, na jejichž základě lze konkrétní styl odhalit.

Každý umělec se primárně snaží klasifikovat skvrnu, a pak ji přizpůsobuje nějakému schématu. Schéma je první přibližnou kategorií, která se postupně upřesňuje, aby co nejvíc odpovídala reprodukovánému tvaru, představuje tak způsob, jak se zmocnit zkušenosti, proto jej nemůžeme považovat za výsledek procesu „abstrakce“. Styl pak v podstatě obrazově formuluje svět našich zkušeností. Přesto je možné přistupovat ke světu z různých úhlů a získat stejnou informaci.

---

<sup>8</sup> Alois Riegl uvádí pojem „umělecké chtění“ – toto chtění se projevuje jako vůle k formě, je to primární potřeba každé umělecké tvorby. Dlouhou dobu převládala představa, že umělecké chtění je stále stejné, jeho cílem je přiblížit se přírodě

<sup>9</sup> kubisté objevili, že můžeme číst známé tvary, třebaže se barva a obrys zcela změní

<sup>10</sup> například Kandinského moment šachovnice

## **Obraz jako skutečnost, svébytná realita:**

Každý z druhů vyobrazení v nás vyvolává nějaké reakce, aniž by si je chtěl pozorovatel připustil. Veřejnost není ochotna zapojit emoce do procesu myšlení.

Prvním krokem, jak nalézt a začlenit reakce do kontextu, je zaměřit se na co největší vzorek obrazů, přičemž je nezbytné věnovat pozornost i snahám o znovunalezení figury, nesmíme však opomíjet ani reakce na základní stavební prostředky (linie, plocha barvy, apod.), jejichž vliv na reakci pozorovatele je zcela bezprostřední.

Příznivými následky reakce diváka, které musíme vzít na vědomí, je „...zmírnění rozporu mezi zobrazením a reálným světem kolem nás.“<sup>11</sup> To je důvodem, proč bychom měli zcela vážně zobrazení přisuzovat plnohodnotný význam reality, protože právě na základě částečné shody s realitou vznikají naše reakce.

Vhodným postupem by mohlo být rozšíření užívaných termínů ve větší provázanosti reality a zobrazování. „Obraz je realita.“<sup>12</sup> Tuto hypotézu podporuje prohlášení Rolanda Barthesa o fotografii. Fotografie „není připomínkou minulosti. To, čím na mě účinkuje, nezáleží v tom, že obnovuje cosi zrušeného, nýbrž v tom, že dosvědčuje: to, co vidím, vskutku bylo.“<sup>13</sup>

## **Abstrakce:**

V podstatě jakýkoliv fenomén, co projde myslí a je podle našeho úsudku vyextrahovaný z něčeho složitějšího, si může osvojit abstraktnost.

Musíme rozlišovat, o jaký druh abstrahování se jedná - zda se jedná o myšlenkové či čistě vjemové abstrahování, přestože jejich výsledná podoba může být stejná. Abstrakce v rámci zobrazování nefigurativního umění je založena na jednoduchých základních tvarových formách, netýká se imitativního napodobování skutečných předmětů ve své složitosti a variabilitě, ale myšlenkových konceptů, jejichž podstatou tak není zachycení hmotné podoby skutečného světa, ale jeho obecných charakteristik či vyšších podstat, které vzhledem ke své neuchopitelné podstatě nenesou žádnou konkrétní hmotnou formu, často je těžké je konkrétně racionálně vymežit.

Abstrahováním z jednotlivého dochází ke zevšeobecnění na základě nějaké určité podobnosti, to vysvětluje i relativně jednoduché kompoziční formy obrazu, které si často podržují výraznou podobu základních stavebních elementů obrazu. Tyto původně stavební

---

<sup>11</sup> Ladislav Kesner: Vizuální teorie: kapitola: Zobrazování a realita – David Freedberg, str. 158

<sup>12</sup> tamtéž str. 163

<sup>13</sup> tamtéž str. 161

elementy obrazových forem v abstraktním umění nabývají hodnotu samostatných významotvorných prvků. Samy o sobě jsou abstraktními objekty, umožníme-li jim existenci jako svébytných prvků, které nejsou vázané na formu, nabývá i celé umělecké dílo abstraktní povahy.

Podle Worringer je abstrahování způsobeno vnitřním znepokojením člověka v důsledku jevů vnějšího světa, tato nejistota je způsobena strachem z nezměrného prostoru. V náboženském kontextu „koresponduje se silně transcendentálním zabarvením všech představ.“<sup>14</sup> Nejvyšším poznáním ve světě je potom „věc o sobě“, to znamená, že abstraktní umělecké snahy vedou k odhalování samotné podstaty individuality věci bez smyslového zabarvení (bez kontextu v prostředí). Cílem abstraktního obrazového vyjádření je zvěčnění věci, její stabilizace v abstraktní formě, to znamená, že dochází k odklonu od přírody a jejího důvěrného smyslového pojmání k duchu a duchovním dimenzím (transcendence). Zákonitosti abstraktní formy jsou pravděpodobně implicitně obsažené v lidském ustrojení. Toto abstraktní ustrojení představuje totiž zákon a nutnost, dává tak lidem nezpochybnitelné jistoty, z přírody přejímá samotné síly jako „věci o sobě“.

Tím, že abstrahujeme objekty ze souvislostí, činíme je absolutními, tak obsahem abstraktního obrazu nejsou relativní podoby předmětů. Obvyklým důsledkem abstrakce v umělecké tvorbě je potlačení prostorového znázornění a podání jednotlivé formy.

Abstraktní malíř čerpá podněty z přírody jako celku, z jejích projevů. Takový syntetický základ je nejlépe vyjádřit nejvíce odpovídající, tudíž bezpředmětnou výrazovou formou. Čitelnost abstraktního obrazu pro obyčejného diváka může být poměrně komplikovanou záležitostí. Jelikož je cílem zachytit něco, co je samo o sobě těžko představitelné, natož aby tyto představy měly nějaký konvenční charakter, je nezbytné se zaměřit na subjektivní vnímání a čtení obrazu. Samozřejmě existují některá vodítka, jak se s tímto úkolem vypořádat, avšak tyto faktory odpovídají lidské podstatě, jsou každému dány nějakým způsobem a priority, nebo jsou již silně zakořeněné díky historickým adaptačním procesům. V každém případě čtení abstraktních forem obrazu vyžaduje mnohem víc času, než v případě figurativní tvorby, protože schopnost rozeznávání konkrétního významu abstraktních tvarů není možné použít vzhledem k jeho obecnému charakteru. Díky tomu se jeho výraz v rámci kompozice proměňuje v závislosti na vzájemném uspořádání všech elementárních stavebních prvků obrazu.

---

<sup>14</sup> Wilhelm Worringer: Abstrakce a vcítění, str. 33

## Jan Mukařovský a struktura obrazu:

Ukazování není totéž co vypovídání. Na základě slovního popisu můžeme vyjádřit co obraz ukazuje, ale obtížně slovně definujeme o čem vypovídá, z toho pramení těžkost slovního popisu obrazu. Pokud budeme k výtvarnému vyjádření přistupovat jako k jazykovému systému, musí mít vlastní slovník. Tento slovník sestává z jednotlivých obrazových elementů, jejichž výpovědní hodnota spočívá v jejich vizuální podobě a vzájemném uspořádání. Proto, jakmile jsme nuceni se uchýlit ke slovnímu popisu, vždy narážíme na problematiku nepřesnosti vyjádření, či přílišnou složitost.

Jednotlivé prvky v obraze, mezi kterými budeme zkoumat vzájemné vztahy, lze pojímat jako jednotlivé elementy, z nichž vznikají vyšší celky – skupiny, struktury. I tyto jednotlivé skupiny musíme nazírat jako aspekty obrazu a zkoumat vztahy mezi nimi v rámci vyšších struktur.

Strukturami v rámci znakových systémů se obsáhle zabýval již Ferdinand de Saussure, avšak převážně jejich lingvistickou podobou. Pro nás je významným jeho důraz na nezbytnost kódu, který představuje sérii pravidel umožňujících přiřadit význam jednotlivým prvkům zprávy i samotné zprávě. V podstatě je informace bez nějakého konvenčního kódu jen stěží sdělitelná, znak nově nabývá formálního charakteru. Podstata jazyka spočívá ve vztazích mezi jednotlivými znaky. Později překonává myšlenku jedné struktury a jednoho směru výkladu jazyka, kdy „zejména obraz nabízí pluralitu ‚čtení‘, která přesahuje mřížku či síť kodifikovaných diferencí, a na hraně chaosu (jedním a dokonce zásadním producentem chaosu je průnik dvou či více řádů) tak nabízí možnost expanze kognitivního, emocionálního a estetického horizontu.“<sup>15</sup>

Koncept znakových systémů a jejich čtení rozvíjí Charles Sanders Peirce. Jeho inovace spočívá v zapojení třetího člena do dyadického modelu Saussurova (označované-označující) a to referenta, neboli objektu stojícího mimo konvenci jazykového sdělení. Ten umožňuje použití takového znakového systému i v mimolidských, neintencionálních aktivitách. Zapojení referenta vylučuje nutnost zapojení znaků pro pochopení reality. Tento fakt poskytuje větší svobodu nazírání skutečnosti, odkazuje k možné existenci mnoha názorů. Z praktického hlediska zavrhuje karteziánského diváka, který má k dispozici pouze jeden pohled na realitu, a to skrze konvenční znak.

Mukařovský byl tím, kdo se pokusil využít paradigmata strukturální lingvistiky, především na základě dyadického systému Ferdinanda de Saussure, na oblast umění.

---

<sup>15</sup> Michalovič, Zuska: Znaky, obrazy a stíny slov, str. 38

Umělecké dílo lze samo o sobě považovat za znak, neboť zprostředkovává určité dorozumění mezi autorem a divákem. Představuje velmi komplikovanou strukturu - je metaznakem, skládá se z dílčích elementů (všechny, jak obsahové, tak formální složky uměleckého díla), které jsou nositeli určitého významu (včetně jejich vzájemných vztahů), avšak až dílo jako celek podává informaci o autorově vnímání skutečnosti a je na divákovi, aby k němu zaujal svůj vlastní vztah. „Charakteristické pro umělecké dílo jako znak je i schopnost mít několikerý smysl zároveň“<sup>16</sup>. Jeho smyslem tak není vztah k realitě, ale proces utváření tohoto vztahu – významotvorný proces. „A tak se každé umělecké dílo jeví vnímateli jako významová souvislost, jako kontext.“<sup>17</sup>

Struktury jsou vysoce dynamické koncepce. V podstatě představují vztahy celku a jeho částí, vztahy mezi částmi navzájem. Tyto jednotlivé části mají možnost proměny na základě přeskupování a střídání pozice i dominance. „To, co trvá, je jen totožnost struktury v průběhu doby, kdežto vnitřní její složení, souvztažnost jejích složek, se nepřetržitě proměňuje.“<sup>18</sup> Ona je dynamika u statického obrazu patrná především v rámci historického vývoje, každý autor reaguje na minulost a je vyzván budoucností k modifikaci struktur v rámci osobních hranic, právě na základě recepce uměleckého díla. I stabilní struktura uměleckého díla ovšem nabývá různých významů na základě různého čtení obrazu v průběhu času.

Z toho plyne, že jak strukturálně nahlédneme jedno dílo určitého autora, stejným způsobem musíme nazírat i všechna jeho ostatní díla. Umělecký kus „je téměř vždy jenom jedním článkem celého řetězce výtvorů.“<sup>19</sup> Vývoj umělecké tvořivosti jednoho autora se přitom zpravidla projevuje postupně, u každého lze pozorovat určité kontinuum vývoje struktur. Stejný postup lze uplatnit i na vývoj každého druhu umění jako celku, i v rámci všech umění a v souvislosti struktur ostatních kulturních jevů.

„Strukturalismus však tím, že pojímá jednotlivá umění jako struktury spjaté navzájem dialektickými napětími, historicky proměnlivými, vidí nejen (jak už Lessing poznal) jejich vzájemné rozhraničení vlastnostmi materiálů a dalšími okolnostmi, ale také možnosti jejich vzájemného sbližování tím, že v určitých vývojových situacích usilují o vzájemné sbližování, prolínání, ba i substituování.“<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Jan Mukařovský, Studie z estetiky, str. 151

<sup>17</sup> tamtéž

<sup>18</sup> tamtéž, str. 148

<sup>19</sup> tamtéž, str. 149

<sup>20</sup> tamtéž, str. 156

Čtení významu statického obrazu tak probíhá v rámci časovém, přestože se jedná o prostorové umění. Význam zkoumáme na základě postupného odhalování jednotlivých prvků, s jejich rostoucím množstvím si vytváříme a postupně přetváříme představu o významu díla, o jeho sdělení o skutečnosti.

## **Výrazové prvky**

### **- základní stavební elementy z obecného hlediska teorie:**

Výrazové prostředky, samy o sobě i ve vzájemných vztazích, vytváří celkový smysl obrazu, a tak zprostředkovávají jedincovu představu skutečnosti. Mukařovský ve své teorii o znakové povaze umění poukazuje na nutnou záměrnost vzniku uměleckého díla (v podstatě jakéhokoli produktu lidské tvořivosti). Na tomto základě dojdeme k nutné záměrnosti uspořádání obrazových prvků. Chtěla bych se proto podívat, jak různí autoři pojmají jednotlivé stavební prvky obrazu. Stavební prvky, jednotlivé výrazové prostředky bez formy v podstatě nejsou znakem, ani pojmem, jsou pouze samy sebou.

### ***Barva:***

Barevná skvrna podle definice Mukařovského dostává výraz v souvislosti s tvarem, umístěním na obraze a vztahem s ostatními aspekty díla, nespočívá pouze v barevném odstínu jako svém bytostném charakteru. Na základě určitého „typického“ umístění dochází k zpředmětnění barevné skvrny (např. modrá na horní části obrazu evokuje nebe, na rozdíl od modré na spodní části, jež evokuje vodu).

Z pohledu dějin výtvarného umění právě v Cézannově tvorbě dochází k jistému posunu, z hlediska pojmání barev a tvarů, především ve směru vyzdvižení barevné skvrny jako výrazového prostředku.

Sám Cézanne píše, že je nezbytné eliminovat myšlení během procesu tvorby, umělec má být pouze registračním přístrojem. Přesto dochází k závěru, že „barva je místo, kde se setkává náš mozek s vesmírem.“<sup>21</sup> A právě Cézanne je tím, kdo na základě své tvorby vyzdvihuje barvu jako výrazový element zaznamenávající naše skutečné pocity, to, jak skutečně vnímáme svět bez vlivu obvyklých kritérií. V souvislosti s primární roli barvy pro zachycení subjektivního výrazu, dochází k eliminaci tvarů. Vyzývá k obrazové výstavbě přírodních objektů podle geometrických těles. Nevím, zda to byl záměr, ale redukování složitých lineárních tvarů na geometrická tělesa umožňuje větší uplatnění

---

<sup>21</sup> Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem*, str. 57



barevné složky. Tuto domněnku podporuje i Cézannovo vlastní přesvědčení o tom, že namísto modelování objektů bychom měli hovořit o modulaci barvy,<sup>22</sup> při správném kladení a modulaci barvy dosahuje obraz modelace samočinně. „Číst přírodu znamená vidět ji pod závojem interpretace v barevných skvrnách, které se k sobě řadí podle zákona harmonie. Tyto základní tóny se rozkládají modulacemi. Malovat znamená realizovat barevné vjemy.“<sup>23</sup>

Formálními prvky je divák veden k budování si obrazu skutečnosti (řídí jeho směr jednání a přemýšlení).

### ***Linie:***

Linie se na základě své formy a podstaty stává především, avšak nejenom, prostředkem k ostrému rozdělení prostoru, případně k vymezení tvaru z podkladové oblasti (je-li čára zakončena v uzavřený tvar).

Petříček mluví o existenci dvou typů linií - čáry a čmáranice, sám upozorňuje na vratkost takového vymezení, přičemž navrhuje přemýšlení o čarách, jako elementárních prvcích. Samy o sobě nejsou nositeli žádného významu, nelze je považovat za symboly, znaky, ani pojmy. Samy o sobě odkazují pouze k libému či nelibému působení na diváka, na jejich základě se vracíme k vymezení estetiky jako „nauky o krásnu“.

Bergson legitimuje čáry na základě úvahy o lidském „citu k půvabu“. Díky schopnosti předvídat budoucí vývoj křivky v každém okamžiku upřednostňuje křivky před lomenými čarami. Křivka je stále průběžnou čarou, není v ní patrná diskontinuita – přerušování plynulosti. V souvislosti s jejím umístěním můžeme pak čáru pojímat jako rámec vymezující určitou oblast, nebo jako hranici oddělující dvě oblasti (případně horizont). Čára však nutně nemusí vymezovat tvary, či rozdělovat plochu. Lze ji nahlížet jako samostatný a hodnotný výrazový prvek, jako linii, určitou trasu z jednoho konce na druhý.

### ***Rám:***

Rám má především funkci rámce, jakožto hranice. Za rám obrazu je považován jeho podklad, materiál, který vyčleňuje obraz z prostoru okolního prostředí, poskytuje mu základní formu vymezující umělecké dílo. Podle Mukařovského je podmínkou strukturace,

---

<sup>22</sup> v podstatě popírá existenci linií i modelace předmětů ve prospěch výstavby obrazové plochy na základě kontrastů barevných vjemů

<sup>23</sup> Miroslav Petříček, Myšlení obrazem, str. 59

neboť jsou tak stavební prvky limitované plochou, na které mohou vytvořit jen omezené množství vazeb.

S uspořádáním prvků uvnitř hranic rámu dostává obraz významové vlastnosti. V rámci obrazu jsou především linie tím, co určuje směr divákovy pohledu a jeho vnímání. Významová role linie však někdy spočívá i ve funkci ohraničující, přestože uvnitř ní není zobrazen žádný předmětný tvar. Vzniká tak „bezpředmětná“ předmětnost. „Těchto významových vlastností linie využili některé směry moderního malířství, jako malířství absolutní (Kandinskij) a směry jemu příbuzné.“<sup>24</sup>

## **Roland Barthes a analogie:**

Sémiotik Roland Barthes v nauce o znacích vidí prostředek boje proti analogii. Jeho neshovívavost k analogiím v umění je postavena na její charakteristice jako něčeho, co implikuje cosi způsobeného přírodou. V boji proti analogii upřednostňuje strukturální korespondenci,<sup>25</sup> která redukuje poukazování objektu na pouhou proporcionální aluzi.<sup>26</sup> Analogie směřuje k neutralizaci znaku, ke srůstání znaku, podobnosti označujícího a označovaného. Je podporována doxologií všeho druhu a přirozeností, která není ničím jiným než projevem předsudků.

V případě obrazů „sémiotika vybudovaná na saussurovských základech naráží (...) na svou hranici: zde se velmi silně vnucuje právě ‚analogická interpretace‘ jako cosi přirozeného, samozřejmého...“<sup>27</sup> Sklon k analogické interpretaci se podle Barthes děje pod tlakem určité kulturní tradice. Obecně je na základě polemiky s analogií znát „obecnější tendence proti ‚platonismu‘ podstat, vzorů a nápodoby.“<sup>28</sup>

Problematika spočívá v tom, že je velmi těžké definovat společnou základní jednotku obrazů. Větší složitost obrazu je tím, co činí jeho analýzu čím dál těžší. Pokud bychom přistoupili na klasifikaci malířství jako jazyka, k analýze každého obrazu bychom potřebovali vypracovaný obecný slovník a gramatiku malířství. V případě malířství by se jednalo o výrazové prvky a jejich vzájemné řazení a uspořádání.

Obraz v podstatě „nemá a priori žádnou strukturu (...) má struktury textové (...), jejichž je systémem.“<sup>29</sup> Struktura obrazu je svébytný prvek, praxe a teorie obrazu splývají

---

<sup>24</sup> Jan Mukařovský, *Studie z estetiky*, str. 76

<sup>25</sup> *vztah mezi teoriemi, které si vzájemně odpovídají*

<sup>26</sup> odkaz na jiný text, nebo společenskou realitu, volná citace z M. Petříček, *Myšlení obrazem*, str. 143

<sup>27</sup> Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem*, str. 145

<sup>28</sup> tamtéž, str. 145

<sup>29</sup> tamtéž, str. 147 – cit. Barthes

v jeden celek, jsou v podstatě jedním a tím samým. Přesto je z hlediska sémiotiky možné obraz nějakým způsobem číst. Chceme-li se vyhnout analogii tak odmítané Barthesem, musíme se zaměřit na umění bezpředmětné. Jakým způsobem číst obraz, který nepředstavuje zobrazení něčeho materiálně existujícího ve skutečném světě, o čem bychom měli určitou obrazovou představu?

Řešením je zaměřit se na elementární stavební prvky každého uměleckého díla. Jedná se o prostředky, kterými je zhmotněn obraz jako reálný předmět, nikoliv jako znak pro jinou reálnou entitu. Otázkou zůstává, jakou informaci expresivní či geometrická nefigurace zprostředkovává. Obraz není nadále založen na rozpoznávání známého ve tvarech. Tvary mají vlastní individualitu, jsou reálnými prvky obrazového světa.

## **Kupka a Kandinskij:**

Jelikož oba patří mezi průkopníky abstrakce v Evropě, je znát poněkud experimentální charakter jejich tvorby. Těžko nějak přesně chronologicky definovat vývoj individuálního malířského stylu. Avšak vcelku zřejmé je, že ke konci své umělecké činnosti dospěli ke geometrickým formám a základním barvám.

Kandinskij i Kupka žili v době vzniku prvních moderních uměleckých směrů na přelomu 19. a 20. století, pro které je typický odklon od imitativních tendencí umění. Postupně dochází k duchovnímu obrácení, které směřuje k podstatě umění - k tomu, co vyvěrá z nitra člověka, i na tomto faktu je postavena analogie s hudbou, případně poezií. K hudbě přirovnávají výtvarné umění nejen na základě analogické existence, ale zároveň na základě uspořádání výrazových prvků, obdobné funkce ve smyslu vzbuzení nějakého dojmu a možnostech ovlivnění diváka. Tyto souvislosti pomáhají překonat i hranici mezi hudbou a výtvarným uměním z hlediska čistě prostorového nebo časového charakteru.

### ***Základní výrazové prostředky:***

Kupka považuje za vrchol napodobivého způsobu zobrazování vynález fotografie, další pokusy o věrné obrazové zachycení skutečnosti považuje za zbytečné. Kandinskij je určitým způsobem připouští, ale pouze za účelem vyvolání dojmu. Právě dojem, případně pocit, je tím čeho by se měla moderní malba snažit dosáhnout.

Oba se shodují na roli barvy, jako podstatné složky výtvarného uměleckého díla, která se významně podílí na výsledném dojmu. „Barva je (...) skutečným prostředníkem dojmu.“<sup>30</sup> Podle Kupky může působit sama o sobě, aniž by měla nějaký vymezený tvar, avšak v takovém případě je neomezenou představou, proto je nezbytné ji vymezit, třeba i bez použití konkrétní linie. V této podobě se stává základním stavebním kamenem díla, cestou vedoucí ke kompozici ryze abstraktního výtvarného vyjádření.

Dosažení harmonického vyznění barev a tvarů na základě jejich ideální kombinace bylo předmětem zájmu a zkoumání na Bauhausu v době, kdy se tam Kandinskij realizoval jako učitel nauky o tvarech a barvách. I v dnešní době je Bauhaus spojován s kombinacemi trojúhelníku a barvy žluté, čtverce a barvy červené, kruhu a barvy modré. Tyto kombinace vznikly na základě podobného napětí daných forem a barev. „Snadno se můžeme přesvědčit, že některé tvary hodnotu dané barvy zvýrazní, jiné ji naopak zase potlačí. Barvy ostré se však vždy uplatní lépe ve tvarech ostrých (případ trojúhelníku a žluté). Barvy inklinující k hloubce se zase prosadí lépe ve spojení s tvary zaoblenými (modrá a kruh). Na druhé straně je však třeba připomenout, že „neodpovídající spojení barvy a tvaru nemusí znamenat nutně ‚disharmonii‘, naopak se může stát zdrojem nových výrazových možností, tedy také určitého druhu harmonie.“<sup>31</sup>

Zatímco Kandinskij nutně barvu spojuje s formou, tak v Kupkově myšlení barva může působit bez tvaru a formy. Takový způsob uvažování podporuje jeho představu o celkové výstavbě díla, její vyznění přisuzuje právě struktuře celé kompozice. Když konstruuje obraz na základě vztahu figura/pozadí zapojuje prostorovou dimenzi právě v souvislosti s barvou. Prostor v obraze nevyklučuje, podle něj je to jen otázka umělcova záměru. Možnost vytvoření pocitu hloubky mají i pouhé barevné skvrny.

Kandinskij je mnohem systematičtější v popisu barevného působení, jeho koncepce je ucelenější, zabývá se i teorií působení jednotlivých barev. Zatímco Kupka vycházel především z Newtonovy teorie o barvách a světle, Kandinskij pak především z Goetheho, dále pak z teorií barvových soustav Ph. O. Rungeho a A. Hölzela.

## **BARVA:**

Působení jednotlivých barev obecně je dáno jak naším společným, kolektivním charakterem, tak osobní subjektivitou diváka nebo umělce. V barvovém působení se odráží naše vizuální zkušenost z okolního světa, zároveň naše vnitřní rozpoložení včetně asociací

<sup>30</sup> František Kupka, Tvoření v umění výtvarném, str. 103

<sup>31</sup> Wassily Kandinskij, O duchovnosti v umění, str. 54

s jinými podněty. Dojem z díla lze brát v potaz až při uvedení barev do forem a vzájemných vztahů v rámci celkové kompozice. Kandinskij tak zdůrazňuje princip vnitřní nutnosti vedoucí k výsledné harmonii: „...harmonie barev je založena na principu účelově zaměřeného doteku lidské duše.“<sup>32</sup>

Kandinskij na základě systematického zkoumání působení barev dochází k závěrům o prostorovém působení barev, v podstatě vychází z vlastního pozorování, nikoliv vědeckých poznatků.<sup>33</sup> On ani Kupka neopomínají sytost a jas jako faktory určující a proměňující výsledný dojem z barvy (obecně platí, že čím jasnější a čistší barvy, tím je účinek každé barvy výraznější). Se zvyšováním jasu barev pak můžeme podle Kandinského pozorování umocnit i odstředivý či dostředivý účinek barev na plátně.

Existence dvojic doplňkových barev je v té době již obecně uznávaným a malíři hojně využívaným faktem. Kupka výslovně upozorňuje na působení simultánního kontrastu, kterým lze ve výsledku ovlivnit vyznění sousedících barev. V této souvislosti zdůrazňuje roli rozsahu barevné skvrny. Velikost skvrny jednotlivé barvy určuje, která ze sousedících barev bude tou dominantní. Chceme-li dosáhnout dojmu výrazné barevné plochy, budeme volit větší plochy jedné barvy, menší skvrny různých barev vedle sebe tvoří ve výsledku dojem barvy odlišné a méně syté, tudíž méně výrazné a dominantní. Kupka narozdíl od Kandinského navíc upozorňuje na podstatu barevné modulace.<sup>34</sup>

## **FORMA:**

Po barvě je pouze forma tím, co nám zprostředkovává cestu k ryze abstraktním kompozicím. Jednotlivé tvary mají svůj charakter, samy o sobě působí na diváka a umělcovým úkolem je uspořádat je za účelem vytvoření celkového dojmu, kompozice. „Obraz je problém rozloh a nikoliv kontur. A proto je dobře, přidržuje-li se malíř rozloh od prvního náčrtu, jež vytváří.“<sup>35</sup> Ve výtvarném díle tak podstata jednotlivých tvarů či barev zůstává nezměněna, avšak dohromady se navzájem ovlivňují, působí na sebe a na celkový dojem z výtvarného díla, jehož plochu v podstatě rozčleňují. „Forma je tedy vnějším projevem vnitřního obsahu.“<sup>36</sup> Pro Kandinského existuje velká skupina tvarů, která je z jedné strany ohraničena čistě abstraktními formami a z druhé materiálním předmětem

---

<sup>32</sup> tamtéž, str. 49

<sup>33</sup> s tím souvisí výzkum na hloubkové působení barev na konci práce

<sup>34</sup> pojem uvedený už Cézannem – viz. předchozí text o teoretických výrazových formách myslitelů

<sup>35</sup> František Kupka, Tvoření v umění výtvarném, str. 132

<sup>36</sup> Wassily Kandinskij, O duchovnosti v umění, str. 54

vymezeným v ploše, přičemž tyto extrémní formy jsou pro umělce nedosažitelné a nezobrazitelné. Co se nachází uvnitř tohoto pole forem, to má malíř k dispozici.

### ***Další výrazové prvky:***

„V technice a ve způsobu realizačních prostředků tkví tedy schopnost čitelnosti – nebo chceme-li mluvy, výrazu. Spočívá v tazích, čarách, ve vzájemném vztahu rozloh a světelných hodnot, v akordu objemu a proporcí.“<sup>37</sup>

### **BOD:**

Podle Kupky lze definovat bod a jeho polohu až vzhledem k jinému stavebnímu prvku. Jinak je bod pouze stavební konstrukcí, detailem čáry, sám o sobě nehmotnou entitou.

U Kandinského může bod dosáhnout vlastního vnitřního účelu, zbavíme-li jej konvenčních souvislostí a začneme ho nazírat jako samostatný fenomén. Takový bod musí být nutně vymezený, musí mít určitou rozlohu a definované okraje. „Rozměry a formy bodu se mohou měnit a spolu s nimi se mění také relativní znění abstraktního bodu.“<sup>38</sup> Bod tak může splývat s plochou, proto je nutné všimnout si jeho velikosti v souvislosti se základní plochou a velikostí ostatních prvků na obraze. Toto rozlišení můžeme posoudit pouze citem. Kandinskij vidí moment přerůstání bodu v plochu jako významný abstraktní výrazový prostředek. Přičemž reálný bod není představován pouze kruhovým tvarem, ale může nabýt nejrůznějších forem. Bod představuje samostatně existující entitu, je pohroužen do sebe, je nejúspornější a nejtrvalejší formou sdělení, tak jej lze považovat za nejpůvodnější prvek malířství.

### **LINIE:**

Kupka považuje linii, či čáru za vyšší strukturu bodu, v podstatě je produktem několika bodů umístěných v řadě vedle sebe. Zůstává nehmotná, pokud není výrazně vymezena. To znamená, že pokud není viditelně znázorněna (na základě lineárního vymezení, či barvového rozdílu), má významnou úlohu myšleného konstrukčního prvku v rámci umělcovy vize. Nesmíme opomíjet faktor různé šíře tahu čáry, ten představuje samostatnou vlastnost tohoto prvku.

---

<sup>37</sup> František Kupka, O tvoření v umění výtvarném, str. 102

<sup>38</sup> Wassily Kandinskij, Bod – linie – plocha, str. 24

Může být také nazírána nikoli jako množina bodů, ale jako produkt jediného rozpohybovaného bodu, jež po sobě zanechává trajektorii svého pohybu – tzn. že rozdíl od bodu obsahuje linie kromě napětí také směr, v Kandinského teorii napětí a směr dohromady definují pohyb. Podle počtu a směru působících sil na bod vznikají různé linie. Přímka vzniká při posouvání bodu neustále stejným směrem působením jedné síly a „představuje nejúspornější formu neomezených možností pohybu.“<sup>39</sup>

### **TVAR:**

Kandinskij buduje plošné tvary na základě přímky. Kombinováním všech existujících druhů přímek, jež se protínají v jednom centrálním bodě vzniká pak jednodílná plocha, případně kruh, jedná-li se o stejně dlouhé úsečky. Linie má tudíž schopnost vytvářet plochu.

Kupka na rozdíl od něho vidí vytváření plošných forem obvykle ve spojení s barvou jako výrazovým prostředkem. Soubor tahů se dokonce nesnáší se souborem barev nebo ploch, vždy vzniká buď jeden, nebo druhý.

### **ZÁKLADNÍ PLOCHA:**

Základní plocha je prostor, který nám vymezuje hranice obrazu. Formát základní plochy je také důležitým faktorem výsledného působení díla, a tak je součástí záměru umělce. Její zaplňování musí být promyšleným procesem s cílem dosažení rovnováhy v rámci uměleckého díla.

Jednotlivé stavební prvky mají různé působení na základě různého umístění v rámci základní plochy. Tak, důmyslným promyšlením a mnoha pokusy, umělec vytváří na díle místo, které přitahuje více pozornosti, které spočívá v rytmickém uspořádání stavebních prvků, a tak výsledné kompozice.

### **KOMPOZICE:**

V Kandinského teorii již jednotlivé elementy uměleckého díla musí obsahovat kromě materiální podstaty také duchovní hodnoty, vnitřní napětí. „Obsah díla je vyjádřen kompozicí, tzn. vnitřně organizovaným souhrnem všech nezbytných jednotlivých napětí.“<sup>40</sup> Kompozice je tak vnitřně účelným podřízením všech jednotlivých elementů a výstavby konkrétnímu malířskému záměru.

---

<sup>39</sup> tamtéž, str. 51

<sup>40</sup> tamtéž, str. 28

U Kupky musí být kompozice díla předem pečlivě promyšlena. Pomyslné linie, spojující jednotlivé body, vytváří základní konstrukční kostru uměleckého díla. Na takové kostře se potom hromadí detaily členění. Takové linie, které tvoří konstrukci, potvrzují pohyby lidského těla v prostoru. „Smysl zrakový spojený se smyslem hmatovým a se smyslem poloh našeho těla vytváří v našem ideovém světě jistá pojetí kontur, rozloh, objemů, výšek nebo hloubek a rozměrů a určuje vzájemné vztahy těchto složek.“<sup>41</sup> Umělec potom musí nalézat prostředky, „jimiž by dal hmotnou podobu všem pohybům a stavům vnitřního světa svého života a jimiž by zachytil všechny abstrakce. Takto se umění odívá novými formami a obohacuje se novými tvářnostmi.“<sup>42</sup>

## **PRAKTICKÁ ČÁST:**

### **František Kupka (1871 – 1957)**

V díle Františka Kupky lze od počátku jeho bezpředmětného zobrazování vypozařovat dva výraznější směry vývoje výtvarného vyjadřování. První z nich je založen na výstavbě uměleckého díla z převážně rovných, přímých linií. Pro druhou skupinu děl jsou příznačné linie obloukovité, až vícenásobně zprohýbané. Z podstaty těchto dvou typů linií pak zpravidla vyplývá i celková dynamika každého jednotlivého díla. Lze říci, že v pozdější fázi jeho tvorby, kterou bez ostychu můžeme nazvat geometrickou, dochází ke sjednocení obou dvou tvarových výrazových tendencí.

Ze základních barev používá ve své čisté podobě především modrou a červenou, velmi často také jejich různé odstíny, při různém stupni jasů a sytosti. Červená a modrá jsou barvy nacházející se na opačných koncích viditelného barvového spektra, jak je obecně známé, avšak nejsou si navzájem protikladné. Dále potom žlutou, přecházející přes oranžovou až do různých variant hnědé, především v pozdější době používá navíc různé odstíny šedé. Barva nejlépe vynikne na podkladě o barvě k ní doplňkové – komplementární (tzn. modrá – žlutá, červená – zelená, černá – bílá). Pokud však použijeme v sousedství jedné barvy barvu jí příbuznou v rámci viditelného spektra, dosáhneme oživení vzniklým vizuálním dojmem barvy ležící mezi nimi dvěma.

---

<sup>41</sup> František Kupka, Tvoření v umění výtvarném, str. 59

<sup>42</sup> tamtéž, str. 123



Kupka nechtěl být řazen k žádnému uměleckému směru, přestože se umělecky vyvíjel při vrcholném rozkvětu mnoha směrů moderních. Však na základě propojování malby s hudbou a dojmu z nich nabytého se podílí na vzniku nového směru orfismu. Avšak hudba nebyla tím jediným, co se odrazilo v Kupkově tvorbě. Zabýval se i zobrazováním pohybu, snažil se zachytit trajektorie nějakého pohybujícího se tělesa.<sup>43</sup> S touto tendencí patrně souvisí jeho soudobé ovlivnění futurismem, které je patrné i v jeho pozdějších obrazech zabývajících se tématem strojů, těsně před tím, než dospěl k čisté geometrické nefiguraci.

### ***Kolmé a příčné plochy (1913 – 1923):***

*základní stavební elementy:*

linie – vždy přímé: samostatné

vymezující tvar vlastní barevnou hodnotou

vymezující tvar na základě kontrastu sousedících barev

body: samotné body jako drobné bodové útvary zde nejsou patrné

tvary: kosé čtyřúhelné tvary – vertikálně orientované

- horizontálně orientované

- stranově převrácené, tzn. nejen ohraničené diagonálou vedoucí zprava do leva, ale i obráceně směřující diagonálou, zhruba ve stejném množství

nepravidelné čtyřúhelníky o dvou rovnoběžných stranách

barvy: modrá různého jasu

žlutá barva různého jasu

odstíny oranžové a hnědé

fialová v malé míře

*vyšší struktury složené z prvků stejného charakteru:*

linie: horizontální a diagonální linie uspořádané v mřížku

tvary: více kosých tvarů poskládaných do lomené vertikální linie

více kosých tvarů poskládaných vertikálně na sebe

---

<sup>43</sup> ukázkovým příkladem je *Dvoubarevná fuga*, jejíž tvar představuje trajektorii pohybu míče

V tomto případě se jedná především o demonstraci možností hloubkové výstavby obrazu nejen prostřednictvím rozdílných úrovní jasu a sytosti, ale ve větší míře díky uspořádání forem. Drtivá většina tvarů na obraze má podobu kosého obdélníku, objevuje se několik variant, které se liší směřováním či velikostí. Mezi jednotlivými formami jsou mnohem větší rozdíly co do jejich rozlohy.

Směr elementárního tvaru závisí na poměru výšky a šířky. Přebíhá-li výška, jeho směřování je vertikální, přebíhá-li šířka, nesměřuje horizontálně, nýbrž diagonálně, vzhledem ke svým kosým úhlům. Naklonění zkosení každého prvku odpovídá jednomu ze dvou diagonálních směrů. Velké prvky oproti těm malým mají i v rámci celkové struktury bezpochyby mnohem individuálnější, intenzivnější působení. Naopak ty nejmenší jsou spojovány. Podstatné je, že celkový směr těchto skupin drobných prvků je čistě vertikální, přestože jejich individuální forma má diagonálně směřující charakter. Vzniklý spojený prvek má stále stejnou, vymezenou šířku – tzn. rozloha stavebních elementů v horizontálním směru je konstantní.

Větší elementy jsou seskupeny v horní části, ty největší především ve spodní části obrazu. Uprostřed vzniká volnější místo, zde se ve větší míře uplatňuje vertikální směřování, především zásluhou průběžných, kolmých světle modrých pruhů v levé polovině. Na pravé části obrazu je patrná větší barevná plocha (případně největší tvarový prvek), která by mohla být interpretována jako jednolitě barevné pozadí, je barvy světle žluté až okrové. Na ní jsou volně umístěny středně velké hnědé elementy, které nejsou v přímém kontaktu s jinými elementy, a tak jen umocňují dojem ze světlé plochy jako jednolitěho pozadí. Především ve spodní středové části vzniká zdání třetího rozměru obrazu v místě, kde se kříží velké kosé tvary. Důvodem je právě ono zkosení elementárních útvarů, nakloněné vrchní roviny forem evokují perspektivní sbíhání linií, přestože nejsou vedeny k jednomu úběžnému bodu. Naopak ona drobná struktura malých fialovo-modrých tvarů vertikálně vedená prostředkem obrazu i přes svou složitost působí poměrně plošně, obdobně i modro-žluto-fialové struktury u levého kraje.

Na pravé straně se objevuje linie zapojená do členění prostoru kosou mřížkou černé barvy. Vymezuje obrazový prostor, rámuje obraz, společně se zmíněnou drobnou strukturou na druhé straně obrazu a skupinami velkých prvků ve spodní a vrchní části. Vertikálně je tak obraz rozčleněn třemi skupinami drobných prvků. Středová průběžná skupina fialovo-modrých prvků vymezuje dvě podkladové roviny obrazu, modrou vertikálně členěnou a zmíněnou žlutou plochu. Z hlediska barevnosti se odstíny modré nejvíce uplatňují ve

zmíněné jedné základní rovině a na kosých tvarech, dále především odstíny hnědé na kosých tvarech především ve vrchní a na pravé části obrazu.

Kupka píše ve svém díle *Tvoření v umění výtvarném*, že divákův dojem je různý podle velikosti barevné plochy. Čím je větší plocha jedné barvy, tím působí intenzivněji, naopak drobné plochy různých barev vedle sebe se navzájem neutralizují. Tyto drobné tvary z mého hlediska vytváří větší struktury proto, aby se hodnotově vyrovnaly větším prvkům.

Kolmice obsahuje jak hloubku, tak výšku. V kombinaci s úhlopříčným členěním by měla působit vzestupným či sestupným dojmem. V rámci interpretace obrazu jako prostorového považují tuto teorii za potvrzenou. I lineární tvar, který není vyplněný nějakou barvou, pokud není hranicí barevného tvaru, nemohu vnímat na stejné rovině, jako je podkladová barevná plocha.

### ***Barevné plány, zimní vzpomínka (1913 – 1923):***

*základní stavební elementy:*

body: podoba nepravidelné skvrny

linie: diagonální relativně krátká, přímá

pomyslná přímá linie

ohraničující barevné tvary, přímá linie

jako součást barevné strukturace tvaru – přímá

- křivolaká

- obloukově zahnutá

- lomená

tvary: obdélníky – vertikálně orientované

- diagonálně orientované ve směru obou diagonál

kosé tvary

mnohoúhelníky

nepravidelné organické tvary

*vyšší struktury složené z prvků stejného charakteru:*

linie: rovnoběžná kladená vedle sebe

kladená vedle sebe kolmo

kladená vedle sebe v diagonálním směru (vytváří šipku)

tvary: kladené vedle sebe v pomyslných liniích

Komplikovanější obrazem, který spojuje vertikální a diagonální přímky s výrazovou hodnotou nepravidelné barevné skvrny za účelem dosažení dojmu většího pohybu a dynamiky, je obraz *Barevné plány, zimní vzpomínka* (1913 – 1923). Obsahuje velké množství rozličných výrazových elementů. Významnou roli hraje modulace barvy, kterou za podstatnou považoval nejen Kupka, ale už i Cézanne. V tomto díle je patrná prostorová výstavba za využití složitějších kombinací barev s tvary.

Za zcela základní plán považuji plochu vytvořenou světle modrou barvu strukturovanou diagonálně směřovanými obdélníky a diagonálními hraničními liniemi, které jsou vymezené různými hodnotami jasu jednoho odstínu modré. Dekor, který vytváří, skutečně připomíná geometrickou strukturu podobnou zamrzlému motivu na okenní tabulce. Tuto strukturu řadím do spodního plánu z hlediska kompaktní a rozsáhlé plochy, kterou zabírá. O něco výrazněji již v navzájem oddělených tvarech působí kosodélníky a obdélníky vyplněné drobnými skvrnami, křivolakými či přímými liniemi syté modré a červené,<sup>44</sup> prvky strukturující úhelníky drží diagonální lineární směr. Jejich vyznění je umocněno tmavým rámováním, buď ohraničovací černou linkou, pomyslnou linií, či sousedícím tmavým jednobarevným, zpravidla černým tvarem. V podobě jednotlivých tmavých linií se obdoba černého orámování objektů objevuje volně v obraze. Tyto linie představují jediné samostatně existující lineární stavební prvky v obraze.

Z hlediska hloubkového uspořádání se ve vrchních rovinách obrazu nachází nejmenší plošné útvary na obraze. Jsou řazeny do dvou větších struktur. První z nich, umístěná ve spodním plánu obrazu, je komponována do tvaru zalomené linie, která směřuje hrotem vzhůru, skládá se z drobných obdélníků postavených vertikálně. Ty stojí ve třech řadách za sebou podle barevnosti a odstínu od nejsvětlejších po nejtmaší, přičemž jejich barevná plocha je modulována s výsledným efektem objemu tvarů. Část motivu se ve zvětšeném měřítku objevuje i v pravé spodní části obrazu, je světle oranžové barvy a vhodně doplňuje kompozici a usazuje ji tak do prostoru vytyčeného rámem, její směřování podporuje stejný motiv tmavého odstínu zelené, ten je posunutý o něco více dozadu, po

---

<sup>44</sup> mají svoji vlastní dynamiku, své vlastní směřování, které se udržuje stejné v rámci obdélníku, který strukturují, avšak s ohledem na ostatní červeno-modré celky se různí

protnutí vertikální strukturou drobných elementů přechází do plného jednobarevného obdélníku.

Plné jednobarevné tvary se objevují v díle velmi málo, kromě zeleného úhelníku můžeme nalézt i fialový či černý větší obdélník, případně modré tvary na základové ploše, jinak jsou plné barevné plochy přítomny ve formě drobných útvarů, jejichž úloha spočívá ve formování větších struktur. Tyto struktury představují téměř průběžné vertikální linie vytvořené z drobných úhelníkových objektů, často připomínajících tvar šipky, v kombinaci s organickými barevnými skvrnami. „Ukazují“ nahoru, a tak podporují vertikální pohyb vzhůru. Někdy je vertikální směr v kompozici umocněn diagonálními liniemi o patřičné šířce i délce, případně pouze vertikálním posunutím, odskočením částí průběžného motivu.

Vezmeme-li to z hlediska barevnosti, v drobných strukturách se objevují odstíny všech barev použitých na zbytku obrazu s výjimkou modré (která je dominantní barvou základních plánů). Nejen jejich špičatý tvar, ale i jejich řazení, případně velikost v rámci hranic vertikálně směřujícího elementu, vzestupně od tmavších ke světlejším a od menších k větším, dále umocňují pohyb vzhůru. Obecně lze říci, že většina větších tvarů je strukturována drobnými barevnými tvary, které mají tendenci být organické povahy, za důvod vidím jejich drobnou velikost, a tak složitější možnost vytvoření přesného geometrického tvaru. Organické struktura drobných obrazových elementů se objevuje na více Kupkových obrazech, což podporuje můj názor o nutném provázání tvaru a velikosti elementu. Obraz je z barevného hlediska velmi mnohotvárný, je komplikovaný i drobnou strukturací větších tvarů. Tím, co udržuje pořádek v obraze, jsou linie. Diagonální linie v základních plánech o dominantní modré barvě a kolmice ve vrchních plánech, kde převládají odstíny žluté, oranžové, lokálně i zelené.

Dalším prvkem, který se objevuje v rovině nad geometricky vymezenými obrazci, je barevná skvrna. Již podle Kupky hraje roli prvku oživujícího obrazovou plochu. V drobné velikosti barevného útvaru nelze barvou hodnotu vymezit jiným způsobem než neurčitou skvrnou, protože malířské prostředky často takové řešení neumožňují, nebo je svým způsobem bezvýznamným.

Rovné úhlopříčky představují dynamický prvek, který znevažuje vážnost ostatního prostoru. Jejich dynamika je největší při 45°. Především v tomto obraze naplněném diagonálními liniemi lze jen těžko popřít dynamický efekt nahnuté linie, obecně tento výrazový prostředek lze objevit v mnoha autorových obrazech.

## ***Kosmické jaro (1913 – 14):***

*základní stavební elementy:*

linie: nepravidelné vícenásobně zohýbané linie bez ostrých zlomů

pomyslné linie obloukovitě prohnuté

volné linie jednosměrné

body: samostatně se nevyskytují

tvary: trojúhelné tvary

volné organické barevné tvary

barvy: modrá různého jasů, sytosti a odstínu

červená různého jasů a sytosti

zelená různého jasů

žlutá různého odstínu (včetně oranžové)

bílá, fialová, případně modifikace vzniklé míšením barev v malé míře

*vyšší struktury složené z prvků stejného charakteru:*

linie: rovnoběžné řazení pomyslných či otevřených linií

tvary: kladení tvarů vedle sebe v rámci vyšší formy – pravidelné uspořádání trojúhelníků

- konstantní rozmístění organických tvarů stejné barvy

*vyšší složené struktury ze dvou typů elementárních tvarů:*

- strukturované organické tvary ve větších celcích umístěné na pomyslné oblé linii

Nejen pro *Kosmické jaro II.* je typické bohaté tvarové členění obrazové plochy. Samotné tvary jsou ve své složitosti podpořené i vlastní barevnou modulací. V centrální části obrazu je základní obrazový plán sestávající z modré, vertikálně strukturované plochy. Tím, co vytváří rozčlenění tvarů v tomto případě, je forma tahu, způsob nanášení modré barvy pozadí. Ta spočívá v krátkých tazích štětcem, jež vymezují šíře vertikálních, obloukovitě prohnutých celků. Mezi jednotlivými tvary vznikají bílé body barvy podkladu, jež jsou úmyslně způsobené nedotažením tahu, vzniká tak zajímavá bodově-lineární hranice mezi vertikálními tvary stejného charakteru v základní rovině obrazu. Směrem

zleva doprava barevnost tvarů postupně přechází ze světle modré do světle zelené, v zeleném poli je vložen jeden obdobný žluto-bílý prvek. Tato základní struktura je z obou stran omezena jinými tvarovými strukturami tak, že ve spodní i vrchní části se obloukovitě sbíhá prostor jeho viditelnosti do špičky.

Další členění obrazové plochy je z pravé strany tvořeno pomyslnými obloukovitými liniemi, které se vzájemně sbíhají a kříží, tak vytvářejí i lomené tvary. Jednotlivé tvary jsou dále strukturovány drobnými útvary podobného charakteru. První skupina se skládá z nepravidelných červených trojúhelníků poskládaných vedle sebe, nepřekrývají se, volné prostory mezi nimi vyplňuje modrá barva. Více doprava následuje zeleno-žlutá kombinace organických tvarů, zeleno-modrá ve spodní části obrazu a modro-červená na pravé hranici obrazu. Tyto tři posledně jmenované barevné kombinace nejsou tvarově vymezeny jen pomyslnými liniemi, ale jsou zároveň dále členěny převážně tmavě modrými diagonálně směřujícími liniemi, které svojí strukturou multiplikovaných tahů a stejným směrem linií v rámci každého většího tvaru připomínají šrafování na grafických listech.

Z této části vybíhají přes jinak nerušený světle modře strukturovaný střed obrazu dva zeleno-oranžové proudy organických tvarů. Vrchní proud sleduje kompoziční prohnutou linii vymezenou trojúhelnými tvary zeleno-oranžové organické struktury. Druhý proud, který zasahuje do modré středové části obrazu, můžeme, i když to není zcela zřejmé, analyzovat jako druhý konec této linie zeleno-oranžově strukturovaných útvarů. Tento směr by představoval směr jejího propadu do obrazové hloubky, vzhledem k nejmenší velikosti jejich stavebních elementů a nejmenšímu obloukovému zatočení kompoziční linie. Ovšem prvky jsou velmi malé a jejich struktura nevymezuje poznatelný trojúhelný tvar, takže je můžeme bez výčitek považovat za samostatný výrazový element.

Trojúhelný zeleno-oranžově strukturovaný tvar v horní části obrazu je spojen s pravou částí za středovou plochou obrazu. Spojení je navázáno jedním z rohů trojúhelníku, třetí vrchol směřuje mimo obraz ve vrchní části. Na tomto místě propojení pravé a levé části obrazu navazuje úsek postupných hladkých linií, které vymezují uzavřené tvary modulované barvou. Barvy zde do sebe volně přecházejí (červená – modrá – zelená), tato uhlazená část působí dojmem největšího propracování obrazové plochy. Nahoře se tvary jakoby až rozpouštějí a různobarevná plocha zde není výrazněji tvarově definovaná, je vymezena pouze na základě rozdílů barevných hodnot, obdobná situace se odehrává ve spodním levém rohu obrazu, kde je patrná pouze barvová modulace, která formuje jen dvě téměř horizontální linie, jinak žádné tvary. Spodní pravá část obrazu sestává z červeno-bíle strukturovaného tvaru, který ze své pravé strany ohraničuje modrou podkladovou plochu,

zespodu je vymezen hranicí obrazového rámu a zleva dalšími modrými organickými tvary. I v tomto červeno-bílém prvku jsou základní elementy různé organické povahy, kromě barvy je sjednocuje jejich podobná velikost a oblý charakter.

Velké modré organické tvary představují nejtmaší moment obrazu, zároveň se jedná o největší víceméně jednobarevné (až na jejich ztmavené kraje) kompaktní prvky v rámci kompozice tohoto obrazu. Menší prvky celkově nejsou přesně kresebně propracovány, důraz se stáčí především ke kompozičním vymezení pomyslnými liniemi. Drobné strukturování tak tvoří jen barevný dekor větších tvarů, umocňují jejich dynamiku a usměrňují napětí.

Objem není výsadou malíře, jež pracuje na dvojrozměrném plátně. Ovšem iluze hloubky je přípustná a zcela legitimní. Jeho znázornění v moderní malbě záleží na záměru umělce, nesmí se však jednat o snahu přesvědčit diváka o trojrozměrnosti zobrazeného předmětu.

Lze poznat, že autor iluzi hloubky často využívá, především v těchto abstraktních obrazech organických tvarů, lze objevit mnoho prostorových rovin v obraze. V pozdějších, silně geometrizovaných, kompozicích je tento úkol ztelně těžší.

Výrazně se tady projevuje souvislost mezi liniemi kostry a hranicemi hlavních rovin. Pro malíře je redukce drobných prvků, za účelem odhalení jednotlivých rovin obrazového prostoru, snadným úkolem, protože „na jeho plátně se zjeví všechny plochy ‚en face‘ a s nimi též světelné hodnoty a stíny.“<sup>45</sup>

### ***Okolo bodu (1920 – 1930):***

*základní stavební elementy:*

linie – kruhové lineární tvary: uzavřené

otevřené

přerušované linie

konstantní tloušťky tahu

měnicí se tloušťky tahu

pomyslné linie vymežující hranice tvarů

---

<sup>45</sup> František Kupka, Tvoření v umění výtvarném, str. 134



body: kruhové body

tvary: barevné tvary mají lineární formu, jsou řazeny do skupiny linií

barvy: především bílá barva

odstíny modré

odstíny oranžové (včetně různých odstínů barvy hnědé)

odstíny zelené

červená

*vyšší struktury složené z prvků stejného charakteru:*

linie: přerušovaná linie, či pomyslná linie vymezená drobnými přerušovanými liniemi  
znásobení a rovnoběžné uspořádání

znásobení a posun v kolmém směru

body: těsné nakupení kruhových bodů

tvary: soustředné umístění kruhových tvarů

Tento obraz demonstruje snad všechny základní stavební prostředky kteréhokoli výtvarného díla. Pozadí obrazu je víceméně jednolitě bílé. Stejně barvy je i velké množství bodů, které jakoby vykousávají své tvary do barevného podkladu. Takovým způsobem vznikají zajímavé struktury, kdy původní barevná plocha nabývá zcela jiného vyznění, je vymezena doplňkovými tvary, které zbyly z barevné formy po překrytí těmito body. Výsledná struktura některých barevných tvarů je dána množstvím kryjících kruhových bodů. To znamená, že s menší hustotou bodů je barevný podkladový tvar znatelnější, do určité míry dobře zachovaný, než s jejich větší hustotou, kdy se čitelnost původního barevného tvaru minimální. Body jako stavební elementy obrazu jsou použiti i v jiných barvách. Tak vytváří větší tvary, které jsou strukturované právě formou barevných kruhových bodů volně nakupených v rámci tvaru.

Druhou formou vzniklou složeninou menších elementů je oblá přerušovaná linie. Považuji ji za tvar složený, ne za formu tahu, protože jednotlivé elementy mají různou délku a i mezery mezi nimi jsou různě široké. Obloukové zahnutí lineárních dílků a přesnost jejich návaznosti ukazují, zda se jedná o stavební elementy v rámci jedné pomyslné linie, nebo jsou na sobě navzájem nezávislé. Přerušovaná linie má v obraze jinou podobu, kde nedochází k jejímu přerušování ve směru linie, ale k posunu do stran. Boční odskočení jednotlivých částí jinak celistvého tvaru je častým prvkem na Kupkových obrazech. Boční odskočení části tvaru je důležité proto, že představuje jeden ze způsobů

vymezení pomyslných linií kolmo k rozčleněnému lineárnímu tvaru. Dalším způsobem vymezení linií, jinak než barevným tahem, je úroveň zakončení rozdílných sousedících struktur. Oba způsoby lze bez problému zkombinovat při vymezení jedné průběžné pomyslné linie, jak je tomu i v tomto obraze. Jsou zde i spojené linie stejné barvy, které tak vytvářejí větší plošné útvary. Na způsob vzniku jejich tvaru z více linií můžeme usuzovat z jejich zakončení v podobě kaskádových stupínků.

Poněkud ojedinělými prvky v rámci tohoto obrazu jsou některé útvary v pravé spodní čtvrtině obrazu. Zcela u spodní hranice obrazu je několik zdánlivě volně umístěných modrých bodů, které výjimečně nevymezují žádný větší tvar, ale jsou prezentovány jako individuální útvary rozptýlené v určité oblasti. Dalším výrazným prvkem je kruhový objekt složený z několika barevných soustředných kruhových linií. Jeho odlišnost spočívá v jeho dalším rozdělení na dílčí prvky, které si podržují stejné barevné složení, stejný charakter v podobě soustředných barevných linií, ale jejich jednotlivé uspořádání není totožné. Rozčlenění kruhového tvaru má zcela jedinečný charakter v rámci obrazu, spočívá ve dvou komplikovaněji zohýbaných pomyslných liniích. Na jednu z nich navazuje linie vymezující tvar sousední, který je vymezen dvěma prohnutými liniemi, které se sbíhají do špičky. Tento tvar je okopírován v těsném sousedství, z větší části je skryt. V bezprostřední blízkosti je skupina barevných bodů, které vymezují větší tvary, pro změnu organické povahy.

Celková kompozice obrazu je založena na kruhových formách. Nejvýraznější částí jsou soustředné kruhové prvky ve vrchní polovině obrazu. Jejich společný střed je zvýrazněn jediným bodem. V takovém případě stoupá hodnota tohoto jediného drobného prvku. Vzhledem k pozornosti svedené k tomuto místu může mít jeho absence výrazný vliv na celkové vyznění obrazu. Většina dalších obrazových prvků je řazena k pravému spodnímu třetinu plátna. Kompozice složená z otevřených kruhových výsečí tak umocňuje dynamiku díla, vytváří dojem víření. Několik kruhových tendencí, které se navzájem prolínají, prostupují a překrývají, je vymezeno na základě mnoha různých výrazových prostředků i v rámci jednoho kruhového tvaru. Tyto základní elementy mají roli při výstavbě více než jen jednoho kompozičního útvaru.

Barevnost obrazu není příliš kontrastní, použity jsou zpravidla odstíny s nižší sytostí i jasnem. V základní velké skupině téměř dokonalých kruhových útvarů se uplatňuje typická Kupkova modrá barva ve více odstínech, ta je využita i na lineárních útvarech na pravé i levé spodní části obrazu, její účel je v barevném vyvážení kompozice. V kombinaci s červenou je tmavě modrá použita ve skupině bodů uprostřed kompozice, díky této formě

prezentace se nám červená s modrou jeví trochu jako fialová. Na okolních tvarech této struktury jsou již využity převážně odstíny oranžové až hnědé barvy. Jen v malé míře lze v obraze nalézt i černou a tmavě zelenou barvu. Kombinace modrých a oranžových prvků, které tvoří téměř absolutní protiklad v barvových teoriích, má zde možnost se výrazně projevit z hlediska působení na diváka. Modrá barva jakoby nás od sebe odháněla, i to ji oproti oranžovým prvkům jakoby posouvá do zadních rovin obrazu.

Křivky jsou tím živější, čím mají organičtější povahu. Každý jejich záhyb je zdůvodněn smyslem celku, takže je jejich umístění poměrně komplikovaným úkolem. Pravdou je, že zvlněná křivka naznačuje určitý pohyb, průběh v rámci času, tudíž je těžké ji samostatně ukončit ve prostředech obrazového plátna. Nejsnazším způsobem jejího samostatného zakončení je dosah rámu obrazové plochy.

Základní stavební prvky pojímá jako hierarchizované, menší jednotky postupně vytvářejí jednotky větší. Na základě jejich společného řazení lze nazírat větší tvary, které jsou snadněji čitelné divákovi z hlediska celkového výrazu díla. Drobné prvky mají tak roli ve výstavbě, či strukturování, větších celků.

### ***Komický stroj - mechanizace (1928)***

*základní stavební elementy:*

linie: přímé

oblé linie

lomené linie

kombinované linie

body: kruhové

čtvercové

tvary: kruhové tvary – celý kruh

- výseč kruhu

úhelníkové tvary

kombinované tvary

barvy: různé odstíny a sytosti šedé

různé odstíny hnědé

černá a bílá  
modrá s malou sytostí  
dva odstíny červené  
různé odstíny žluté

Výrazové formy obrazu mají převážně geometrický charakter, i když některá vyobrazená místa připomínají reálné předměty, především materiály (zjm. vrchní pravý roh připomíná dřevo). Obraz představuje jedno z pláten, která nemají výrazně vertikální směřování. S tím souvisí i použití horizontálního formátu plátna. I celková barevnost se významně proměnila. Syté odstíny čistých základních barev lze na obraze jen těžko dohledat, dominující jsou barvy nevýrazné, především odstíny šedé a hnědé. Hlavním prvkem je struktura na většině středové části obrazové plochy, složená je z několika kruhových a úhelníkových tvarů. Dobře patrné je na ní další barevné členění jedinečné struktury. Toto uspořádání se zdá z počátku neorganizované, ale po chvíli lze zpozorovat pravidelnosti, především na kruhových částech v celkem pravidelném střídání barevných ploch různých sytostí odstínů šedé a bílé. Celá struktura má víceméně charakter skupiny kruhů až na rozdvojený úhelníkový tvar na její spodní straně, včetně ostrého výběžku téže struktury v jeho blízkosti.

V rámci plochy velkého šedobílého tvaru jsou umístěny bílé a černé linie kruhového i lomeného charakteru. Skupina černých linií nápadně připomíná funkční jednotku propojeného stroje, jeho řetězů a kol, které roztácejí. Bílé linie jsou pouze kruhového charakteru, i když někdy zůstávají otevřené. Ty jakoby zdůrazňují existenci a možnost kruhového pohybu částí struktury. Často jsou znásobené tak, že mají stejný centrální bod, nebo jsou podpořené černými kruhovými liniemi, případně oblými lineárními stopami šedomodré barvy. Nejvýraznější zdůraznění způsobené zesílením tahu linie a dvojitým prostřídáním bílé a černé lze nalézt v pravé horní části obrazu. Zesponu se zachováním kruhové tendence je podpořen silnou oblou linií odstínu žluté. V tomto místě se z levé strany přidružuje další forma.

Skládá se z kombinace černé a šedé dvojrozměrné plochy, úhelníkové tvary jsou vedle sebe usazeny s kruhovým vykousnutím rohu na černé části v rámci podpoření kruhového směřování přidružených tvarů. Na těchto formách, konkrétně na černé části, jsou položeny dvě kruhové výseče, které by spojené dohromady vytvořili celistvý tvar kruhu, jsou šedé barvy se světlejším lineárním okrajem o určité síle, připomínají mechanickou součástku. Pod nimi je výrazně červená ohnutá linie protínající jak šedou, tak

černou část vrchního tvaru. Tato dvoubarevná plochá struktura vyplňuje skoro celou horní část za šedobílým centrálním tvarem. Pravý roh je upraven imitací dřevěného podkladu, přičemž k centrálnímu útvaru v těchto místech těsně přiléhají tři kruhové body (dva bílé a jeden červený, jsou barevně modulované), i přes svoji poměrně velkou velikost je stále nazývá body a nikoliv tvary.

Spodní část obrazu je v pravé polovině vymezena třemi barevnými plochami. Dvěma odstíny hnědé, jejichž vzájemný přechod se uskutečňuje mimo rám obrazu, a černou, která usazuje centrální šedobílý tvar, na základě vzniklého kontrastu mu umožňuje lepší vyznění. V této černé ploše, nejbližší ke středu obrazu, je částečně skrytý hnědý kruh s mírně zvýrazněným okrajem a černým čtvercovým bodem ve svém centru. Kruhový tvar je za šedobílou kompozicí vyvážen dalším kruhovým tvarem, tentokrát stejné červené barvy, jaká se objevuje v horním pravém rohu. I přes něj je vedena černá plocha, která je snad pokračováním z pravé strany obrazu. Tento kruh má zvýrazněný okraj, pravděpodobně pro podpoření dynamiky tvaru. Z poloviny je zdůrazněn tvar, z druhé poloviny linie, kdy tvar splývá s černou plochou v okolí, černá plocha je obloukovitě zakončená o něco dál.

I přes vyváženou kompozici tvarů je to právě barva, právě ty výrazné odstíny, která směřuje náš pohled. Výrazné barevné prvky mají ještě velmi podobný, či stejný charakter tvaru, což upevňuje jejich dominantní postavení. Až v druhé řadě začne vynikat světlá šedobílá struktura uprostřed plátna. Její vyznění je podpořeno především černou plochou, která ji dodává kontrast, a drsným strukturováním, které se objevuje pouze u tohoto rozsáhlého tvaru.

Strojová povaha zobrazovaného motivu je nám připomínána nejen barevností, zpracováním základových hnědých ploch, ale především i zvýrazněním lineárního okraje barevných kruhů, které jsou náznakem možné plasticity. Povrch každého z jednotlivých tvarů je zpracován poněkud jiným způsobem. Tato skutečnost podporuje možnost čtení tvarů jako prostorově uspořádaných, avšak v některých místech je složité určit přesné prostorové uspořádání v tvarů na obraze. Iluze trojrozměrného prostoru pravděpodobně nebyla záměrem umělce.

V tomto obraze jednoznačně převládají prvky ploché, některé se zdají být prostorově modulované a připomínající reálné předměty (levý spodní a pravý vrchní roh plátna). Rozhodně tento ze všech zde analyzovaných obrazů je nejméně oproštěn od imitativního zobrazení, přestože jsou některé prvky naopak silně abstrahované (např. proměna v jednolitou plochu barvy na útvaru).

Světlo není vhodným prostředkem k napodobování klamů reality. Můžeme jej používat pouze jako pomocníka ve vytváření vhodných barevných odstínů, světelných hodnot barev. Na základě uspořádání a množení prvků je tvořena atmosféra, která je mentálním činitelem. Tak sám upozorňuje na úskalí práce se světlem, kdy může snadno sklouznout, přestože s dobrým úmyslem, k nápodobě skutečnosti.

### ***Kruhové a přímočaré (1937)***

*základní stavební elementy:*

linie: oblé linie

horizontály

kolmice

body: kruhové

tvary: obdélník

kruhová výseč

barvy: červená

různé odstíny a jasnosti modré

bílá

černá

*vyšší struktury složené z prvků stejného charakteru:*

- zmnožené rovnoběžné linie/tvary

- zmnožené soustředné kruhy

Veškerá barevnost obrazu (pokud černou a podkladovou bílou nepočítáme za barvy) je koncentrována na dvou třetinách formátu v levém spodním rohu. Největší barevnou plochu představuje čistá červená barva v jediném velkém obdélníkovém tvaru na obraze. Její statika je ze spodní části rozbourána kruhovými formami a vertikálně směřujícím bílým obdélníkem, naopak z vrchní strany je podpořena modrou a bílou linií. Největšími kruhovými útvary jsou bílá a modrá kružnice stejné síly tahu. Modrá kružnice je o něco větší, avšak je z ní viditelná mnohem menší část, než v případě kružnice bílé, která pouze dává tušit svoje pokračování na bílém podkladě. Bledě modrá kružnice je kombinována

s výšečí menší bleděmodré kružnice, s kterou má pravděpodobně kromě barvy stejný i středový bod. Ovšem na čisté červené tato bledě modrá barva nevyniká tolik, jako bílá, která je kontrastnější. Bílá kružnice má nejen dominantnější postavení, ale zároveň je ve svém jádru doplněna o další soustředné kruhové útvary, které obohacují její strukturu, jsou její součástí, neboť se nacházejí v jejím vnitřním prostoru. Dohromady se jedná o šest modrých úseků kružnic o různé tloušťce, délce i umístění a třech různých odstínů či stupňů jasu modré barvy. Dvě tmavší linie jsou umístěny blízko sebe na levé spodní části obrazu, světlejší kružnice jsou umístěny pro změnu na opačné straně, jsou silnější a s větším vzájemným rozstupem. Tmavě modrou skupinu doplňuje navazující úsek na horní levé straně okolo středu, avšak jeho délka představuje tak osminu kruhu, na stejné straně blíž středu je i světle modrý úsek kružnice o porovnatelné délce a šířce tahu v závislosti na blízkosti u středu soustředných kruhových tvarů z hlediska zachování přibližně stejných proporcí. Světle modrého tónu je navíc kruhový bod vyznačující samotný střed soustředných kružnic. Jeho viditelnost je umožněna pouze díky porušenému bílému kruhu, který tento střed a částečně i nejbližší světle modré kružnice překrývá. Na spodní části obrazu je horizontální červený pruh, který nám na základě vzájemného překrývání s prvky, které k němu zasahují, pomáhá určit jejich prostorové řazení. Díky jeho umístění můžeme odhalit existenci dalších tří vertikálních pruhů probíhajících téměř napříč celou výškou obrazu a jeden bílý obdélník v pravém spodním rohu obrazu. Černé prvky na této straně obrazu jsou na první pohled zřejmé, neboť představují vůči bílé podkladové ploše barevný opak. Jedná se o dvě vertikální linie, konec jedné horizontální a nevelké kružnici o stejné šíři tahu, jaké jsou dvě největší kružnice v obraze. Na základě překrývajících se umístění těchto černých objektů můžeme vidět další bílou kružnici, která bezprostředně navazuje na vnější hraně té černé.

Prostorové řazení lze vypořádat v rámci všech prvků, které se překrývají. Avšak do jedné prostorové hierarchie nemůžeme zároveň zahrnout barevné tvary v levé části obrazu a černobílé tvary v pravé části obrazu. Bílá linie mezi nimi tvoří ostrou hranici, přes kterou do sebe tyto dvě části kompozice více nezasahují. Jedinou spojnicí je zcela bokem umístěná červená horizontála na spodním okraji plátna, která ovšem vypovídá o existenci či zakončení tvarů, které se jí dotýkají, ale nikoli vzhledem ke vzájemnému poměru obou dvou částí – barevné a černobílé. Můžeme spekulovat o hloubkovém řazení jednotlivých prvků, protože společná barevná hodnota prvků, ani stejný tvar zde není určující.

Výtvarné dílo vždy vyžaduje existenci určitých těles. Nezbytné je dodržet jejich strukturování – článkování – v prostoru. Nesmíme zapomenout do kompozice díla i linie, které tato tělesa směřují. Dále bychom měli znát hodnotu vzájemných vztahů význačných motivů. Nutno rozeznat hlavní linie a linie vedlejší, které se rozvětvují z hlavních a všechny dohromady tvoří organickou síť.

Samozřejmě v případě velkého množství prvků nahromaděných na obrazové ploše není jednoduché definovat hlavní a vedlejší konstrukční linie.

### **Zhodnocení:**

„Kupka [...] zůstává vždy prvním, kdo spojil vizi abstraktních obrazových forem s konstruktivním řádem geometrické povahy.“<sup>46</sup>

Kupka je jedním z mála nefigurativních umělců, kteří do abstraktního znázornění zapojili prostorovou strukturaci prostřednictvím obrazových plánů. Svůj umělecký styl podporuje teorií: „...základ konstrukce tkví v několika velikých plánech. (...) Malíři (...) se na jeho plátně objeví všechny plochy „en face“ a s nimi též světelné hodnoty a stíny. (...) Graficky vzato, může být plán vymezen též tahem širokého štětce. (...) Každý z nich je zařazen síticí jako jednotka o sobě v prostoru, (...).“<sup>47</sup> Jeho hloubkové uspořádání obrazu má však jiný charakter, než na co byl divák umění zvyklý. Jedná se jakoby o jednotlivé ploché roviny řazené za sebou do hloubky obrazového plátna. V podstatě přechod mezi jednotlivými rovinami není propojen žádným perspektivním prvkem.

Na této skutečnosti je zajímavé to, že především ve svém dřívější abstraktní tvorbě často využívá diagonální linie o úhlu zkosení, který představuje největší odchýlení od směru horizontál i kolmic. Tyto linie byly donedávna používány ve figuraci jako pomyslné linie perspektivní zkratky, ale v jeho případě mají zcela jiný charakter. Že nám zpravidla nepřipomínají perspektivní členění prostoru je způsobeno tím, že barvy na nich nejsou světelně modulovány. Mají buď charakter jednolitě barevné skvrny, nebo jsou strukturované drobnými barevnými elementy.

Obecně lze v jeho díle pozorovat tendenci k vyzdvižení barvy nebo linie podle převahy organických či abstraktních forem, takže způsob použití stavebních elementů barvy a formy je ve vzájemné závislosti. Jsou pro něj typické i modifikace výrazových

---

<sup>46</sup> Miroslav Lamač, *Myšlenky moderních malířů* (1968), str. 141

<sup>47</sup> tamtéž, str. 145



prvků, především co se týče linií. Tím mám na mysli, že nepoužívá pouze průběžnou linii různého tvarového charakteru, ale často linii separuje, posouvá kříží, či zviditelňuje linii bezbarvou. Často vytváří i neobvyklá vnitřní uspořádání větších tvarů barvou či skupinou menších tvarů.

Jeho organické obrazy jsou velmi často bohatě strukturované, od nejdrobnějších barevně vymezených tvarů se dostáváme až k obsáhlým strukturám, které ohraničuje pomyslná linie, či jiná velká barevná struktura. Uspořádání drobných tvarů o více barvách (zpravidla dvě až tři) ve větší formě může vytvořit dojem oživené formy kompaktní barevnosti. Takové organické kompozice, což plyne i z charakteru jejich stavebních prvků, jsou založeny na oblých liniích a kruhových tvarech.

V čistě geometrické abstrakci dochází k velkému zjednodušení obrazové plochy. Nejen, že kompozice není příliš bohatá, používá i omezenou barevnost a tvarové stavební elementy. Existuje mnoho obrazů, kde se Kupka uchyluje pouze k jednoduchým strukturám za použití horizontální či kolmé linie (lze definovat jako obdélný tvar) v poměrně omezené barevnosti. Avšak vždy je na nich znát buď prostorové řazení obrazových plánů, nebo další členění linie.

Zajímavá jsou díla vzniklá v reakci na technický pokrok doby. Omezená barevnost v tónech šedé a hnědé připomíná moderní stavební materiály, struktury jsou složeny převážně z kruhových tvarů a linií, nápadně připomínají vnitřní způsob fungování strojů, dokonce je místy vidět jasné zpodobení reálného objektu. V této tvorbě jsou tvary vymezeny jen ostatními barevnými tvary, nikoliv pomyslnou a zřídka viditelnou linií. Ovšem zcela pozdní geometrické abstrakce jsou naopak vystaveny na linii a výrazných barvách, i když použitých v omezeném množství odstínů. Pozadí je zpravidla bílé a kompozice tvarů se stávají dokonale plošnými, možnost vzájemného působení prvků tak nadále vymezuje pouze jediná obrazová plocha.

## Wassily Kandinskij (1866 – 1944)

Kandinskij, jako ostatní umělci, se snaží o dosažení harmonického vyznění obrazu. Způsob harmonické výstavby spočívá ve vyrovnání napětí jednotlivých forem na základě „principu vnitřní nutnosti“. U jednotlivých stavebních prvků definuje jejich napětí včetně jeho směru. Až s vyrovnáním směrových napětí dochází k naprosté harmonii obrazových prvků v díle.

Nejen barvám, ale i tvarům a liniím přisuzuje určitou teplotu, která souvisí s určením napětí jednotlivých elementů. Tato klasifikace podporuje lepší kombinování tvarů a barev, zároveň i umístění prvků na obrazové ploše za účelem dosažení cíle svého uměleckého snažení.

### *Improvizace VII (1910)*

*základní stavební elementy:*

linie – všechny jsou roztrženy: zaoblené linie – diagonálně směřující

- horizontálně směřující

- oválná téměř uzavřená

přímé linie - diagonálně směřující

- horizontálně směřující

- vertikálně směřující

kombinované linie – otevřené

- uzavřené

tvary: tvary vymezené barevnou skvrnou dle stopy štětce

tvary vymezené ohraničujícími liniemi vyplněné (převážně) jedním barevným odstínem

barvy: červené barvy různých odstínů a sytostí

oranžové barvy různých odstínů

žluté barvy různých odstínů a sytostí

zelené barvy různých odstínů a sytostí

modré barvy různých odstínů a sytostí

bílá

černá

*vyšší struktury složené z prvků stejného charakteru:*

- rovnoběžně uspořádané útvary, linie, barevné skvrny
- kombinace oválného a úhelníkového tvaru v přesném uspořádání
- linie vzniklá z linií, které jsou součástí jiné kompaktní struktury

Na tomto plátně je hlavním výrazovým prostředkem barva. Všechny barevné prvky jsou stejného jasu s pozměněnou sytostí, což ovšem samo o sobě nepodporuje hloubkové působení zobrazeného námětu, ba naopak. Ve většině případů je barevná skvrna uskupena do větších celků. Jednotlivé barevné odstíny do sebe přecházejí, nebo jsou od sebe ostře vymezeny stopou štětce. Na základě stop po nanášení štětcem má velké množství barevných skvrn svoji vlastní směrovou tendenci. Ta, v případě větších tvarů ohraničených černou linií, směr tahu podporuje, nebo je k němu kolmá. V případě barevných skvrn vlastní formy bez linie tvoří samostatný dynamický aspekt v rámci obrazu. Tato skutečnost je jasně čitelná v případě barevných ploch ve spodním levém rohu obrazu, kde barevné skvrny vytváří pohyb jakoby do středu plochy plátna, v případě pravého horního rohu obrazu, a obecně barevných skvrn vrchní poloviny obrazového prostoru, podporují diagonální směřování většiny velkých lineárních tvarů ve středu plátna.

Tahy jsou z velké většiny vedeny úhlopříčně s častým ostřejším sklonem k pětáctyřiceti stupňům. Jiný směr tahů je pozorovatelný v pravém spodní rohu obrazu a místy na barevných plochách uvnitř obrazu. Objevuje se černá linie ohraničující barevné plochy, zároveň je prvkem, jež do určité míry uhlazuje a zpřesňuje okraje tvaru, narozdíl od barvových přechodů, které nejsou vymezeny viditelnou linií. Mnoho z linií je zakončeno průběhem jiné linie, tak tvoří celá skupina tmavých linií v obraze poměrně semknutou síť tahů. Jednotlivé linie vymezují na základě plynulosti tahu (tzn. z hlediska jednosměrného průběhu upřednostňují plynulou linii před linií lomenou).

Z hlediska kombinace barev převládají dvojice navzájem kontrastní, protikladné (zelená a červená, modrá a žlutá) a bílá, velké množství černé barvy na obraze je u Kandinského expresivních maleb významné a poměrně neobvyklé. Použité barvy jsou však ve více odstínech, a celkově je obraz méně kontrastní z hlediska použité barevnosti, především díky velkému množství zelené rovnoměrně rozmístěné po obrazové ploše.

Pokud se zaměříme na vymezení tvaru pomocí tmavé, ohraničující linie, zjistíme, že právě ta je tím prvkem, který výrazně segmentuje obrazový prostor do jednotlivých částí. Barevné plochy ve většině případů respektují hraniční funkci tmavé linie.

Jsou zde patrné dva typy linie. Uzavřená či téměř uzavřená oválná linie je tou, která vymezuje více méně jednolitě plochy barev. Mnohem rozsáhlejšího charakteru jsou ty linie, které jsou složeny z dlouhých táhlých částí (jedné či dvou) a ve svém nejvyšším bodě (až na několik málo výjimek v horní sekci obrazu) se buď oblým způsobem, či v kombinaci se zalomením, jež rázově mění jejich směr, navrací nebo jsou směřovány nazpět. Těch několik málo výjimek ve vrchní části obrazu má podobný průběh, avšak jejich nesměřují nahoru, ale dolů, tudíž jsou podle horizontální osy obrácené. Tyto dvě směrové tendence odděluje křivolaká horizontální linie probíhající napříč celým obrazovým plánem.

Pravý spodní roh je oddělen od zbytku obrazu lineárním útvarem, jež se z hlediska výraznosti barvy a tloušťky ohraničující linie neliší od zbytku tmavých linií v obraze. Tato nezapadající linie jakoby oddělovala spodní plán obrazu. Její význam zároveň spočívá v tom, že narušuje soustředný pohyb ostatních hlavních velkých linií, které směřují do jednoho centrálního místa v blízkosti pravého horního rohu obrazu. Svým mírnějším sklopením je zároveň na spodní straně ohraničuje, ve svém vrchním zakončení naopak podporuje protisměrné diagonální směřování, které je vymezeno neprůběžnou hranicí složenou z drobných linií, které zároveň zajišťují změnu směru linií průběžných.

Zespodu touto neprůběžnou hranicí a z vrchu linií horizontální je vymezeno okrajové místo obrazu ke kterému směřuje většina velkých diagonálních součástí kombinovaných lineárních tvarů. V tomto prostoru se kromě barevné plochy vymezené stopami štětce objevuje několik uzavřených lineárních útvarů vždy vyplněných jedním barevným odstínem (patrně vzhledem ke své velikosti). Tyto útvary jsou kombinovány vždy z menší formy složené oválné linie a větší formy převážně přímých linií spojených v uzavřený, vertikálně protáhlý tvar. Obdobné struktury, především na základě tvarové podobnosti, se objevují i ve spodnějším plánu obrazu.

Tyto skupiny v kombinaci s ostatními lineárními formami obrazu a dominantní barevností nápadně připomínají figurativní tvorbu Kandinského. Téměř vodorovná linie, jež probíhá napříč obrazem v horní části obrazu evokuje určitý horizont, Ostatní lineární tvary na základě svého charakteru pak připomínají kopcovitou scenérii a chodce. Prvním, co se uskuteční při pohledu na tento obraz není odhalení figurativního námětu. Důvodem je jeho výrazně plošné provedení, zacházení s barvou i velká stylizace figur zdánlivě reálné scény.

Zelená vzniká kombinací modré a žluté barvy, vyjadřuje klid, ale neevokuje v podstatě nic. Červená barva vyjadřuje sílu, je teplá i studená, podle umístění v rámci kompozice.

Kandinskij jak barvám, tak přímkám a tvarům přisuzuje určitou teplotu. Ta určuje pocit, jakým daný prostředek působí, vztah vůči divákovi jako vnímateli obrazu, obecně barvy definované jako teplé mají tendenci se k divákovi přibližovat, barvy definované jako studené se propadají do obrazového plánu). Červená barva je barvou doplňkovou k zelené. To znamená, že ve své kombinaci jsou nejkontrastnější dvojicí. Tomu se nijak nevymyká protikladné působení obou barev, klidové zelené bez významu a mnohovýznamové dynamické červené. Ani jedna z barev není výrazně ostrou, či hloubkově působící. Proto lze předpokládat, že dobře snesou všechny možné tvary, především ty vyrovnané. Oblá linie by mohla být správnou volbou vymezení barevných tvarů. Jak v pozdějším díle *Bod-linie-plocha* Kandinskij píše, na základě působení dvou sil, které se navzájem a rovnoměrně potlačují, vzniká oblá linie, ta vyvolává dojem zralosti. Svým způsobem všechny tři hlavní elementy v obraze mají poměrně vyrovnané působení. Pokud bychom měli propojit i další směry přímek s barvami, diagonála by nejlépe snesla červenou (šedou či zelenou). Lineární prvky si sice podržují svojí černou barvu, ale jak jsem řekla, dominantní je barevnost obrazu, která při stejném jasu udržuje stejně silný výraz všech barev.

## ***Kompozice V. (1911)***

*základní stavební elementy:*

linie: obloukovitě zprohýbaná

lomená

kombinovaná - otevřená

- uzavřená

stejně síly tahu

mění se síly tahu

body: nelze definovat

tvary – organické: vymezené barevnou skvrnou

vymezené strukturou stopy štětce

částečně ohraničené linií, vymezené barvou  
vymezené linií i barvou

barvy: hnědá barva v různých odstínech, různé sytosti a jasu

oranžová barva v různých odstínech (otázka definice rozdílu mezi oranžovou a hnědou)

modrá v různých odstínech, různé sytosti a jasu

žlutá barva různého odstínu, sytosti a jasu

červená barva různého odstínu, sytosti a jasu

zelená barva různého odstínu a sytosti

bílá

černá – pouze v linii

*vyšší struktury složené z prvků stejného charakteru:*

linie: rovnoběžné linie

linie uspořádané do trojúhelného objektu

linie a útvary: rozbíhající se z jednoho místa různými směry

tvary: kombinovaný oválný a protáhlý úhelníkový tvar v přesném uspořádání

Hlavní směr kompozice je vymezen nejvýraznější černou linií, jejíž tah mění svoji sílu, v horizontálním směřování zprava doleva se výrazně zeslabuje. Ve středové části obrazu se k ní přidružuje druhá velmi výrazná černá linie, která si podržuje horizontální směr, až do místa, kde se obloukovitě stáčí prudce dolů a rozděluje se na konci. Tato tendence koresponduje s dynamickým kroucením první linie v její pravé koncové části, kdy síla tahu a místa změny momentálního směřování neumožňují definovat, zda se jedná o obloukovité zahnutí, či lomenou linii. Obě linie se udržují v dynamičtější části obrazu, v jeho horní polovině. Větší dynamika horní části obrazu je způsobena větším množstvím stavebních prvků nahromaděných na dané ploše. Jedná se o množství linií i barev, které dohromady rozčleňují obrazový prostor, ale také o celkově tmavší barevnost (ať už na základě odstínu, sytosti či jasu). Zatímco ve spodní části plátna převládají jasné odstíny modré a žluté, horní část obrazu je zatažena tmavší hnědou a zelenou, místy se skvrnami výrazných čistých barev.

Ve spodní části obrazu oproti té horní je zobrazen mnohem volnějším prostorem. Linie zde převážně volně splývají dolů, aniž by dosáhly spodního okraje plátna. Celková barevnost je méně kontrastní a nejen na tomto základě nejsou přechody mezi jednotlivými

odstíny natolik výrazné. Místy se samozřejmě objeví výraznější, komplikovanější místo, jak z hlediska barevnosti, tak z hlediska lineárního uspořádání, což má za následek větší upoutání naší pozornosti. Především se jedná o levou část obrazu, ve středním horizontálním pásu jsou patrné výraznější kontrasty mezi barevnými skvrnami, některé tvary jsou vymezeny linií, především se jedná o spodní několikrát obloukovitě prohnutou linii vymežující skvrnu jednoho z odstínů modré a tři výrazné tmavě hnědé tvary přímého lineárního typu. Další tvary jsou vymezeny pouze hranicí kontrastní barevné skvrny. Především se jedná o tři vertikálně protáhlé barevné skvrny čistých odstínů modré, červené a žluté barvy. Zakončené jsou mnohem menšími oválnými tvary stejné světlé barvy, velmi nápadně nám tento úsek připomíná zobrazení figur - prvek, který se objevuje na mnoha autorových abstraktních malbách.

Další zajímavou strukturou je skupina jednoduchých, leč ojedinělých lineárních tvarů ve středové části spodní poloviny obrazu. Jedná se o dva trojúhelné lineární objekty propojené tak, že budí dojem jednoho trojrozměrného objektu. Nehledě na linie v bezprostřední blízkosti je zajímavý poblíž umístěný malý útvar. Skládá se z několika velmi drobných, krátkých, leč výrazných linií hustě uskupených ve vzájemné blízkosti. Vysoká hustota zvlněných drobných linií zdůrazňuje vyznění této struktury. Oba dva objekty jsou vizuálně propojeny průběžnou mírně sestupnou volnou linií s barevně vymezenou strukturou. Jedná se o dva vertikálně směřující úhelníkové barvové elementy (modrý a červený, oba s potlačenou sytostí), které jsou doplněné o oválnou skvrnu světlé barvy. Vnímání této skupiny jako ucelené struktury umocňuje její ohraničení velmi slabou zelenkavou linií. Směřování takto vymezeného útvaru (vzestupně zleva doprava) odpovídá směru tří obdobných skupin barevných tvarů v levé části obrazu, o kterých bylo řeč výše.

Vrchní část obrazu je mnohem diferencovanější z hlediska barev, případně linií (nejen těch konkrétně vyznačených). Mnoho linií v obraze se navzájem protíná, a tak jen v kombinaci s barvami na ploše dávají tušit určitým konkrétním celistvým tvarům. Taková situace nastává především mírně napravo od středu obrazu, v jeho vrchní části. Zde je koncentrace černých, přestože slabých, linií největší. Převládají linie vertikálně či diagonálně směřující, které jsou z větší míry přímé a volného tahu. Snad nejvýraznější je soubor čtyřech až pěti přímých linií v kombinaci se dvěma obloukovitě zahnutými, uplatňují se po dvojicích až na výraznější pátou, která by vzhledem k šíři svého tahu mohla být považována za zalomené ukončení jedné z těchto ostatních. Snahu o zařazení těchto linií do jedné struktury podporuje skutečnost konstantní barevnosti tvaru, který dohromady tvoří. Tato lineární struktura spojuje dvě další skupinky o velké koncentraci drobných linií

vytvářejících drobnější tvary. Ve spodní části je to pět dvojic linií diagonálně směřujících k pravému vrchnímu rohu, zakončeny jsou menšími uzavřenými lineárními tvary, nápadně připomínají formy, které se na obraze již objevily (v jejich bezprostředné blízkosti je lineární trojúhelný tvar, i tato skupina může s trochu představivosti připomínat reálné předměty). Obdobné formy se vyskytují i ve vrchním velkém shluku drobných lineárních tvarů. Na tomto místě je však zároveň nejvýraznější barevnost z celého obrazu. Lineární členění je podpořeno barevnou skvrnou, představuje tak nejvýraznější místo vrchní části obrazu. Z hlediska barevnosti je to zásluhou čistých odstínů červené a oranžové, které se zde uplatňují. Obecně lze v této zcela vrchní části obrazu pozorovat místa s nejsytějšími barvami. Kromě odstínů červené a oranžové se to týká ještě modré a žluté.

Ostatní lineární tvary jsou převážně otevřeného průběžného charakteru, nebo vytvářejí uzavřené tvary větších měřítek. Protínají se navzájem nebo zůstávají nezávisle umístěny v obrazové ploše, v každém případě u nich převládá změna směru prostřednictvím zalomení linie, což vyvolává větší napětí, než v případě obloukovitého zahnutí. Ještě na pár místech se objevuje zmnožení krátkých linií vedle sebe, zpravidla v počtu čtyřech. Na základě lineárního rozčlenění obrazu a velkého množství střídajících se barevných skvrn působí obraz velmi dynamickým, až chaotickým dojmem. Přesto v něm lze odhalit několik typů kombinovaných prvků, a to v případě uzavřených lineárních prvků. Jednou z nich je již několikrát zmíněná struktura úhelného a oválného tvaru. Dále se jedná o tři až čtyřúhelné tvary s jedním z úhlů výrazněji ostřejším, než jsou ostatní, což koresponduje se znatelným protažením těch linií, které daný úhel svírají.

Především velikost obrazové plochy umožňuje vznik kompozice s velkým množstvím výrazových prvků. Výrazné je rozčlenění plátna na hustě zastavenou vrchní část obrazu a spodní, mnohem volnější část. „Směrem vzhůru se ‚lehkost‘ stupňuje – jako by byly malé plochy od sebe nejen dále, ale ztrácely také na váze, a pozbývaly schopnost nést.“<sup>48</sup> Prvky tíhnou dolů, do volnější části kompozice a tak ji prostorově vyrovnávají. Kompozice díla je plná drobných událostí, máme potřebu ji zkoumat, a tak se zapojujeme do děje na obraze. Velikost 190 x 275 cm podporuje vzniklý dojem z plátna a stupňuje náš zážitek.

Vzhledem k velkému množství linií, jejichž každá část má podle Kandinského svůj smysl a lze ji na základě propracované teorie odůvodnit, nelze jednotlivě zkoumat jejich

---

<sup>48</sup> Wassily Kandinskij, *Bod – linie – plocha*, str. 111



vzájemný vztah, zda dojde k vyrovnání napětí v rámci kompozice. Přestože prohlížení abstraktního obrazu vyžaduje od diváka větší trpělivost a delší čas, než v případě čistě figurativního umění, na prvním místě je dojem, který v divákovi vytvoří.

### ***Improvizace XXVI, veslaři (1912)***

*základní stavební elementy:*

linie: přímé linie diagonálně směřující

obloukovitě prohnuté

horizontálně směřující volně zvlněné linie

kombinované linie

nezarovnané z jedné či obou stran

body: nelze definovat

tvary: vymezené barvou – uzavřené

vymezené barvou a linií – uzavřené

vymezené linií – otevřené (kombinovaná linie)

barvy: žlutá

různé odstíny modré

červená

různé odstíny zelené

černá

bílá

v malém množství fialová, oranžová, zelenomodrá a hnědá

*vyšší struktury složené z prvků stejného charakteru:*

linie: rovnoběžné

Na první pohled působí obraz téměř klidovým dojmem. Způsobeno je to barevností. Barvy jsou jasné, čisté a syté. Zároveň nejsou příliš často vymezeny ostrými hraničními liniemi, obecně jsou uspořádány na velkých plochách v obrazu. Lineárních prvků je zde oproti předchozímu obrazu Kompozice V poměrně málo, tím je toto zobrazení na první pohled přehlednější. Jak velké barevné plochy, tak lineární prvky mají stejnou důležitost.

Přesto nejvíce vynikají ty prvky, které člověku nějakým způsobem připomínají reálné předměty. Dále samozřejmě ty prvky, které jsou z hlediska prostorové struktury řazeny jakoby nejvýš, to znamená, že překrývají všechny ostatní elementy, s kterými jsou v přímém kontaktu.

Základní obrazová plocha je vytvořena ze skupiny barevných skvrn, které nemají žádnou výraznou lineární hranici, jsou jen nepatrně modulovány tmavším odstínem, který s nimi v barvovém spektru sousedí. Zcela podkladovou barvou je světle modrá, ta vyplňuje prostor mezi určitými celistvými barevnými tvary. Její struktura je z větší části kompaktní, jen místy jsou znatelné malé skvrnky jiného odstínu, jiného jasu, či sytosti, ale nejsou ve výrazném kontrastu vůči původní modré barvě. Na pravé straně obrazu se modrá barva proměňuje, nabývá výraznější povahy, přechod je zprostředkován hraničním tvarem modrozelené barvy.

Hlavními barevnými momenty jsou dva velké centrální prvky žluté a modré barvy, jsou mírně barevně modulované. Především ona žlutá skvrna, vzhledem k barevné povaze svého okolí, z obrazu výrazně vystupuje. Zelená barva má dvě významnější centra na obrazovém plánu v levém spodním a pravém vrchním rohu. Červená barva má zodpovědnější úlohu v rámci výstavby obrazu. Její role nespočívá pouze ve vytváření barevné skvrny, ale zároveň je barvou několika z mála lineárních prvků. Tmavý odstín červené je v každém z prvků na obraze spjat s linií. Především se to týká volně zvlněné horizontálně průběžné linie a pod ní umístěné obloukovitě prohnuté linie, která je otevřená směrem nahoru. Tyto dva lineární prvky společně s černými liniemi, které jsou umístěny zcela vepředu, tvoří centrální, klíčový motiv kompozice. Další významný červený útvar se nachází na pravé spodní straně obrazové plochy. Jedná se o vícenásobně zaoblený objekt červené barvy s výraznou okrajovou linií. Doplněný je hnědým objektem oválného typu s černou okrajovou linií, který pravděpodobně vznikl překrytím výrazné plochy poloprůsvitnou vrstvou černé. Červený útvar je vyvážený drobnějším červeným tvarem v levém horním rohu plátna, tento způsob umístění stejných barev do protilehlých částí obrazové plochy způsobuje vyvážené barevné rozložení plochy obrazu.

Černá barva zde naopak nehraje roli už jen jako barva linie, ale zároveň se objevuje i v podobě barevné skvrny. Ve své lineární podobě má roli jednoho z ústředních prvků obrazu. Dominantní úlohu má především v levém spodním rohu obrazového plánu, odkud vybíhá v podobě šesti diagonálních linií, které zasahují až do dvou třetin obrazu, téměř až k červené průběžné horizontální linii. Druhý černý lineární prvek představuje lineární kombinovaný tvar, navazuje ve stejném směru na diagonální černé přímky. Červenou

horizontální linii zcela přetíná, je složen jakoby ze čtyř samostatných lineárních útvarů. Vzhledem ke vzájemnému umístění černých linií máme tendenci je vnímat všechny dohromady jako jedinou strukturu. Od nejvýše položeného zakončení jedné z černých linií je směrem nalevo umístěno několik černých skvrn v horní části nad horizontální červenou linií. Ty jsou, až na jeden kompaktní prvek v levém horním rohu obrazu, hodně členité, především ten nejbližší k černé lineární struktuře nápadně připomíná tvar lineárního charakteru.

Lineární prvky jsou umístěny nejbližší k divákovi z hlediska konstrukční výstavby obrazu. Přičemž linie černé barvy jsou nadřazeny těm červeným. Je zde pouze jediná výjimka v podobě barevného tvaru. Ta je sice pod černou linií, ale červenou průběžnou linií překrývá. Jedná se o modrý nepravidelný tvar doplněný o černé a bílé skvrny. Na základě kombinace s nejtmaší a nejsvětější možnou barvou dostává tento tvar nejplastičtější vyznění. V každém případě na základě svého zpracování představuje zcela ojedinělý prvek.

Jakmile si prohlížím obraz delší dobu, klidový dojem z něho primárně nabytý se proměňuje v dynamický pohyb v rámci vyrovnané kompozice. I když na první pohled obyčejný divák neodhalí vyrovnané rozmístění obrazových prvků, zobrazení na něm zanechá určitý dojem. Takový dojem může mít jakoukoliv podobu, ale obecně spojují klidný dojem s vyváženou kompozicí, s celkovou harmonií prvků stabilně usazených v obrazovém plánu. Naopak dojem rozrušení a znepokojení, i když může být záměrem umělce, představuje určité nevyvážení v rámci obrazové plochy.

Nesmíme opomínat i charakter okraje linie. Roztřepená linie na nás působí hmatovým dojmem. V případě červené linie díla je pouze jedna strana tou roztřepenou. Na straně, kam je umístěný tento okraj, můžeme pozorovat naznačenou iluzi objektu, právě roztřepení linie vyvolává dojem vnitřní hranice objemného tělesa.

Časová složka díla propojuje s délkou zobrazené linie, tím se, i když nepřímou, shoduje s Kupkovou koncepcí linie jako složené z jednotlivých bodů, která tak evokuje pohyb. V tomto případě jsou nejvíce patrné černé diagonální linie směřující jakoby ven z obrazu. S tendencí zesilování svého tahu směrem od středu obrazu působí majestátním dojmem, skoro jakoby perspektivně směřovala proti nám, ven z obrazového plátna.

Ve středu obrazové plochy jsou umístěné dva velké objekty obdobné formy, sice nepravidelné, ale se zaoblenými rohy (tzn. neobsahují lomené linie). Jejich barevnost je vzájemně protikladná, představují dvě barvy z opačné strany Kandinského stupnice, která

vymezuje míru přibližování či oddalování barvy vzhledem k divákovi. Jak tvrdí teorie, mohla bych potvrdit, že takový tvar působí více harmonicky v případě použití modré barvy než žluté, přestože jsou patrné drobné rozdíly ve větším zakulacování modré formy, než té žluté.

Ve všech prozatím analyzovaných obrazech Kandinského, lze rozpoznat náznaky figurace. Jak je autor přesvědčen, tak se nelze spolehnout ani na čistě abstraktní formy (nutně by vyřadilo lidskou dimenzi), ani na čistě materiální formy (kvůli citlivosti neumožňuje prostředek oka či ruky), takže zobrazený kus vždy nese určitý individuální výraz umělce. Nikdy nelze hovořit o čistě abstraktních či čistě materiálních formách. Přirozeně však probíhá narůstání abstraktnějších forem, ovšem není jisté, zda převaha tohoto typu forem vede ke vhodné kombinaci pro dosažení harmonické výstavby obrazu. Je však jisté, že zobrazování organických forem v abstraktní kompozici je řízeno zákonem vnitřní nutnosti.

## ***Na bílé II. (1923)***

*základní stavební elementy:*

linie: rovné linie s oběma konci tupými

linie s jedním koncem tupým a druhým ostrým (dále linie druhého typu)

linie zaoblené v jednoduchém oblouku – uzavřené

- neuzavřené

kombinované - vícenásobně organicky kroucené

- lomené

diagonálně směřující

vertikálně směřující

horizontálně směřující

body: kruhového tvaru

čtvercového tvaru

půlkruhového tvaru

tvary: ostrých úhlů: - trojúhelníkové

- čtyřúhelníkové (všechny úhly ostré, některý úhel tupý), mnohoúhelníky

zcela oblé/oválné /kruhové tvary

tvary s oblými i rovnými hranami – méně časté

barvy – přibližně jednoho odstínu, obdobné sytosti a jasů: bílá

žlutá

oranžová

červená

hnědá

zelená

modrá ve dvou odstínech

černá

*vyšší struktury složené z prvků stejného charakteru:*

linie: rovnoběžné řazení dvou a více lineárních prvků

kombinace dvou lineárních útvarů:

- zhruba či zcela na sebe kolmých: neprotínajících se (sem řadím i kombinaci přímé a oblé linie v horním plánu obrazu)

protínající se

- kombinace kolmé a rovnoběžné řazení: pásový prvek obloukových linií různé velikosti

body: skupina kruhových bodů lineárně uspořádaných

dva kruhové body soustředně uspořádané

skupina hranatých bodů uspořádaných do mřížky (body lze zaměnit s barevnou plochou)

tvary: překrývající se barevné tvary spolu reagují tak, že se buď navzájem prolínají, zakrývají, nebo v místě střetu eliminují.

*vyšší složené struktury ze dvou typů elementárních tvarů:*

- šachovnice - mřížka vytvořená přímými liniemi, vzniklé čtvercové plochy vyplněny barevným tvarem, nebo ponechány prázdné

- kombinace linie druhého typu (či trojúhelného tvaru) s:

- polokouli/ polokruhovým bodem

- kruhovým bodem

umístěné jsou k tupé straně linie, či krátké hraně trojúhelného objektu. Trojúhelníkový objekt, narozdíl od linie, může mít složitější barevnou výplň: dalším typem kombinace v rámci této skupinky je trojúhelníkový objekt protnutý s barevnými silnými liniemi respektující hranice úhelníkového objektu (výsledný efekt jakoby pruhovaného objektu).

- zvláštním případem je kruhový bod s menším bodem uvnitř, jež je obklopen z obou stran stejným způsobem linií s jednou ostrou a jednou tupou stranou

- kombinace oválných tvarů s kruhovými body uvnitř, pravidelně rozmístěnými v jedné linii.

Uspořádání celé kompozice je výrazně centrální, pouze na pravé straně obrazu špičaté konce dvou diagonálních linií jakoby překračují hranice rámu. Důvodem bude pravděpodobně zvýšení napětí této strany kompozice, protože na levé straně je stejného napětí dosaženo použitím výrazných barevných tvarů. Hlavními kompozičními prvky jsou diagonálně protnuté velké černé prvky, jeden je lineárním prvkem doplněným o řadu drobnějších oblých linií v symetrickém řazení a druhý, charakteru lomené křivky s proměnlivou silou tahu, má v pravé spodní části obrazu přímý lineární průběh. Tato část je podpořena velkými barevnými tvary s ostrými úhly.

Centrální tvar pod překřížením linií má nejdominantnější hodnotu ze všech barevných skvrn. Jedná se o velký zelený čtyřúhelný tvar s drobnou půlkruhovou výsečí, jehož hrany podporují diagonální směřování zmíněných linií, a jelikož doslovně jejich směr nekopírují, vytváří větší dynamiku obrazové kompozice. V levé rohové části obrazu je podpořen dvěma útvary červené a žluté barvy, které vyrovnávají napětí v místě, kam lomený konec černé linie/lineárního tvaru nedosahuje.

Další drobnější, ostře vymezené barevné skvrny se nacházejí v každém ze třech zbylých prostorů mezi zkříženými liniemi, dotvářejí tak kompaktní vyznění celku. Na pravé straně je to jediný negeometrický modrý tvar s kruhovou výsečí ve své nejširší části, podpořen je dvěma souběžně uspořádanými nepravidelnými lichoběžníky, které částečně překrývá, a drobnějšími žlutými tvary. Na spodní straně je to především hnědý lichoběžník, skrze něj, podobně jako žlutý a červený tvar v levém horním rohu, prosvítá dominantní zelený tvar. V horní části zajišťují vyvážení kompozice dvě linie/lineární tvary, které

vytvářejí vyšší strukturu vzájemným zkříženým. V místě protnutí dochází k eliminaci barevné informace.

Tato základní struktura je doplněna řadou znatelně drobnějších prvků, zpravidla jsou uspořádány do vyšších struktur podle dříve vymezených kombinací. Tyto kontaktní struktury tvoří ještě větší celky, zpravidla jsou založené na seskupování kombinovaných tvarů stejného charakteru. Zpravidla čím menší je velikost struktury a základních elementů, tím vyšší musí být jeho množství, abychom dosáhli stejného účinku. Konkrétně se jedná o skupinu tvarů umístěnou na hnědém spodním lichoběžníku, o skupinu zmnožených tenkých linií v horním levém rohu kompozice, o středovou struktura trojúhelných tvarů s půlkruhovým tvarem/ bodem těsně přiléhajícím z konkrétní strany nebo o čtvercové mřížky v pravém horním plánu obrazové plochy.

Výrazným elementem je ojedinělý kruhový útvar, který překrývá základní zelený tvar i jednu z konstrukčních černých linií. Tento tvar je bílé barvy pozadí, má výraznou černou ohraničující linii. Do ní přímo zasahují dva typy kombinovaných prvků. Bílá základní barva jednoho z prvků, na základě přímého kontaktu s bílou barvou v rámci kruhového tvaru i s bílou barvou pozadí, pouze dává tušit jeho další směřování a tvar. V zobrazení lze odhalit ještě několik drobných samostatných elementů, jak bodových, tak lineárních, které vyrovnávají napětí v obraze z hlediska tvarů či barev. Skoro standardním tvarem, který Kandinskij používá, je mřížka kombinovaná z horizontálních a vertikálních linií. V tomto konkrétním případě pouze ona, ve své zdvojené podobě umístěné ve stejné horizontální výšce, představuje statický prvek kompozice. Nelze objevit žádné další linie a objekty, které by samy o sobě nepůsobily velmi dynamicky, avšak uspořádání kompozice v centrální vyvážené formě celkový dojem napravuje, a plátno působí velmi vyrovnaně.

Dominantními prvky, hlavními kompozičními liniemi díla, jsou dvě středové diagonály. Diagonála napříč základní plochou může být pojímána jako indikátor napětí v závislosti na přibližování k horizontále, či vertikále. Dvě diagonály, které vytvoří střed základní plochy, tak určí místo – v tomto případě střed obrazu, odkud se šíří napětí.

Plynulá diagonální přímka zachycená na obraze podle Kandinského teorie vyjadřuje harmonickou polohu, přímka, která ji přetíná se nachází v poloze disharmonické. To je pravděpodobně důvodem, proč je separována do lomené přímky podpořené ostroúhlými tvary v horní levé části obrazu.

## ***Kompozice IX. (1936)***

*základní stavební elementy:*

linie: přímá linie

oblá linie

lomená linie – uzavřená

- otevřená

kombinovaná

body: kruhové

čtvercové

mimoběžné čtyřúhelné

tvary: kruhové/oválné

obdélné

organické

barvy: černá a bílá

– více odstínů: žluté

oranžové

červené

zelené

fialové

modré

*vyšší struktury složené z prvků stejného charakteru:*

linie: vícenásobná rovnoběžná – těsně přiléhající

- s rozestupem

- šachovnicové uspořádání

vícenásobná různoběžná se stejným počátečním bodem

body: vícenásobné – těsně přiléhající

- nepravidelně rozptýlené s obdobnými vzdálenosti rozestupů

- kruhové soustředné

tvary: - v kontaktu spolu tvary reagují tak, že se prosvítají nebo umístěné za sebou překrývají



Základní stavební elementy jsou relativně volně umístěny na barevném pozadí, přičemž mezi sebou mají tendenci tvořit samostatné struktury. Toto pozadí má geometrický charakter rozčleněný diagonálními liniemi a vymezený různobarevnými plány. To tvoří výrazný protiklad vůči prvkům zobrazeným na povrchu, které mají z velké části organickou povahu, týká se to většiny barevných tvarů a větších barevných linií, které lze volně zaměnit s lineárními tvary. Již na základním přehledu je patrné, že téměř každá ze struktur je jedinečná, příliš se neopakují stejné vzory. Proto se nebudu podrobně rozepisovat o jednotlivých prvcích, ale pokusím se zachytit podobné charakteristiky a vzájemné prostorové vztahy.

Linie mají buď charakter velmi drobné linky tenkého tahu, nebo jsou zobrazeny v takové velikosti, že je lze snadno zaměnit za lineární tvar, především na základě jejich barevnosti a organické povaze, což jsou faktory typické pro ostatní barevné tvary. Tyto velké organické linie mají jednobarevnou plochu, nebo se jejich barevnost mění ostrými předěly. Ostré předěly v rámci vícebarevných linií jsou způsobeny zpravidla další, geometrickou strukturací, tak představují tyto linie objekty barevně nezávislé na okolí. Často jsou, nejen linie, barevně strukturovány ostrými předěly, které jsou stanoveny průnikem s jiným tvarem. Nově nabytá barevnost má povahu podle barevnosti některého z tvarů pod ní. Buď dochází k prostému prosvítání barvy tvaru pod nimi, barvy základové plochy, změně odstínu, nebo spíše jeho sytosti, případně má prosvítající tvar barevnost protikladného odstínu k odstínu podkladové plochy. U některých konkrétních útvarů k takové barvové změně nedochází vůbec. Jak který prvek zareaguje je individuální a možností je mnoho. Ke změně barevnosti dochází i v místě základové plochy, která je nějakým způsobem vymezena ohraničujícími otevřenými tvary v hlavní skupině tvarů s centrálním černým lineárním prvkem. Jak jsem již zmínila, toto chování se netýká pouze těchto atypických linií, ale i všech tvarů na obraze. Ty nejmenší tvary, až na ty striktně bodové povahy, jsou potom seskupeny do větších celků, patrně kvůli posílení jejich skupinového výrazu. Čistě bodové tvary lze nalézt i volně rozptýleny po obrazové ploše, jejich vyznění, či význam jejich role v rámci celkové kompozice, spočívá v barevném kontrastu podkladové plochy s nimi.

Obrazový horizontálně situovaný formát umožňuje větší rozptyl stavebních prvků do své šířky, přičemž toto jeho statické směřování podporují pouze šachovnicové útvary a dvě struktury obdélných tvarů v levé části obrazu. Ostatní tvary, které jsou buď kruhové, a tudíž udržují určité napětí, organické nebo diagonálně směřované, dodávají dynamiku, pohyb celé kompozici. Výrazný, ostře sklopený zadní plán udržuje určitý pořádek na

obrazové ploše. Některé drobné centrální a především okrajové struktury základních stavebních prvků si podržují kresebný charakter. Právě zde se uplatňuje drobná linie v nejsilnějším výrazu. Tyto struktury a několik lineárních útvarů mají znatelně větší jas použitého barevného odstínu. Působí až subtilním dojmem, což koresponduje s možností jejich prosvítání.

Obecně lze říci, že vzhledem k relativně omezeným typům základních tvarů, co si autor vynahrazuje variabilitou organických prvků, tento obraz kombinuje ukazuje mnoho různých výrazových prostředků, které vznikly až v rámci kombinování a vzájemného působení obrazových prvků a zpracování základního plánu.

Zvolený široký formát zesiluje celkové napětí výraznějších forem. S přibližováním forem k některému z okrajů obrazové plochy roste napětí, s dotykem napětí rázem opadá, což se děje ve vrchní části obrazu, který jako většina jeho obrazů disponuje větším množstvím prvků umístěných právě v horní polovině formátu.

Tato kompozice jako by demonstrovala všechny možné výrazové prostředky v nejrůznějších variantách. Kombinovány jsou mnohé barvy různých kvalit, organické i geometrické formy rozmanitých velikostí.

Jak píše o kompozici - je vnitřně účelným podřízením všech jednotlivých elementů a výstavby konkrétnímu malířskému záměru. Vzhledem k tvarovému a barvovému uspořádání obrazu lze předpokládat, že se i po uzavření Bauhausu zabýval zkoumáním vzájemných vztahů mezi obrazovými elementy.

### ***Zhodnocení:***

První Kandinského abstrakce jsou založeny na principu „zkoumat vztah postav ke krajině a následně též jejich vztah k jakémusi kosmu rozloženému v kompozice dosud nevídané koloristické bohatosti.“<sup>49</sup> V jeho uměleckém vývoji je patrný postupný přechod od figurace k nefiguraci. Figury jsou tvořeny zjednodušenou linií, často se omezují pouze na několik čar, nebo jednoduchý barevný tvar bez zbytečných detailů.

Jeho vrcholná výtvarná produkce obsahuje 3 kategorie, jedná se o *Imprese* (přímé dojmy z vnější přírody), *Improvizace* (dojmy z „vnitřní přírody“) a *Kompozice* (úmyslná,

---

<sup>49</sup> John Golding: Cesty k abstraktnímu umění: Mondrian, Malevič, Kandinskij, Pollock, Newman, Rothko a Still, str.73

vědomá tvorba, výsledek „vnitřní potřeby“) – kompozice vyjadřují „neoddělitelnou, nepostradatelnou, nevyhnutelnou kombinaci vnitřní a vnější složky, tj. obsahu a formy.“<sup>50</sup>

Na počátku významného období mezi léty 1910 - 1914 vzniká i první teoretický spis O duchovnosti v umění. V té době je pro něj dominantním vyjadřovacím prostředkem barva: „realita je pro něho mnohobarevné znění, není teď vůbec schopen zachytit se jednotlivých forem.“<sup>51</sup> Inspiraci ve využití a účinku barevné skvrny čerpá především z fauvismu. Později jej ovlivnil symbolismus a zejména kubismus, Kandinskij přikládá větší důležitost i formě, tak obohacuje svůj slovník o nové výrazové prostředky. V tomto důsledku barva ztrácí na své síle, přestává být modulována a stává se klidovou plochou. Forma ke konci tvůrčího období - v geometrické abstrakci víceméně převládne. Tento proces začíná během jeho působení na Bauhausu, v té době vzniká i velmi systematický spis o kresebných tvarech výrazových prostředků: *Bod – Linie – Plocha* (cca. 1921). „Podobně jako Klee chápal Kandinskij umění jako analogii tvořivého procesu přírody a usiloval o syntézu intuice a vědeckého základu malířství, který by měla být jako model přenositelný i na další umění. Jeho systematická práce na takovém metodickém slovníku, ke kterému v první řadě náležela jeho hojně citovaná teorie o bytostném spříznění tří primárních barev a forem (červená – čtverec, modrá – kruh, žlutá – trojúhelník), zanechala zřetelné stopy i v jeho vlastní umělecké tvorbě. Příznačné pro práce z prvního výmarského období, které končilo v závěru roku 1924, je silnější uplatňování geometrických prvků jako jsou šachovnicové vzory, křížící se linie a nahromadění kruhů.“<sup>52</sup>

Jedinečnost Kandinského stylu spočívá v osamostatnění linie a bodu jako svébytných vyjadřovacích prostředků. K tomu dochází již v expresivní nefiguraci, jinak tyto základní kresebné tvary samostatně nesoucí výrazovou hodnotou jsou typické až pro díla geometrické nefigurace. Staví na vyvážení napětí výrazových prvků, vychází z názoru, že „univerzálnost každého jedinečného výseku přírody spočívá v rovnováze protikladů.“<sup>53</sup> Jeho kompozice jsou obvykle vystavené na střetu protichůdných sil. Vzniká velká dynamika obrazu ze vzájemného působení prvků, v podstatě z toho, jak se napětí stavebních elementů vyrovnává.

V počáteční fázi uměleckého vývoje hojně používá organickou barevnou skvrnu – jedná se o období, kdy se orientuje na barvu – v kombinaci s volně zohýbanou linií. Tyto

---

<sup>50</sup> tamtéž, str. 83

<sup>51</sup> Miroslav Lamač, *Myšlenky moderních malířů* (1968), str. 197

<sup>52</sup> Magdalena Drosteová, *Bauhaus: 1919 – 1933: reforma a avantgarda*, str. 65

<sup>53</sup> John Golding: *Cesty k abstraktnímu umění: Mondrian, Malevič, Kandinskij, Pollock, Newman, Rothko a Still*, str. 77

linie nemají příliš komplikovaný charakter, vzhledem ke své velikosti a proměnlivé šíři tahu jsou podobné lineárním útvarům. Zpočátku má linie pouze černou barvu, která odkazuje k jejímu lineárnímu charakteru, soudě podle zkušenosti s dřívějšími Kandinského obrazy, kde černá linie měla vyloženě roli hranice barevného tvaru<sup>54</sup>.

Původní linie se postupně přeměňují v rozlehlejší lineárními útvary. Týká se to období nástupu geometrické abstrakce, kdy se výrazové prvky osamostatňují. Objevuje se nejen záliba v nový tvar – kruh, ale i nová podoba linie – velmi drobné, vlasového tahu – která se stává jedním z množství malých elementů na umělcových obrazech. Kvůli podpoře jejich působení takové linie ve svých obrazech často prezentuje po skupinách, zpravidla rovnoběžně uspořádaných. Na základě kombinování určitých drobných tvarů vznikají i ustálené struktury, která se v jednotlivých obrazech opakují, na jejich základě by bylo možné rozeznat umělcův momentální styl.

Ve 30. letech 20. století se Kandinského tvorba opět proměňuje. Námět už je zcela nepodstatný, zaměřuje se pouze na výrazové formy obrazu. Na obrazové ploše jsou kombinovány drobné prvky jak organické, tak geometrické povahy, jak body, tak linie i barvy. Avšak jednotlivé formální stavební prvky se navzájem zpravidla příliš nedotýkají. Mají svoji vlastní rozlohu, svoje vlastní vyznění v rámci obrazové plochy, zároveň každý z nich se svojí jednotlivou váhou ve vzájemném vztahu buduje větší výrazový celek, výtvarné dílo. Větší pozornost již není věnována pouze jednotlivým prvkům a jejich hromadnému působení, ale přímo jejich vzájemnému uspořádání, vzájemným vztahům v rámci plochy. Tyto elementy bývají dost různorodé, takže je těžké nalézt společné charakteristiky, podle kterých by se dali řadit do skupin. Zpravidla každá jejich část je podobná s jinou částí jiného prvku, plocha je tak bohatě strukturovaná prostřednictvím jejich vzájemných relací.

---

<sup>54</sup> obdobně tomu bylo i s některými obrazy Matisse

## ***Výrazové prostředky - zhodnocení:***

Již v počátečních impulsech přechodu od figurativního zobrazování k nefiguraci je patrná odlišná volba výrazových prostředků. Zatímco Kupka vytváří kompozice, které kloubí jak statiku na základě vertikálních přímk, tak dynamiku na základě přímk diagonálních, Kandinskij se oproti němu vyjadřuje linií volnou. Také víc uplatňuje samostatnou barevnou skvrnu i v oblastech, kde není ohraničena žádným lineárním prvkem. Dosahuje tak dynamického vyznění, určité exprese, odlišným způsobem. Pravdou je, že Kupkovy obrazy vzhledem k pravidelnému uspořádání stejných typů tvarů budí dojem řádu a hierarchie obrazových prvků a plochy, zatímco Kandinského významotvorné prvky mají všechny přibližně stejnou výrazovou hodnotu, ač lze pozorovat hlavní kompoziční směry. Proč to tak působí, může být způsobeno nejznatelnějším rozdílem v jejich raných vyjadřovacích směrech, a tím je zachování dojmu prostoru v případě Kupky, i když lze u Kandinského stále zaznamenat předmětnost, alespoň je její vyznění potlačené plochou výstavbou obrazu, zpravidla si musíme dát určitý čas na jejich odhalení.

Barva v této fázi dociluje modulace u obou autorů. Jak už jsem mluvila o tvaru neohraničené barevné skvrny u Kandinského, je třeba zmínit, že ve stejných prvcích se na tomto základě uplatňuje i směřování této skvrny díky strukturaci stopou štětce, Kupka tuto schopnost barvy potlačuje a více se zaměřuje na její využití jako prostředku k vymezení konkrétního, přesně slovně definovatelného tvaru.

V období mezi roky 1910 a 1920 se i Kupka propracovává k důslednějšímu zapojení volné linie, především ve formě volného tvaru, který linie, ač zpravidla imaginární, vymezuje. Kandinský oproti němu příliš často linii s uzavřeným barevným tvarem nespojuje, nechává si prostor pro volný přechod z jednoho tvaru do druhého, kdy se volně proměňuje i barevný odstín. Často si hraje i s rozdělením obrazového plátna linií, kdy z každé své strany, z každé své hranice působí jako jiný, a ne ten samý, prvek. Kupka své tvary vždy vymezuje. Jeho kompozice je o to přehlednější, o co jsou znatelnější okraje jednotlivých výrazových prvků. Vzájemné vztahy mezi jednotlivými prvky lze proto poměrně snadno vymezit na základě prostorových termínů.<sup>55</sup>

Kandinskij oproti Kupkovi pracuje s kompozičním řešením prostoru, víc si zahrává s hranicemi obrazové plochy, především často hromadí stavební elementy v horní části obrazu, zatímco Kupka většinou směřuje svoje kompoziční centrum blíže zlatému řezu,

---

<sup>55</sup> prostorové termíny určují orientaci v prostoru, v tomto případě na ploše obrazu – nahoru, dolů, napravo, nalevo, apod.

zejména ve své geometrické nefiguraci, kdy se primárním výrazovým tvarem stává kruh. Jeho podstata sama o sobě nedovoluje jiné, než centrálně orientované členění plátna.

Rok 1920 je poměrně významným sociálním zlomem v životě obou malířů. Skončila 1. světová válka, takže Kupka se vrací ke své tvorbě, a Kandinského čeká úloha lektora na Výmarském Bauhausu. Vzhledem k tomu, že u Kupky, dokud nedosáhl čisté geometrické abstrakce s kruhovými formami, nelze blíže specifikovat jeho jednotlivá umělecká období podle hlavního výrazového stylu, u Kandinského do určité míry lze propojit jeho výrazové styly s určitým životním obdobím. A právě působení na Bauhausu je spojeno s jeho odklonem od expresivní nefigurace a příklonem k nefiguraci geometrické<sup>56</sup> Ve dvacátých letech vytváří obrazy s proměnlivým kontrastem tvarů a barev, které jsou trvalým důkazem jeho obhajoby mnohotvárnosti, fantazie a spontaneity. Pokračuje v členění podkladové plochy, barvou lineárně vymezenou, nebo barevnými skvrnami kolem prvků s výsledným efektem „podstínění“ kvůli jejich zvýraznění. Objevuje se i čistá jednobarevná podkladová plocha, však stavební prvky a jejich vzájemné řazení do větších kompaktních struktur jsou hlavním předmětem obrazu. Výrazná podkladová plocha by se v takovém případě mohla stát rušivým elementem. Tuto skutečnost použití jednolitě barevné plochy má společnou s Kupkou. Je pravda, že Kupkovy obrazy, vystavěné z geometrických tvarů nemají vždy jednobarevnou podkladovou plochu, ale nikdy nedosahovaly takové barevné variability a především viditelného provázání s drobnými barevnými či lineárními tvary v obrazové ploše.

Právě na základě pojmání barvy, vyloučení subjektivity i upřednostňování některých obrazových forem připomínají oba autoři názory a dílo Cézannovo. Stejně jako on, který posunul umění zas o kousek dál, hrají i Kandinskij a Kupka svoji důležitou roli ve vývoji umění, především jako první průkopníci abstraktní malby. Zároveň nám jsou názorným příkladem toho, jak obdobné umělecké cíle mohou dostat odlišnou obrazovou podobu.

---

<sup>56</sup> *na jeho výtvarné vyjadřování působilo dění na Bauhausu spojené s příchodem Pieta Mondriana a jeho vlivem na žáky, kteří se odvrátili od expresivní formy k formě geometrické.*

## VÝZKUM: HLOUBKOVÉ PŮSOBENÍ BAREV

### téma výzkumného projektu:

Jak všichni víme, jedním z podstatných výrazových prostředků každého vizuálního zobrazení je barva. Většina pozorovatelů čte vizuální zprávu na základě propojení barvy a tvaru, avšak i barva sama o sobě nese s sebou významnou informaci. Tématem výzkumu tudíž má být právě schopnost působení barvy na vnímání pozorovatele, z hlediska interakce s barvou v jejím bezprostředním okolí. Může různá barva pozadí ovlivnit barevné vyznění stále stejného odstínu? Konkrétně je cílem zjistit, jestli, případně jak, se mění vizuální působení stejné barvy na jiném podkladě z hlediska prostorového uspořádání. Potvrzení této skutečnosti by mohlo novým směrem rozvinout možnosti obrazového vyjadřování za účelem vyvolání určitého dojmu či pocitu u pozorovatele, případně rozvinout divákův pohled na obraz.

### teorie:

Abychom vůbec mohli začít s výzkumem je nezbytné se blíže podívat na teorii barev, díky níž lze definovat určité vzájemné vztahy mezi jednotlivými základními barvami<sup>57</sup>. Pokud se chceme zabývat hloubkovým působením vizuálních podnětů ve vzájemných barevných interakcích, omezíme se na čisté odstíny ve stavu stejného jasu a sytosti. Nedodržení tohoto postupu by mohlo negativně ovlivnit výsledky výzkumu.<sup>58</sup> Podstatným je dodržení barevné celistvosti obou posuzovaných barev a stejné velikosti a tvaru vzorků při posuzování každé dvojice, barevné přechody a nestejnomyšlnost distribuce barevných skvrn vedou taktéž k zavádějícím výsledkům.<sup>59</sup> Tímto způsobem bychom měli dosáhnout barev o stejných hodnotách, tudíž by nemělo dojít ke zkreslení výzkumu na základě působení jiných barvových efektů, případně vlivu jasu a sytosti na barevné vyznění odstínu.

Výchozím faktorem pro nás bude skutečnost existence simultánního kontrastu a jeho působení na diváka. Současně budeme vycházet z dřívějších teorií o vlastnostech

---

<sup>57</sup> jedná se o základní barvové systémy vyvinuté na základě Munsellova kruhu z roku 1905, dále rozvíjené v systémy CIE použitelné především pro počítačové technologie a tisk

<sup>58</sup> na základě Bezold-Brückeho efektu – závislost odstínu na měnící se intenzitě osvětlení, Abneyho efektu – změna odstínu s kolorimetrickou čistotou, Huntova efektu – barevná vydatnost se zvyšuje s rostoucí intenzitou osvětlení, Stevensova efektu – kontrast se zvyšuje s rostoucí intenzitou osvětlení, apod.

<sup>59</sup> např. vlivem prostorové distribuce podnětů –tzv. spreading, Bartleson-Brenemanův efekt – změna kontrastu s pozadím v barevném achromatickém přechodu

barev ve spisech teoretiků umění, kde jsou prezentovány určité názory na hloubkové působení barev samotných.

Teorie simultánního kontrastu spočívá ve schopnosti určitých barev, kladených vedle sebe, ovlivňovat se v barevném působení. Simultánní kontrast, přesněji řečeno, způsobuje posun podnětu co do svého barevného vzhledu, během změny barvy jeho pozadí. Lze říci, že obecně tmavé pozadí způsobuje vyznění barvového odstínu jako světlejšího a světlé pozadí zase naopak. Týká se to i určitých konkrétních barev – tzv. dvojice barev doplňkových. Kdy červená v pozadí způsobuje vyznění barev v popředí více do zelena, zelená opět do červena, a stejně tak probíhá proces v případě modré a žluté.<sup>60</sup> Tato skutečnost existence simultánního kontrastu může být k našemu účelu velmi užitečná v kombinaci s dřívějšími teoriemi vlastností barev.

Podle Kandinského je barva žlutá (jakožto teplý tón) protilehlá barvě modré (jakožto tónu studenému), jsou umístěny jakoby na opačných stranách barvového kruhu, mezi nimi lze nalézt ostatní spektrální barvy. Na horizontální rovině se teplé barvy přibližují k divákovi, studené se od něj jakoby vzdalují.<sup>61</sup> Johann Wolfgang von Goethe rozděluje barvy na kladné (aktivní) a záporné (pasivní). Kdy kladné, počínaje žlutou (dále oranžová, červená) z pozadí vystupují, a záporné, počínaje modrou (dále fialová, modrofialová), se do pozadí propadají, jak to přesně autor definuje.<sup>62</sup>

Co se týče achromatických odstínů, na základě poznatků o působení černé a bílé barvy: bílá je nejbližší „barva“ světlu, tudíž jakoby vystupuje z obrazu, dostává se nejvíc na povrch, na rozdíl od ní černá je nejtmavší ze všech možných „barev“, teoreticky by měla působit nejvíc hloubkovým dojmem – lze usuzovat na stejné působení barev podle množství příměsi bílé či černé. Tak se stávají buď převážně tmavými a tak inklinují k propadu do prostoru obrazu, nebo světlými, a tak inklinují ke schopnosti z obrazu vystupovat.<sup>63</sup> Problematickou může být pouze schopnost jedinců posoudit tmavší a světlejší barvy, pokud se liší pouze v malé míře a nedotýkají se navzájem.<sup>64</sup>

Na tomto základě budeme zkoumat, jak různé barevné pozadí ovlivňuje jednobarevný prvek. Na základě simultánního kontrastu lze očekávat, že umístíme-li testovaný objekt na pozadí barvy žluté, modré, červené a zelené, jeho barevné vyznění by se mělo změnit, být ovlivněno barvou pozadí a tak vizuálně nabývat zdání odstínu barvy

---

<sup>60</sup> Mark D. Fairchild, *Color Appearance Models, 2nd Ed., Wiley-IS&T, Chichester, UK 2005*

*Josef Albers, Interaction of color*

<sup>61</sup> *Wassily Kandinskij, O duchovnosti v umění*

<sup>62</sup> *Johann Wolfgang von Goethe, Smyslově-morální účinek barev*

<sup>63</sup> *Wassily Kandinsky, O duchovnosti v umění*

<sup>64</sup> *Josef Albers, Interaction of color, kapitola V.*



doplňkové k barvě pozadí. Vliv světlé a tmavé barvy pozadí na testovací prvek si ověříme na případě černé a bílé. Na základě barevného vnímání prvku v kontrastu s barvou pozadí by se logicky prvek na žlutém pozadí měl jevit více propadající se do plochy, než prvek na modrém pozadí. Pro možnost specifikace „míry“ propadu či vystupování z plochy, testování bude probíhat ve dvojicích, a to vždy s podkladovou barvou v barvovém spektru blízko umístěnou k podkladové barvě testovací. Vyhodnocování bude probíhat na základě porovnání rozdílů v odpovědích respondentů na prostorové umístění prvku vůči jednotlivým barevným plochám ve dvojici.

#### výzkumný problém, otázky a hypotézy:

- oblast výzkumu: hloubkové působení barev
- téma výzkumu: různé hloubkové působení vizuálního podnětu dle vlivu barevného pozadí
- cíle: zjistit vztah mezi barevnou skvrnou a jejím pozadím z hlediska působení na pozorovatele co do hloubkového působení
- obecné výzkumné otázky: Jaký je vztah mezi vizuálním podnětem stejně barevné skvrny na různě barevném podkladu a jejich vnímáním pozorovatelem co do jejich hloubkového působení
- specifické výzkumné otázky: Jaký je vztah mezi barevnou skvrnou a různě barevným pozadím?

Jaký je rozdíl stejně barevné skvrny na různě barevném pozadí ve vnímání pozorovatele?

Jaký je vztah mezi různým vnímáním skvrny stejné barvy na různobarevném pozadí a jejím hloubkovým působením na pozorovatele?

- Lze předpokládat, že barva pozadí bude ovlivňovat barevné vyznění vzorku v popředí na základě uplatnění simultánního kontrastu. Tak v podstatě pozorovatel podle použité barvy pozadí a simultánního kontrastu bude skvrnu v pozici obrazové figury vnímat jako jiný barevný odstín, než ve skutečnosti byl použit, toto druhotně odkazuje k různému hloubkovému působení stejné barvy na různém pozadí.
- pro potřeby statistického testu je vhodné stanovit nulovou a alternativní hypotézu, jež budou uvedeny na příslušném místě (viz. dále u konkrétního popisu metody výzkumu).

### výzkumná strategie:

Jelikož data, která se snažíme získat a vyhodnotit, nelze zcela bezpečně objektivizovat, jedná se víceméně o experiment, jež budeme vyhodnocovat na základě zásad kvantitativního výzkumu a způsobem statistického usuzování a analýzy. Volba padla na tuto metodu, jelikož data potřebná k dosažení závěru budou získávána od jednotlivých respondentů na základě jejich vlastního subjektivního posouzení předložených vizuálních podnětů, formou dotazníkového šetření. Konkrétně použijeme parametrický test s párovými daty, kdy jednotliví respondenti budou porovnávat působení podnětů na základě obrazových předloh a ve vzájemném porovnání budou vyhodnocovat působení barev pomocí pětibodové hodnotící škály, na níž bude vynesena závisle proměnná - hloubkové působení barvy - v ose x. Jako proměnné zde figurují dvě položky a to barva podkladu, jakožto nezávisle proměnná a hloubkové působení figury uprostřed podkladu, jakožto závisle proměnná – jeho proměny se snažíme zjistit v závislosti právě na měnícím se barevném pozadí. Vhodným řešením by bylo pilotní přezkoušení testu.

### techniky sběru dat:

Možnost vidět předměty jako různobarevné vychází ze skutečnosti rozkladu bílého světla na jednotlivé vlnové délky, do kterých spadá vnímatelné spektrum monochromatických barev. Jelikož lidské oko vnímá barvy na základě aditivního míšení (RGB), budeme vycházet z barvového systému, jež je založen na tomto modelu. Takovým základním modelem je Munsellův kruh (Munsell 1905), který je založen na třech základních vlastnostech barvy – odstínu, sytosti a jasu. Tento model je výchozím modelem pro barvové systémy dodnes, a často se využívá (z hlediska snadné použitelnosti a stále aktuálnosti) i právě při tvorbě některých psychologických testů. Jelikož chceme zapojit i další barvový model CMY, budeme nadále počítat s modifikací Munsellova kruhu z roku 1993 - Munsell primary hue circle – jež o tyto barvy původní model rozšiřuje.

### volba barevných vzorků k sestavení dotazníků dle rozšířené verze Munsellova kruhu:

(udáváno ve formátu barevný odstín jas/ sytost) : červená	R 5/ 10
modrá	B 5/10
zelená	G 5/10
žlutá	Y 5/10
oranžová	O 5/10
magenta	M 5/10

cyan	C 5/10
bílá	N 10/
černá	N 0/
šedá 20 %	N 2/
šedá 50 %	N 5/
šedá 80 %	N 8/

Primárně budeme získávat údaje od respondentů pomocí dotazníku pro metodu statistické analýzy dat prostřednictvím parametrického testu s použitím párových dat.

forma dotazníku: testování bude probíhat formou srovnávání, kdy bude mít účastník výzkumu možnost porovnat hloubkové působení jednotlivých vzorků ve dvojici. Kombinace barev na pozadí budou, dle dříve uvedených důvodů, sestaveny takto: žlutá – oranžová, červená – magenta (červenofialová), zelená – cyan (azurová), modrá – cyan (azurová), černá – 80% šedá, bílá – 20% šedá.

Jako testovací objekt, na který budou respondenti dotazováni ohledně jeho hloubkového působení bude neutrální 50 % šedá barva. Bude ukazována vždy ve čtvercovém tvaru dostatečně malém, aby požadovaný efekt nerušilo okolní prostředí celého testovacího vzorku a dostatečně velkém, aby na ni byli očekávané vizuální efekty pozorovatelné. V tom případě pozadí budeme prezentovat ve formátu A5, daný šedý čtverec bude prezentován uprostřed této karty ve velikosti 25 x 25 mm.

Pod každým z obrázků bude pětistupňová škála k posouzení dojmu hloubky z prezentovaného objektu na barevném pozadí, kdy hodnocení 1 – 5 bude následné: 1 – vepředu, 3 – ve stejné rovině, 5 – vzadu. Otázka, na jejímž základě bude postavena volba hodnoty ze škály, bude pro všechny páry stejná: Ohodnoťte na stupnici 1 - 5, jakým dojmem na Vás působí zobrazený čtverec oproti barevnému pozadí co do hloubky (tzn. ponoření čtverce, či jeho vystoupení z pozadí), kdy 3 odpovídá stejné rovině s pozadím, 1 znamená, že vystupuje do popředí a 5, že se naopak zcela do pozadí propadá.

problematika: zavádějícím faktorem by mohl být výsledný kontrast mezi barvou pozadí a testovací barevnou figurou, který můžeme co nejvíce potlačit za použití podobných skupin barev v pozadí srovnávaných testovaných obrazů (na základě teorií Kandinského a Goetheho), jež by nevyvolávaly stejný simultánní kontrast, ale měli by podobné vlastnosti (teplé a studené barvy, aktivní a pasivní barvy, přičemž magenta, jakožto fialová barva vzniká přejmenováním purpurově-červené v systému Munsell primary hue circle, nejedná se o fialovou v Goetheho pojetí).

### výběr vzorku; prostředí výzkumu:

vzorek populace: bude vybírán na základě dostupnosti, či dobrovolnosti z populace nebarvoslepých jedinců (tzn. nesmí trpět barvoslepostí, ani šeroslepostí, mít normální vizuální vnímání barvy). Pro naše účely by bylo efektivnější, z hlediska validity, zaměřit se na populaci nějakým způsobem blízkou vizuálním teoriím a vizuálnímu vnímání (tzn. může se jednat o uměleckou kritiku, o počítačové grafiky, studenty uměleckých škol, apod.), neboť lze očekávat jejich subtilnější schopnost rozlišit barevné nuance. Velikost vzorku se bude pohybovat podle možností od 30 jednotlivců výš, samozřejmě, větší množství respondentů představuje přesnější získaná data. Distribuce dotazníku bude řešena osobní účastí na jednom místě (především kvůli stejným světelným podmínkám během průběhu testu), zcela jistě je pro naše účely vhodné zaměřit se na tištěný vzorek, aby nedocházelo k barvové a tvarové deformaci způsobené například webovým prohlížečem, nebo nastavením monitoru, což je zcela očekávatelné distribuci dotazníku po internetu.

### analytické postupy:

Na základě výsledků získaných porovnáním jednotlivých dvojic (párových dat) vytvoříme histogramy (v podobě sloupcových grafů, kdy osa x odpovídá zvoleným hodnotám hloubkového působení, tzn. závisle proměnné, a osa y představuje procenta respondentů), u kterých se očekává tvar gaussovské křivky s vrcholem poblíž některého z bodů pětibodové škály. K ručnímu výpočtu bychom potřebovali nejdříve zjistit určitá data:

- aritmetický průměr:

$$\mu = \frac{\sum x_i}{n}$$

$\mu$  ... značka pro průměr

$\sum x_i$  ... součet hodnot x pro všechny možné hodnoty indexu i  
(výsledné hodnoty zjištěné od respondentů)

n ... celkový počet prvků (respondenti)

- směrodatná odchylka a rozptyl:

rozptyl –  $s_2$ :

$$s_2 = \frac{s \sum (x_i - \mu)^2}{n - 1}$$

směrodatná odchylka -  $s$ :

$$s = \sqrt{s_2^2}$$

- počet respondentů  $n$  a rozdíl (stupně volnosti)  $df$ :

$$df = n-1$$

Pro pokračování v testování hypotéz se musíme uchýlit ke statistickému testu. Je vhodným řešením určit si nulovou a alternativní hypotézu, jež vyvodíme na základě výzkumných otázek. Čím se nadále budeme zabývat je, zda je možné pozorovat rozdíly v hloubkovém působení stejnobarevného podnětu na různobarevném podkladě (pokud ano, představuje to alternativní hypotézu  $H_1$ ) či nikoliv (v takovém případě se jedná o hypotézu nulovou  $H_0$ ). Naším úkolem je zjistit, zda  $H_1$  má platnost v konkrétním případě. Pokud zjistíme, že ne, byli bychom nuceni k dalšímu zkoumání  $H_0$ . Tyto hypotézy se týkají ověření „existence difference“ mezi proměnnými, tedy platnost  $H_1$  znamená, že ona difference existuje.

bude platit  $H_0: u = 0$  (představuje rozdíl průměrů, mezník hypotéz)

$$H_1: u > 0$$

V další fázi je vhodné určit si hladinu významnosti  $\alpha$ , jež stanovíme na 0,05. Dostáváme se k samotné testovací statistice. Výsledky z jednotlivých dvojic porovnáme prostřednictvím párového t-testu prostřednictvím počítačového softwaru MS Excell. V oboru možných hodnot za použití náhodné veličiny (proměnná, jejíž hodnota je určena výsledkem náhodného pokusu) určíme takovou část, do níž za platnosti  $H_0$  padne výsledek veličiny s pravděpodobností  $\alpha$ .

Mohli bychom porovnávat prostřednictvím t-testu i všechny získané průměry, avšak kvůli nepřesnosti výsledků a pro kontrolu bych se této variantě raději vyhnula. Výsledná data testovací statistiky jsou pomocí softwaru převedena do pravděpodobnostní škály na tzv. hodnotu významnosti  $p$ , jež kvantifikuje pravděpodobnost realizace hodnoty testovací statistiky, za předpokladu, že platí  $H_0$ . Z výsledků nám vyplývá skutečnost, že pokud je hodnota  $p \leq \alpha$  data přinášejí evidenci pro zamítnutí  $H_0$ . Pokud platí  $p > \alpha$ , nulová hypotéza je předávána k dalšímu prozkoumání.

- výpočet t-testu:

$$t_{\text{stat}} = \frac{\mu - u}{s / \sqrt{n}}$$

Tzn. v lepším případě dojdeme k závěru, že existuje rozdílné působení barev na základě měnícího se barevného pozadí prezentovaného barevného vzorku (figury). Jelikož dotazování bylo srozumitelně koncipováno na porovnání hloubkového působení oné figury, lze tak počítat i s různým hloubkovým působením barevné figury na základě různých barev pozadí, do jaké míry lze snadno vidět na testovacích grafech. Nestandardním způsobem si můžeme představu o vzájemném rozdílu jednotlivých výsledků udělat nestatistickým srovnáním výsledných průměrů (tzn. konkrétnímu porovnání působení jednotlivých barevných pozadí na hloubkové vnímání figury v popředí), avšak taková data nelze považovat za objektivní, tudíž není možné objektivně porovnat vzájemné ovlivňování vzorku co do hloubkového působení mezi jednotlivými barvovými pozadími.

#### hodnocení kvality výzkumu:

Dalekosáhlost kvality výzkumu bychom nejlépe vyhodnotili na základě pilotního přezkoušení. Budeme-li však počítat s adekvátními odpověďmi, dle skutečného a soustředěného pozorování, lze předpokládat vysokou reliabilitu odpovědí. Samozřejmě odpovědi se mohou lišit podle měnících se podmínek testování, jako je zejména světelnost v místnosti. Reprezentativnost (v podstatě validita) dat může být trochu problematická, především na základě možnosti složitějšího požadovaného posuzování, její přesnost lze tak zvýšit volbou specifitějšího vzorku populace, především jedinců nějakým způsobem vizuálně orientovaných. V takovém případě lze očekávat relativně přesné a hodnověrné výsledky. Co se týče statistické metody testování, považuji ji za zcela vhodnou k získání informací o existenci či neexistenci vlivu barevného pozadí na hloubkové působení barvového vzorku (figury), a zároveň tak vypovídají o změněném vnímání stejného prvku na základě různobarevného pozadí.

#### etické otázky společenskovedního výzkumu:

Co se týče etiky výzkumu: nevidím v tomto směru žádné etické problémy, které by během výzkumu mohly nastat.

## VÝSLEDKY:

statistické testování párových dat: – zjištěné hodnoty p pro jednotlivé testované dvojice:

zelená – azurová:  $p = 0,000135$

modrá – azurová:  $p = 0,008068$

černá – 80% šedá:  $p = 6,89 * 10^{-8}$  všechna  $p < \alpha$

žlutá – oranžová:  $p = 2,21 * 10^{-7}$

červená – fialová<sup>65</sup>:  $p = 1,1 * 10^{-7}$

bílá – 20% šedá:  $p = 1,03 * 10^{-3}$

Na základě tohoto můžeme zavrhnout hypotézu  $H_0$  a potvrdit platnost hypotézy  $H_1$

=>

Jaký je vztah mezi barevnou skvrnou a různě barevným pozadím?

*Na základě barvy pozadí nabývá barevná skvrna jiného hloubkového působení*

Jaký je rozdíl stejně barevné skvrny na různě barevném pozadí ve vnímání pozorovatele?

Jaký je vztah mezi různým vnímáním skvrny stejné barvy na různobarevném pozadí a jejím hloubkovým působením na pozorovatele?

*Z grafů s výsledky dotazování je patrné, že vztah barevné skvrny a konkrétní barvy pozadí není úplně jednoznačný. Respondenti sice byli schopni vyhodnotit rozdíl v přibližování či oddalování se figury ve vzájemném porovnání s jiným vzorkem, avšak zdá se, že nebyli schopni přesně definovat, jestli se testovací vzorek vlastně propadá do hloubky, nebo vystupuje z obrazu.<sup>66</sup>*

Závěrem by se dal tento výzkum vyhodnotit jako pouze částečně úspěšný:

Ano: potvrdilo se různé vyznění barev v závislosti na odstínu barvy sousední

Ne: histogram vykazuje velké nesrovnalosti mezi respondenty, zároveň některé výsledky zcela odporují definované hypotéze.

---

<sup>65</sup> fialová představuje magentu, či červenofialovou, všechny tři názvy odpovídají v tomto testu jedné barvě

<sup>66</sup> všimněte si například grafu testované dvojice žluté a oranžové. Vzhledem k tomu, že jsou testovací barvy pozadí sobě na vzájem velmi blízko v barvovém spektru, nedá se předpokládat, že by jejich efekt na testovací vzorek byl tak rozdílný. Zároveň podle teorie simultánního kontrastu by prvek na žlutém pozadí měl vyzní modrým odstínem, tudíž působit propadáním do hloubky, čemuž výsledky naprosto odporují.

## ZÁVĚR:

Čtení obrazu jako strukturovaného, jehož význam spočívá na jednotlivých stavebních prvcích i jejich vzájemných vztazích, nás především učí uvažovat, přemýšlet obrazově. Vyhnout se pouhému popisu takového obrazu, který v sobě v podstatě nic materiálního neukrývá, je v této chvíli pořád náročný proces. Situaci si můžeme ulehčit poznáním uměleckého záměru autora z důvodů, že i když to tak může na první pohled vypadat, nefigurativní obrazy rozhodně nejsou ledabyle, či nahodile uspořádané. Naopak, aby obraz dosáhl nějakého *vznění*, něco *vyjadřoval*, stojí to mnoho úsilí, přestože může výsledná kompozice vypadat poněkud jednoduše.

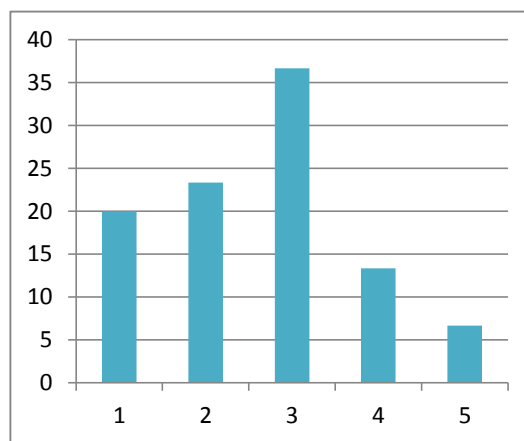
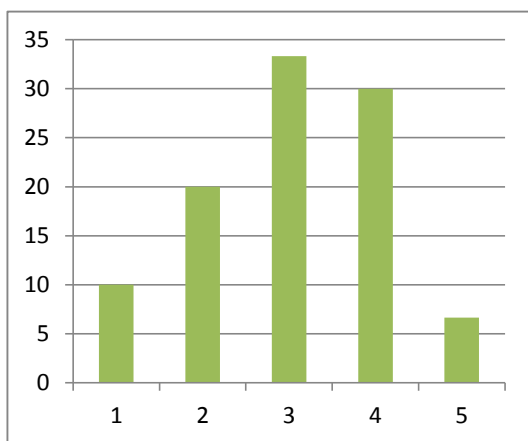
Tento druh obrazového vyjádření je postaven na konceptu umělce, který postupuje v budování stylu přes různá schémata, hledání nejlepší formy a barvy, jejichž působení experimentálně ověřuje ve svojí tvorbě. Je vhodné nazírat abstraktní dílo, i vývoj uměleckého vyjádření umělce právě skrze tvarové a barvové kompozice, postupné obměny, modifikace prvků, či jejich přeskupování v rámci obrazové plochy.



## PŘÍLOHA K VÝZKUMU

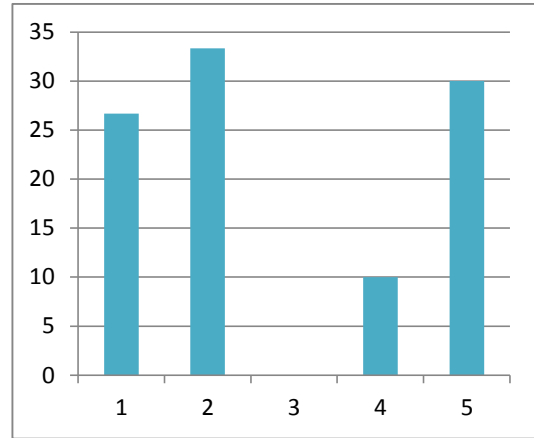
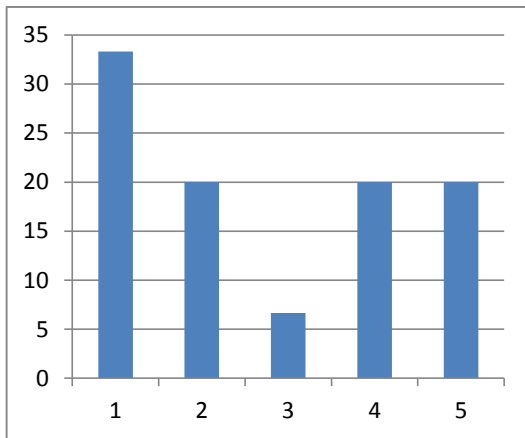
<i>T-Test</i>	<i>Zelená</i>	<i>Azurová</i>
Střední hodnota	3,033333	2,633333
Rozptyl	1,205747	1,343678
Pozorování	30	30
Společný rozptyl	0,903939	
Hyp. Rozdíl střední	0	
Rozdíl (stupně volnosti)	29	
t Stat	4,396969	
P(T<=t) jednostranný test	6,75E-05	
t kritické jednostranný test	1,699127	
P(T<=t) dvoustranný test	0,000135	
t kritické dvoustranný test	2,04523	

<i>Zelená</i>	<i>%</i>
1 Vepředu	10
2	20
3 Ve stejné rovině	33,33333
4	30
5 Vzadu	6,666667
<i>Azurová</i>	<i>%</i>
1 Vepředu	20
2	23,33333
3 Ve stejné rovině	36,66667
4	13,33333
5 Vzadu	6,666667



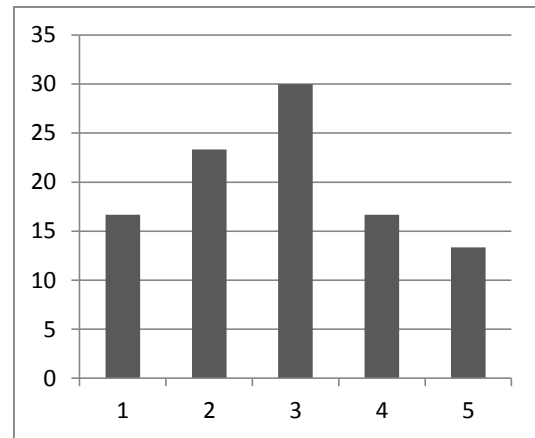
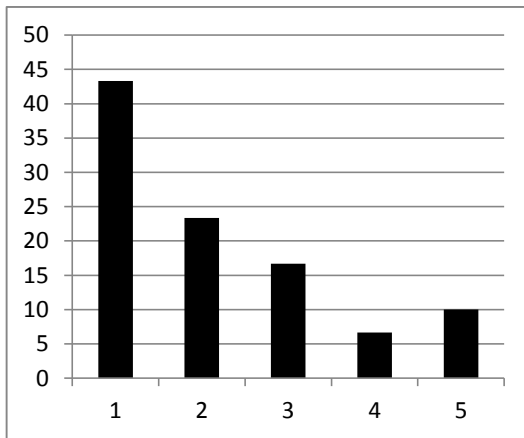
	<i>Modrá</i>	<i>Azurová</i>
<b>Střední hodnota</b>	2,733333	2,333333
<b>Rozptyl</b>	2,547126	1,402299
<b>Pozorování</b>	30	30
<b>Společný rozptyl</b>	0,887949	
<b>Hyp. Rozdíl střední</b>	0	
<b>Rozdíl (stupně volnosti)</b>	29	
<b>t Stat</b>	2,844824	
<b>P(T&lt;=t) jednostranný test</b>	0,004034	
<b>t kritické jednostranný test</b>	1,699127	
<b>P(T&lt;=t) dvoustranný test</b>	0,008068	
<b>t kritické dvoustranný test</b>	2,04523	

<i>Modrá</i>	<b>%</b>
<b>1 Vepředu</b>	33,3333
<b>2</b>	20
<b>3 Ve stejné rovině</b>	6,66667
<b>4</b>	20
<b>5 Vzadu</b>	20
<i>Azurová</i>	<b>%</b>
<b>1 Vepředu</b>	26,6667
<b>2</b>	33,3333
<b>3 Ve stejné rovině</b>	0
<b>4</b>	10
<b>5 Vzadu</b>	30



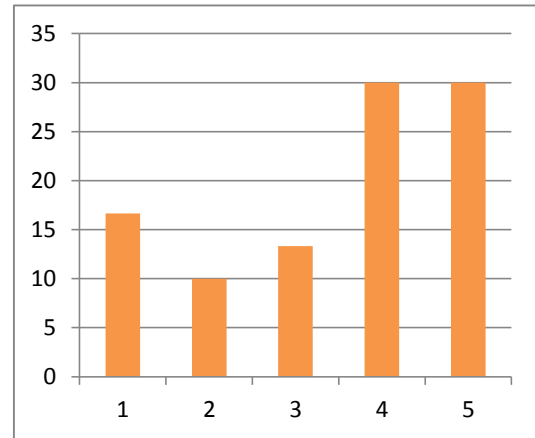
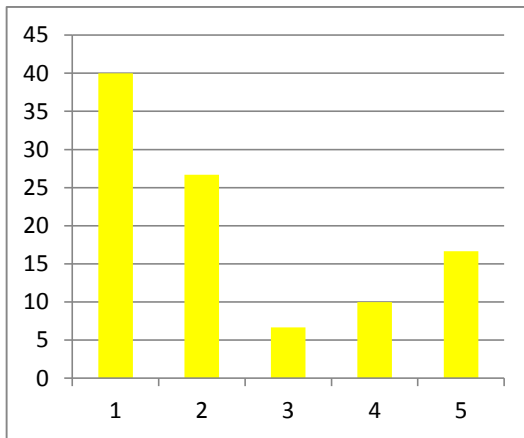
	<b>Černá</b>	<b>Tm. Šedá</b>
<b>Střední hodnota</b>	2,166667	2,866667
<b>Rozptyl</b>	1,798851	1,636782
<b>Pozorování</b>	30	30
<b>Společný rozptyl</b>	0,917716	
<b>Hyp. Rozdíl střední</b>	0	
<b>Rozdíl (stupně volnosti)</b>	29	
<b>t Stat</b>	-7,16669	
<b>P(T&lt;=t) jednostranný test</b>	3,44E-08	
<b>t kritické jednostranný test</b>	1,699127	
<b>P(T&lt;=t) dvoustranný test</b>	6,89E-08	
<b>t kritické dvoustranný test</b>	2,04523	

<b>Černá</b>	<b>%</b>
<b>1 Vepředu</b>	43,3333333
<b>2</b>	23,3333333
<b>3 Ve stejné rovině</b>	16,6666667
<b>4</b>	6,6666667
<b>5 Vzadu</b>	10
<b>Tm. šedá</b>	<b>%</b>
<b>1 Vepředu</b>	16,6666667
<b>2</b>	23,3333333
<b>3 Ve stejné rovině</b>	30
<b>4</b>	16,6666667
<b>5 Vzadu</b>	13,3333333



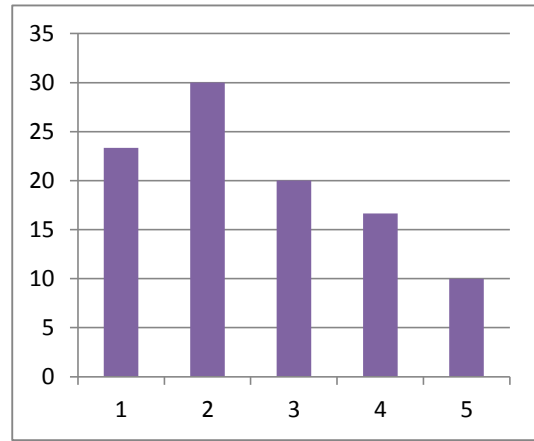
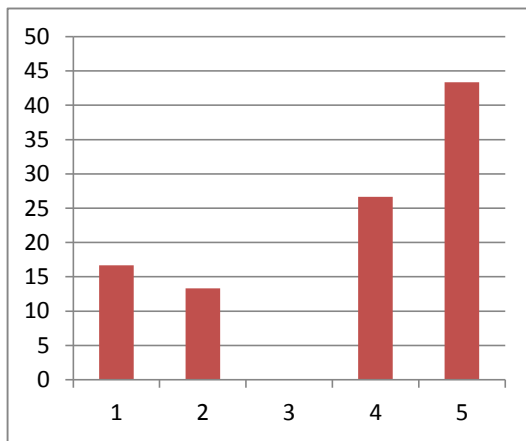
	<b>Žlutá</b>	<b>Oranžová</b>
<b>Střední hodnota</b>	2,4	3,466667
<b>Rozptyl</b>	2,248276	2,11954
<b>Pozorování</b>	30	30
<b>Společný rozptyl</b>	0,827728	
<b>Hyp. Rozdíl střední</b>	0	
<b>Rozdíl (stupně volnosti)</b>	29	
<b>t Stat</b>	-6,72817	
<b>P(T&lt;=t) jednostranný test</b>	1,1E-07	
<b>t kritické jednostranný test</b>	1,699127	
<b>P(T&lt;=t) dvoustranný test</b>	2,21E-07	
<b>t kritické dvoustranný test</b>	2,04523	

<b>Žlutá</b>	<b>%</b>
<b>1 Vepředu</b>	40
<b>2</b>	26,6666667
<b>3 Ve stejné rovině</b>	6,66666667
<b>4</b>	10
<b>5 Vzadu</b>	16,6666667
<b>Oranžová</b>	<b>%</b>
<b>1 Vepředu</b>	16,666667
<b>2</b>	10
<b>3 Ve stejné rovině</b>	13,333333
<b>4</b>	30
<b>5 Vzadu</b>	30



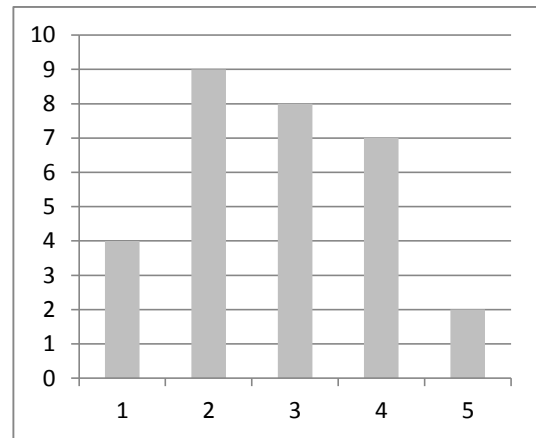
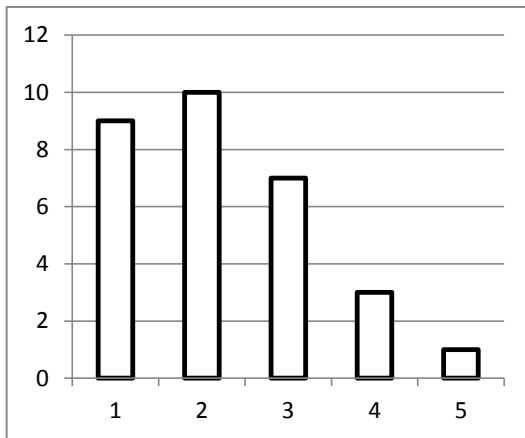
	<i>Červená</i>	<i>Fialová</i>
Střední hodnota	3,666667	2,6
Rozptyl	2,436782	1,696552
Pozorování	30	30
Společný rozptyl	0,83101	
Hyp. Rozdíl střední	0	
Rozdíl (stupně volnosti)	29	
t Stat	6,728172	
P(T<=t) jednostranný test	1,1E-07	
t kritické jednostranný test	1,699127	
P(T<=t) dvoustranný test	2,21E-07	
t kritické dvoustranný test	2,04523	

<i>Červená</i>	<i>%</i>
1 Vepředu	16,66667
2	13,33333
3 Ve stejné rovině	0
4	26,66667
5 Vzadu	43,33333
<i>Fialová</i>	<i>%</i>
1 Vepředu	23,33333
2	30
3 Ve stejné rovině	20
4	16,66667
5 Vzadu	10



	<i>Bílá</i>	<i>Sv. šedá</i>
Střední hodnota	2,233333	2,8
Rozptyl	1,21954	1,337931
Pozorování	30	30
Společný rozptyl	0,901641	
Hyp. Rozdíl střední	0	
Rozdíl (stupně volnosti)	29	
t Stat	-6,15817	
P(T<=t) jednostranný test	5,16E-07	
t kritické jednostranný test	1,699127	
P(T<=t) dvoustranný test	1,03E-06	
t kritické dvoustranný test	2,04523	

<i>Bílá</i>	<i>%</i>
1 Vepředu	9
2	10
3 Ve stejné rovině	7
4	3
5 Vzadu	1
<i>Sv. šedá</i>	<i>%</i>
1 Vepředu	4
2	9
3 Ve stejné rovině	8
4	7
5 Vzadu	2



**PŘÍLOHA:**

**František Kupka (1871 – 1957)**



**Kolmé a příčné plochy  
1913 – 1923, olej na plátně  
The Metropolitan Museum of Art, NY**



**Barevné plány, zimní vzpomínka**  
**1913 – 1923, olej na plátně**  
**Národní galerie, Praha**





**Kosmické jaro**  
**1913 – 1914, olej na plátně**  
**Národní galerie, Praha**



**Okolo bodu**  
**1920 – 1930, olej na plátně**  
**Centre Pompidou, Paříž**

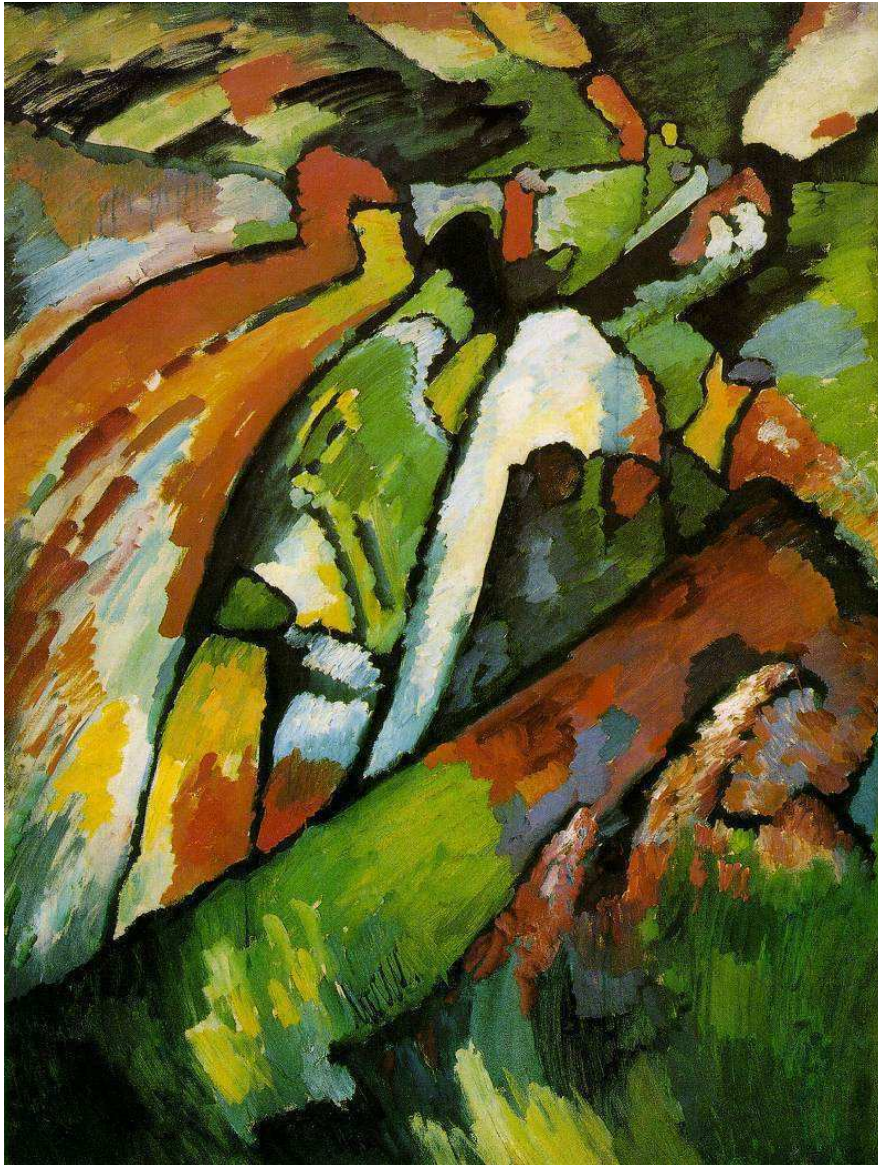


**Komický stroj – mechanizace  
1928, olej na plátně  
Centre Pompidou, Paříž**



**Kruhové a přímočaré**  
**1937, barevná litografie**  
**Národní galerie, Praha**

**Wassily Kandinský (1866 – 1944)**



**Improvizace VII  
1910, olej na plátně  
Tretyakov Gallery, Moskva**



**Kompozice V**  
**1911, olej na plátně**  
**soukromá sbírka**

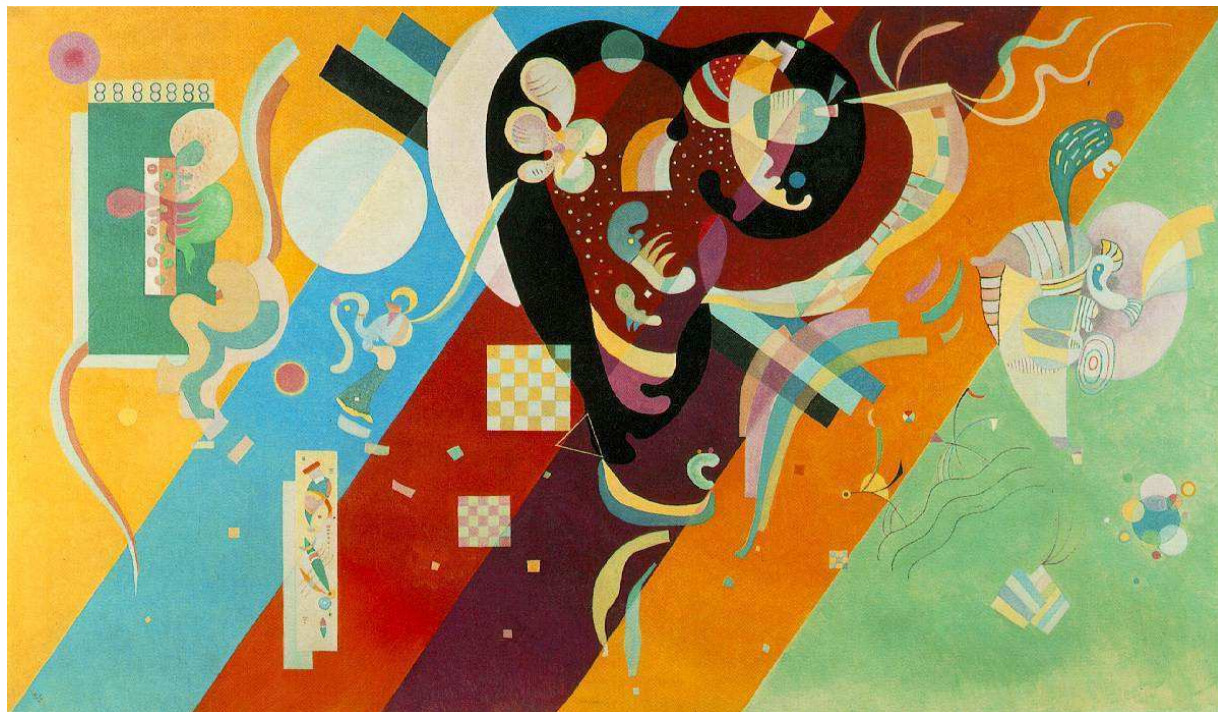


**Improvizace 26 (veslaři)  
1912, olej na plátně  
Städtische Galerie in Lenbach, Mnichov**



**Na bílé II**  
**1923, olej na plátně**  
**Centre Pompidou, Paříž**





**Kompozice IX**  
**1936, olej na plátně**  
**Centre Pompidou, Paříž**

### Seznam použité literatury:

- Rudolf Arnheim; Visual Thinking; z anglického originálu přeložila Andrea Štokrová (skeletový překlad FHS UK, 2004)
- Bauhaus Výmar – evropská avantgarda 1919 - 1925; Praha, České muzeum výtvarných umění, 1997
- Magdalena Drosteová; Bauhaus: 1919 – 1933: reforma a avantgarda: Praha, Slovart, 2007
- John Golding: Cesty k abstraktnímu umění: Mondrian, Malevič, Kandinskij, Pollock, Newman, Rothko a Still; Brno : Barrister & Principal, 2003
- Ernst Hans Gombrich: Umění a iluze; Praha, Odeon, 1985
- René Huyghe: Řeč obrazů ve světle psychologie umění; Praha, Odeon, 1973
- Wassily Kandinsky: O duchovnosti v umění; Praha: Triáda, 1998
- Wassily Kandinsky: Bod – linie – plocha; Praha , Triáda, Národní galerie, 2000
- František Kupka: Tvoření v umění výtvarném; Praha, Brody, 1999
- Ladislav Kessner: Vizuální teorie; Praha, nakladatelství H&H, 1997,
- Miroslav Lamač: Myšlenky moderních malířů: od Cézanna po Dálího; Praha, Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1968
- Miroslav Lamač: Myšlenky moderních malířů: od Cézanna po Dálího; Praha, Odeon, 1989
- Tim Mehigan: Frameworks, Artworks, Place: The Space of Perception in the Modern World; Amsterdam, Rodopi, 2008, autorský překlad
- Ján Mukařovský: Dialektické rozpory v modernom umení; Bratislava, Mikuláš Bakoš, 1941
- Jan Mukařovský: Studie z estetiky; Praha: Odeon, 1966
- Miroslav Petříček: Myšlení obrazem; Praha, Herrmann & synové, 2009
- Wilhelm Worringer: Abstrakce a vcítění; Havlíčkův Brod, Triáda - edice Delfín, 2001
- Vlastimil Zuska, Peter Michalovič - Znaky, obrazy a stíny slov; Praha: Nakladatelství AMU, 2009

### Literatura k výzkumu:

- J. Hendl; Přehled statistických metod zpracování dat: Praha, Portál, 2004
- K. F. Punch; Základy kvantitativního šetření: Praha, Portál, 2008

- M. D. Fairchild; *Color Appearance Models, 2nd Ed.*: UK Chichester, Wiley-IS&T, 2005
- J. Albers; *Interaction of color*: New Haven, Yale University, 1975
- W. Kandinskij; *O duchovnosti v umění*: Praha, Triáda. 1998
- J. W. Goethe; *Smyslově-morální účinek barev*: Hranice, Fabula, 2004