

Jaroslav Brožek — mezi umělcem, pedagogem a vědcem

/kritická edice tvorby/

PF UJEP 2012
*Jitka Kratochvílová,
Hana Pejčochová [eds.]*

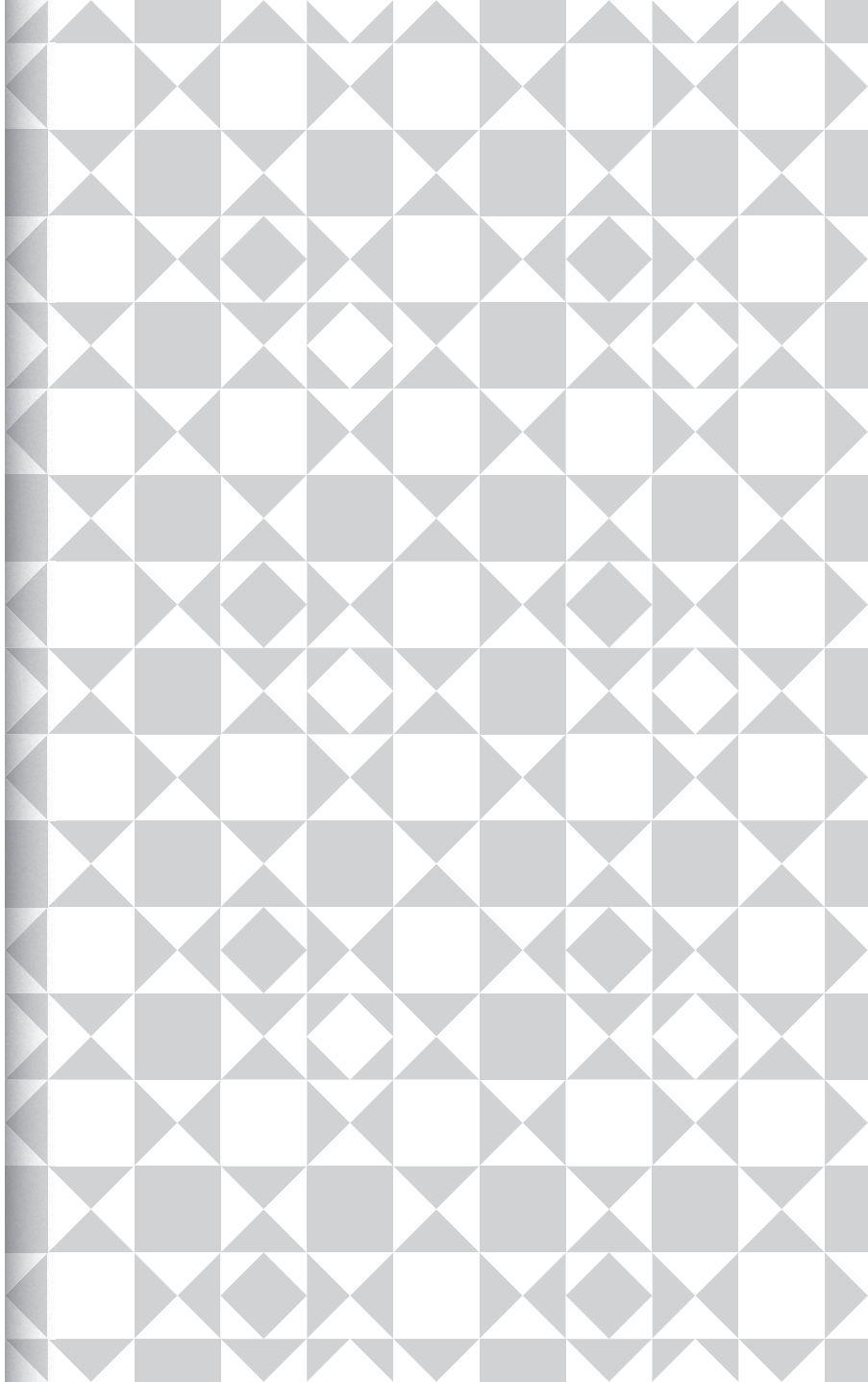


Prof. PaedDr. Jaroslav Brožek, CSC., významná osobnost české výtvarné pedagogiky, teoretik barvy, pedagog, metodik a malíř se narodil 6. února 1923 v obci Kněževes. Za studií na gymnasiu se rozhodl věnovat pedagogické činnosti a zároveň umění.

Vystudoval obor Výtvarná výchova, modelování a deskriptivní geometrie v Praze a začal vyučovat v Teplicích. V Ústí nad Labem připravoval koncepci výuky výtvarné výchovy pro pozdější pedagogickou fakultu, kde pracoval. Následkem vyslovení nesouhlasu se vstupem vojsk Varšavské smlouvy nejprve pracoval jako učitel na základních školách a později jako písmomalíř podniku Repro. Po revoluci byl rehabilitován a do roku 2005 působil jako vyučující Pedagogické fakulty UJEP.

Zabýval se teorií barvy, a to na metodické i výzkumné úrovni. Je autorem či spoluautorem celé řady učebnic, publikací a novinových článků, některé vydával pod krycími jmény (Ivana Brožková, Josef Hron).

foto: archiv Jaroslava Brožka





Jaroslav Brožek — mezi umělcem, pedagogem a vědcem

/kritická edice tvorby/

PF UJEP 2012

*Jitka Kratochvílová,
Hana Pejčochová [eds.]*

Poděkování

Ne jedno a ne malé děkuji patří profesoru Jaroslavu Brožkovi za poskytnutí materiálů k této knize, za jeho podporu, důvěru a invenci. Rády bychom touto cestou poděkovaly i celému týmu, který se podílel na vzniku této publikace. Zvláštní poděkování patří profesoru Miloši Michálkovi, který byl hnacím motorem celého týmu.

Jitka Kratochvílová

Hana Pejčochová

Obsah

Úvod	7
------------	---

Umělec, pedagog, vědec

aneb barevný život Jaroslava Brožka	11
--	-----------

/Miloš Michálek, Jitka Kratochvílová/

Mezi dílem a divákem

aneb padesát let českého ciceronství.	25
---	-----------

/Radek Horáček/

Mezi umělcem a dílem aneb pedagog-umělec

jako inspirační a motivační zdroj	43
--	-----------

/Jitka Géringová/

Mezi umělcem a vědcem aneb osobnost

Jaroslava Brožka jako spojnice vědy a umění	93
--	-----------

/Hana Pejčochová, Jitka Kratochvílová/

Závěr	109
--------------------	------------

Bibliografie	111
---------------------------	------------

Resumé	115
---------------------	------------

Rejstřík	117
-----------------------	------------

Úvod

Počátečním impulsem vzniku této publikace byla celostátní vědecká konference oboru výtvarná výchova s názvem „Mezi dílem, umělcem, divákem, vědcem a učitelem“, která se konala v císařském sále Muzea města Ústí nad Labem v říjnu roku 2010 pod patronací profesora Jaroslava Brožka. Právě tato výrazná osobnost výtvarné pedagogiky, která svou prací již po desetiletí neúnavně propojuje rozmanité dimenze přístupů ke zprostředkování výtvarného umění, přivedla k rokovacímu stolu konference odbornou veřejnost z celé země. O výtvarné výchově zde společně diskutovali hlavní představitelé výtvarné pedagogiky z jednotlivých českých pracovišť, výtvarní pedagogové, umělci, bývalí studenti, spolupracovníci, spolutvůrci a přátelé umění, výtvarné výchovy a profesora Jaroslava Brožka.

Publikace shrnuje, rozvádí a usouvztažňuje vybrané postupy, přístupy a cesty, které byly naznačeny již jmenovanou konferencí. Na podkladě života, tvorby a autorských přístupů významného pedagoga výtvarné výchovy rozvíjí škálu možných pojetí vyučování, výtvarné výchovy a zprostředkování umění obecně. Zamýšlí se nad nelehkou rolí dnešního učitele výtvarné výchovy jako aktivního umělce-tvůrce, kvalitního pedagoga-učitele a zprostředkovatele světa umění veřejnosti a v neposlední řadě také jako fundovaného odborníka na poli vědy.

Jednotlivé kapitoly se postupně věnují jednotlivým rovinám činnosti výtvarného pedagoga. První a druhá kapitola popisují rovinu výtvarného pedagoga jako učitele a zprostředkovatele výtvarného umění veřejnosti. Představují jednotlivé periody vývoje pojetí zprostředkování umění v České republice, a to nejen v posledních padesáti letech, na které se přímo zaměřují. Na příkladu životního příběhu učitele výtvarné výchovy Jaroslava Brožka odkrývají realitu této roviny a bez příkras popisují problematiku oboru, kterou tato doba posledních padesáti let přinesla.

Další z kapitol se věnuje osobnosti výtvarného pedagoga jako umělce-tvůrce. Doslova hledá a poukazuje na souvislosti a propojení vlastní tvůrčí složky (oblasti) osobnosti pedagoga a jeho pedagogické práce. Zdůrazňuje fakt, že vlastní umělecká tvorba pedagoga a jeho autentický a niterný prožitek tvorby jsou nepřenosnou zkušeností tolik potřebnou pro pedagoga a jeho učitelskou praxi. Popisuje vztah mezi tvorbou a tvořivostí a zamýšlí se nad osobností učitele výtvarné výchovy jako inspiračního a motivačního zdroje pro studenty. Text se věnuje vybrané umělecké činnosti Jaroslava Brožka a jeho studentů a zasazuje ji do umělecko-historického kontextu doby.

Poslední kapitola se zamýšlí nad vědeckou činností v oboru výtvarné výchovy. Konfrontuje uvedené názory na zkoumání

procesu vzniku uměleckého díla. Ptá se po existenci souvislosti mezi oblastí uměleckou a oblastí výzkumu. Popisuje a uvádí do kontextu vybrané výzkumy a výzkumné sondy realizované v šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století Jaroslavem Brožkem a jeho spolupracovníky na půdě Pedagogického institutu. Brožek se ve svých výzkumech a sondách zabýval především barvou, jejím vnímáním a užitím, a to zvláště v dětském projevu. Započal tak důležitou linii v oblasti vědeckého bádání. Ústecká Katedra výtvarné kultury si tohoto odkazu velmi váží a svou nynější práci se snaží na výzkumnou práci profesora Jaroslava Brožka a jeho spolupracovníků plynule navazovat. Oblastí a témat, která se nabízí jako nosná témata empirického výzkumu, je jistě v našem oboru nespočet.

Cílem této publikace je představit širší pedagogické veřejnosti jednotlivé roviny a oblasti působení výtvarného pedagoga. Za cíl si klademe je nejen rozčlenit, popsat a shrnout, ale také nalézt jejich paralely v oblasti standardního členění výtvarné edukace. Průsečíkem všech těchto rovin a středobodem našich úvah je právě renesanční osobnost profesora Jaroslava Brožka, který již víc než půl století žije, tvoří, bádá a přemýšlí v kontextu výtvarné výchovy. Každý z pěti autorů pohlíží na jeho práci ze svého úhlu pohledu, prostřednictvím oblasti svého zájmu.

Umělec, pedagog, vědec
aneb barevný život
Jaroslava Brožka

*/Miloš Michálek,
Jitka Kratochvílová/*

*Když chcete dlouho žít, musíte hledat perly draka LUNG.
Najdete-li černou, budete tu pět tisíc let, jestliže ji polknete.
Po bílé deset tisíc let.
Po azurové padesát tisíc.
Po červené?
Jak dlouho budete chtít.*

(Hovorka, J. *Pavilón polozapomenutých snů*)

Chceme-li kriticky nahlédnout na uměleckou, pedagogickou a vědeckou tvorbu Jaroslava Brožka, musíme tak učinit v kontextu jeho barvitého a pozoruhodného životního příběhu.

Jaroslav Brožek, emeritní vysokoškolský profesor, teoretik výtvarné výchovy, teoretik barvy, autor významných knih o barvě, publicista, malíř a grafik pochází z malé moravské vesničky Kněževy, kde započal svou životní pouť 6. února 1923 jako prvorozený syn obchodníka. I když se od něj po absolvování reálného gymnázia v Boskovicích vzhledem k dobrému prospěchu a finančnímu zajištění rodiny očekávalo spíš studium práv nebo medicíny, zapsal se tento talentovaný malíř i přes počáteční odpor otce na studium profesury kreslení na pražském ČVUT. Výraznou událostí, která v této době podstatně ovlivnila jeho další profesní směřování, bylo setkání s osobností českého avantgardního malíře Bohdana

Laciny, který ho vedl v hodinách kreslení na gymnáziu a který mu doporučil pražskou ČVUT.

„Pro pedagogickou dráhu jsem se rozhodl už na měšťanské škole. Pln idealismu jsem chtěl mladým lidem ‚otvírat oči‘ pro umění, popularizovat umění v širokých vrstvách. Byl jsem pevně přesvědčen, že umění je pro život člověka nezbytné. Pro nic jiného jsem tehdy neměl oči ani sluch, nechápal jsem kolegy, kteří brali studium profesury jako přípravu k vlastní umělecké dráze“, napsal Jaroslav Brožek na podzim roku 1986 (in katalog *Jaroslav Brožek – obrazy, kresby, grafika*. Galerie Sdruženého klubu pracujících ROH Boskovice, 16.–30. listopadu 1986, text *Autor o sobě*, podzim 1986).

Po nucené pauze českých vysokých škol, které byly v době protektorátu uzavřeny, se Jaroslav Brožek v roce 1945 zapsal na studium dějin umění a estetiky na Filozofickou fakultu UK, po založení Pedagogické fakulty UK a oboru Výtvarná výchova v roce 1946 ovšem přešel sem a jako druhý obor si vybral deskriptivní geometrii a modelování. V době svých studií se setkal s řadou výrazných osobností oboru (A. Matějček, J. Mukařovský, V. Příhoda, O. Mrkvička, V. Nechleba, C. Bouda, M. Salcman, F. Kleiner, K. Lidický aj.), kteří významně formovali jeho osobnost.

Jako čerstvě dostudovaný učitel byl v roce 1949, po absolvování profesury kreslení, modelování a deskriptivní geometrie u známé slavné „trojky“ Bouda, Salcman, Lidický, umístěn na sever Čech

do Teplic. Zde začal učit jako výtvarný pedagog na tehdejší střední škole (1949–1950), na gymnáziu (1950–1951), na střední pedagogické škole (1951–1959) než později v roce 1959 definitivně přešel do Ústí nad Labem, kde byl prvním ze zakládajících členů oboru Výtvarná výchova na nově vznikajícím Pedagogickém institutu v Ústí nad Labem (1959–1964), kde se také usadil a od roku 1960 až dosud zde žije. Po pracovním umístění na sever Čech zůstává moravský rodák vykořeněn z rodného kraje. Nachází východisko v postupném seznamování se s krajinou a uměleckými památkami oblasti.

V roce 1964 se angažuje v počátcích vzniku Pedagogické fakulty a opět se věnuje oboru Výtvarná výchova. Pro jeho další profesní vývoj to byly nové výzvy a úkoly, které vyplývají z působení na vysokoškolském pracovišti. Členové katedry se specializovali podle disciplín, které se tehdy vyučovaly. Jaroslav Brožek začal přednášet předměty teoretické a byl nucen, také z podnětu prvního děkana PF s příznačným jménem Malíř, publikovat.

A právě v těchto letech, v letech vzniku Pedagogické fakulty, odstartovala i jeho vědecká dráha – po roce 1960 začíná intenzivně vědecky a publikačně pracovat. Katedra výtvarné výchovy se stává v šedesátých letech díky Jaroslavu Brožkovi svojí koncepcí výuky a názorem na dětský výtvarný projev respektovaným pracovištěm v Československu. Kolektiv Brožek, Houra, Maleček, tedy ústecká „trojka“, píše učebnice (především *Výtvarná výchova*

v 7. ročníku, Výtvarná výchova v 8. ročníku a Výtvarná výchova v 9. ročníku základní školy). Miroslav Houra v této době působí jako odborný asistent kresby a grafiky na Katedře výtvarné výchovy a Bohuslav Maleček v této době katedru vede a zastává i funkci krajského metodika výtvarné výchovy. Společně také vystavují ve skupině DEN 58.

V roce 1968 Katedra výtvarné výchovy pořádá kolokvium s mezinárodní účastí pod názvem „O obsahu školní výtvarné výchovy“. Bylo to II. celostátní kolokvium INSEA (později, v letech 1993–1995, se Jaroslav Brožek stal prezidentem České sekce INSEA v Praze). Ve výstavní síni ústeckého Domu kultury se uskutečnily výstavy dětských výtvarných prací ze školy Ladislava Švarce a Ladislava Havrána. Otvírací referát „Ke kritériím a cílům výtvarné výchovy“ přednesl Jiří David. Z domácích dále vystoupili Igor Zhoř („Poznámky k novému pojetí práce s uměleckými díly ve výtvarné výchově“), Bohuslav Maleček („Kontinuita při rozvíjení výtvarného projevu dítěte“), Jaromír Uždil („Svébytnost výtvarné výchovy“). Uzavírací referát proslovl Jaroslav Brožek („Otázky struktury předmětu výtvarná výchova“). V roce 1969 získává titul CSc. Od roku 1970 vznikají jeho ceněné nefigurativní obrazy s barevným čtvercem, kde umělec pracuje se sytostí barvy (cyklus nazvaný „Soustavný výzkum barevného čtverce“).

V roce 1972 musí Jaroslav Brožek z politických důvodů z fakulty odejít a až do roku 1974, kdy je donucen definitivně odejít

ze školství, pracuje na Lidové škole umění v Ústí nad Labem. V letech 1975 až 1989 pracuje Brožek v propagaci podniku REPRO Ústí n. L. jako písmomalíř. A právě v Trmicích, kde sídlila propagace podniku REPRO, maluje po práci městská zákoutí. I přes nepřízeň doby a nemožnost pracovat v milovaném školství se umění a výtvarné pedagogice věnuje dál – kreslí a maluje, neustává ve výzkumu na poli teorie barvy a neúnavně publikuje. Nikdy se nepřestal zajímat o výtvarnou výchovu, publikuje pod jinými jmény: např. *Jak namalovat krajinu* (1978), *Barva a obraz* (1980), *Dobrodružství barvy* (1983). V této době také neúnavně cestuje a zaznamenává – obrazem, fotoaparátem i slovem – kulturní památky nejenom v regionu, ale v celé republice. Články o nich publikuje jako kmenový autor v odborném časopise *Výtvarná výchova* v Praze a *Farbe und Raum* v Berlíně. Píše stati do sborníků z konferencí a ze sympozií. Zveřejňuje texty do katalogů k výstavám a nepočítaně jich také zahajuje. V kulturních přehledech města Ústí n. L. informuje v několika ročnících o plastikách a o realizacích v ústecké architektuře. Velice významné jsou známé Brožkovy recenze výtvarných výstav v denním tisku.

Dalším důležitým mezníkem v životě Jaroslava Brožka je sameťový převrat a události na sklonku roku 1989. V roce 1990 je Jaroslav Brožek rehabilitován, v roce 1991 se habilituje a v roce 1992 je prezidentem republiky jmenován profesorem v oboru Teorie výtvarné výchovy. Tento moment v kariéře byl zlomový

nejen pro něho samotného, byla to určitá satisfakce za to, že se musel živit jako písmomalíř a návrhář (1975–1989), ale také pro samotnou výtvarnou výchovu. Mít na pracovišti profesora a ještě k tomu profesora v oboru Teorie výtvarné výchovy znamenalo pro Katedru výtvarné výchovy možnost habilitačních a jmenovacích profesorských řízení. Bylo to zásadní rozhodnutí jak pro ústeckou katedru, tak pro velkou část ostatních výtvarných kateder na pedagogických fakultách v České republice.

Dál vědecky pracuje a bohatě publikuje, například tyto monografie, vydané již pod vlastním jménem: *Obrazy a barva* (1993) a *Uvedení do práce s barvami* (1995). V roce 1999 vydal stěžejní publikaci *Výtvarné Ústí / Kronika výtvarného života v Ústí nad Labem ve 20. století / 1918–1998*. Dále *Glosy k výtvarné výchově* (2001), *Výtvarná výchova a barva* (2004). Účastnil se soukromě i pracovních desítek evropských kongresů věnovaných problematice barvy, kde prezentoval výsledky své výzkumné práce.

Po návratu na Katedru výtvarné výchovy Pedagogické fakulty se s mladistvým elánem zapojuje do vytváření nové koncepce výuky výtvarné výchovy. Podílí se na založení bakalářského studia Ateliéru skla se zaměřením na design jako zárodku později ustanoveného Institutu výtvarné kultury. V této době se stal členem první Vědecké rady UJEP a pracoval jako předseda habilitačních a jmenovacích komisí pro docentury a profesury. Je členem oborové rady pro doktorské studium Teorie výtvarné výchovy.

V devadesátých letech se stal předsedou České sekce INSEA v Praze a obnovil činnost Klubu učitelů výtvarné výchovy. Začal také navštěvovat všechny typy škol, aby získal přehled o úrovni výuky výtvarné výchovy. Studoval nové trendy v současném výtvarném umění a hlavně mohl již bez problémů odjíždět na studijní cesty do ciziny.

Profesor Brožek se jako člen hodnoticí komise aktivně zúčastnil habilitačního řízení Jiřího Davida (dnes je profesorem na Katedře výtvarné kultury PF UJEP v Ústí nad Labem), Miloše Michálka (dnes je profesorem a vedoucím Ateliéru grafických technik na Katedře všeobecné přípravy Fakulty umění a designu UJEP v Ústí nad Labem), jako předseda hodnoticí komise se zúčastnil řízení Radka Chodury (dnes je docentem a vedoucím Katedry výtvarné výchovy PF JU v Českých Budějovicích), Jiřího Bartůňka, Václava Daneše, Evy Kubínové, Naděždy Škardové, Jana Slavíka (dnes je docentem na Katedře výtvarné kultury FPE ZČU v Plzni a na Katedře výtvarné výchovy PedF UK v Praze), Pavla Mizery (dnes je docentem na Katedře všeobecné přípravy Fakulty umění a designu UJEP v Ústí nad Labem), Radka Horáčka (dnes je profesorem a vedoucím Katedry výtvarné výchovy PdF MU a člen Katedry teorií a dějin na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně), Hany Babyrádové (dnes je docentkou na Katedře výtvarné výchovy PdF MU a výtvarné výchovy PdF UP v Olomouci).

Ve jmenovacích profesorských řízeních byl Jaroslav Brožek předsedou hodnotící komise v Ústí nad Labem pro Jiřího Davida, Miloše Michálka, Jiřího Bartůňka a členem hodnotící v Ústí nad Labem pro Jaroslava Prášila (dnes je profesorem a vedoucím Ateliéru přírodní materiály na Fakultě umění a designu UJEP v Ústí nad Labem).

Neméně důležitou úlohu hrála osobnost Jaroslava Brožka v doktorském studiu. V roce 1992 byla ustanovena oborová rada pro výtvarnou výchovu na pracovištích v Praze a v Brně. Brožek byl zakládajícím členem integrované oborové rady. Po smrti Igora Zhoře na konci devadesátých let minulého století převzal v Brně školení Michala Kolečka (dnes je děkanem na Fakultě umění a designu UJEP v Ústí nad Labem). Katedra výtvarné výchovy PF UJEP úspěšně zvládla připravit žádost o akreditaci doktorského studijního programu Teorie výtvarné výchovy a v roce 2000 se připojila k doktorským pracovištím v Praze a v Brně.

Jaroslav Brožek vyškolic v Ústí nad Labem tři doktorandy: Martina Mrázika (do 30. 9. 2011 byl vedoucím Katedry výtvarné kultury PF UJEP v Ústí nad Labem), který obhájil disertační práci *Tvůrčí poloha výtvarné výchovy na vysoké škole a její interdisciplinární charakter*, Zdeny Kolečkovou (vedoucí Studia fotografie pro cizince v jazyce anglickém na Fakultě umění a designu UJEP v Ústí nad Labem), obhájila disertační práci *Historické kořeny současné vizuální kultury* a Martina Koláře (člen Katedry

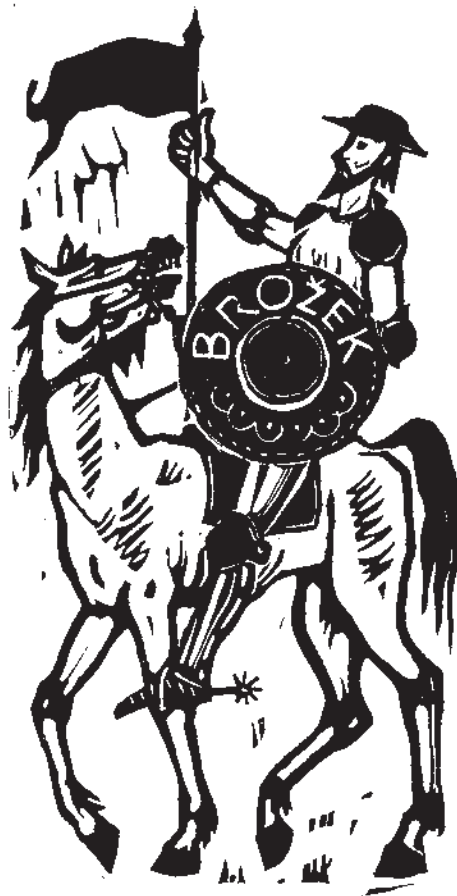
dějin a teorie umění na Fakultě umění a designu UJEP v Ústí nad Labem), který obhájil disertační práci *Výtvarná výchova jako rozmluva*.

Jaroslav Brožek v roce 2005 ukončil přednáškovou činnost na Katedře výtvarné kultury PF UJEP. I nadále je však aktivně spojen s děním na katedře. Jako host se účastní obhajob kvalifikačních prací studentů, výstav a akcí katedry.

Je obdivuhodné, že pedagogicky působil ve školství více než půl století. S nadsázkou lze říci, že asi neexistuje v regionu škola, kde by nepůsobil(a) absolvent(ka) výtvarné výchovy, kterého (kterou) by pan emeritní profesor neučil. Jaroslav Brožek má určitě mnohobarevný život. Život učitele, který se nejenom věnoval svým žákům a studentům, ale který také sám maluje, kreslí a tvoří grafické listy. Emeritní profesor Jaroslav Brožek je symbolem neúnavného, pracovitého, znalého, inteligentního člověka – učitele.

V závěru této kapitoly bychom si rádi dovolili malé přirovnání. Jak vidíme, rytíři nevyhynuli, dál bojují o svou čest. Zvětšený grafický list od Jaroslava Brožka nám nabízí další jeho charakteristiku: „Potulný rytíř a rek bez bázně a hany.“ Ostatně Miguel de Cervantes y Saavedra řekl: „Muž tvoří a vychovává svět“. Je to bohužel jenom část citátu. Tu druhou ani nebudeme sdělovat: „muže však vychovává žena“.

A ještě jednou Cervantes: „Kde je život, je naděje.“
Potulný rytíř Don Quijote Brožek je stále na nekončící cestě
za dobrodružstvím barevného světa.



Zvětšený grafický list *Brožek jako Don Quijote sedí na Rocinantě*, černobílý linoryt, autor Jaroslav Brožek.

Zdroj: archiv Miloše Michálka



Mezi dílem a divákem aneb padesát let českého ciceronství

/Radek Horáček/

Článek je zaměřen na významné periody vývoje zprostředkování umění v České republice v posledních pěti desetiletích. Igor Zhoř a Jaroslav Brožek byli autory prvních publikací zaměřených na interpretaci umění pro děti. Označení „Cicerone“ použil v moderních dějinách umění Jacob Burckhardt v roce 1855 pro vypravěče či průvodce, kteří se věnovali interpretování uměleckých děl.

1. První byla princezna

Kde má své počátky novodobá odbornost, kterou v českém prostředí nejčastěji nazýváme zprostředkování umění? Odehrál se ten počátek před více než dvěma tisíci let v řecké Alexandrii, kde byla ustanovena instituce s názvem Múseion? Nikoli. Na samém počátku byla princezna. Dcera posledního babylonského krále Nabunna'ida s tajemně znějícím jménem Bel-Shalti-Nannar v letech 550 až 538 vytvořila v tehdejší královské městě Ur (dnes Mugajjar v Iráku) sbírku uměleckých i neuměleckých předmětů, jejímž prostřednictvím chtěla informovat mladou generaci o dovednostech předků a učit děti o umění.¹ Teprve mnohem později vznikají první opravdové sbírky uměleckých děl a skutečná muzea zažijí svůj výrazný rozvoj teprve od druhé poloviny devatenáctého století. Z pohledu výtvarné pedagogiky je zajímavé sledovat, jak se původní záměr babylonské princezny – vytvořit sbírku za účelem vyučování mladé generace – v různých epochách proměňoval.

1 Srov. Horáček, Radek. *Galerijní animace a zprostředkování umění*. Brno: CERM, 1998; nebo Trautwein, Robert. *Geschichte der Kunstbetrachtung*. Köln: DuMont, 1997.

2 Kesner, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době*. Praha: Argo a Národní galerie v Praze, 2000, s. 14.

A jak se proměňoval v koncepcích různých profesí. Proměny poslání muzea ostatně výmluvně naznačuje stanovisko Ladislava Kesnera, který v roce 2000 říká: „Primárním posláním a povinností dnešního muzea nesmí být jen opatrování, zkoumání a vystavování výtvarných děl, ale především starost o to, jak je zprostředkovat divákům, jak obohatit jejich vnímání a vpsledku jejich emocionální a kognitivní zkušenost o hluboký prožitek umění.“² Ovšem vedle této institucionální linie zprostředkování umění se postupně rozvíjely i snahy o mimogalerijní vnímání uměleckých děl. I tento okruh má své antické počátky, například v podobě průvodcovských komentářů (mirabilia) nebo přímých popisů uměleckých děl (ekfrasis), a postupně se rozvíjí v dalších obdobích. Zde nacházíme i počátky nové odborné profese zprostředkovatelů umění.

2. Cicerone – vypravěči o umění

V souvislosti s rozvojem zájmu o historii a další oborové okruhy vědeckého poznání v sedmnáctém století se začíná vytvářet specializovaný typ průvodcovské literatury o výtvarných památkách a v Itálii se dokonce ustanovuje specializovaná profese průvodců, kteří jsou odbornými rádci, ale současně musí být také zábavnými a přitažlivými vypravěči. Tito vzdělaní milovníci a zprostředkovatelé umění, provádějící zaalpské mladé šlechtyce po italských, především římských uměleckých památkách, jsou označováni slovem cicerone. Jsou to skuteční předchůdci dnešních muzejníků či

galerijních pedagogů či animátorů. Ale z historie zprostředkování umění víme, že od dob osvícenství se tato profese, a s ní i pojem cicerone, ještě několikrát dostala do pozadí. V psané verzi pojem cicerone použil švýcarský historik umění Jacob Burckhardt, který tak nazval svůj rozsáhlý spis o umění italské renesance, jenž koncipoval jako odbornou průvodcovskou knihu *Der Cicerone* (1855). Na několik let výraz cicerone znovu ožil v devadesátých letech minulého století, kdy jím ředitel Domu umění v Mnichově začal označovat muzejní pedagogy – lektory, kteří provádějí návštěvníky výstavou. Christoph Vitali se tak hlásil k práci svého předchůdce a krajana Jacoba Burckhardta, ale především chtěl přestat užívat slovo Führungen s jeho pro Mnichov a Německo přece jen rozpornou historickou zátěží.³

V Brně druhé poloviny dvacátého století, kde problematika zprostředkování umění vystupuje díky zájmu a aktivitě několika osobností výrazněji do popředí, má slovo cicerone i celá tradice vypravěčských průvodců dějinami umění pozoruhodného propagátora v osobě profesora Jiřího Kroupy ze semináře dějin umění na Filozofické fakultě v Brně.⁴ Osobitým typem průvodce a výtečným zprostředkovatelem současného a moderního umění byl ovšem ve své praxi přednášek, výtvarných kurzů i textových prací Igor Zhoř. On byl iniciátorem a později spolu s tehdejšími kurátorem Národní galerie v Praze Petrem Spielmannem i autorem a kurátorem projektu, který svým vznikem v roce 1961

3 Christoph Vitali byl ředitelem instituce Haus der Kunst München v letech 1994–2003. V současnosti už se zde opět používá v Německu obvyklý výraz Führungen. Pojem cicerone zmizel z výstav, ze vstupního prostoru i z tiskových materiálů.

4 Kroupa, Jiří. *Metody dějin umění. Metodologie dějin umění 2*. Brno: Masarykova univerzita, 2010.

můžeme považovat za odůvodnění názvu této studie, psané pro říjnovou konferenci v roce 2011. Přesně před padesáti lety se totiž v brněnském Domě umění uskutečnila výstava „Výmluvnost kresby“, která na ukázkách zapůjčených ze sbírek Národní galerie v Praze rozvinula průvodcovské – „ciceronské“ putování tajemstvími kresby. V té Igor Zhoř se svým spolupracovníkem a přítelem Jaroslavem Brožkem zpracovávají „ciceronskou“ publikaci *Besedy o umění*, kterou koncipují zčásti jako teoretické zamyšlení nad podstatou vnímání uměleckých děl a jejich zprostředkování, zčásti jako metodickou, ba didaktickou příručku pro učitele, ale především jako pozoruhodné interpretační vyprávění o vybraných uměleckých dílech. *Besedy o umění v 6. ročníku* pak vycházejí v roce 1965, mezitím ovšem Brožek odevzdává v roce 1964 rukopis navazující příručky *Besedy o umění v 7. ročníku*, která vychází v roce 1968.⁵

5 Brožek, J. – Zhoř, I. *Besedy o umění v 6. ročníku*. Praha: SPN 1965.

Brožek, J. – Houra, M. *Besedy o umění v 7. ročníku*. Praha: SPN 1968.

Tento malý výběr dílčích českých kroků ve vývoji oboru zprostředkování umění ukazuje, že dnešní praxe aktivizujících programů na výstavách se nezrodila až v současnosti a že už vůbec není vázána potřebou „vysvětlovat“ pouze a jenom umění současné. Jde o dlouhodobou součást života umění. Máme-li uzavřít historické ohlédnutí, jímž jsme tuto úvodní část otevřeli, pak nezbyvá než připomenout dvě velice významné osobnosti z konce devatenáctého století – Otakara Hostinského a Alfréda Lichtwarka. Teoretické teze Otakara Hostinského a galerijní praxi s dětmi

v obrazárně v Hamburku, kterou prováděl Alfréd Lichtwark, spojuje jedna dominantní zásada – oba tito zprostředkovatelé umění zdůrazňují, že už nejmenší děti mají být seznamovány s originály uměleckých děl. Nikoli jen s výběrem několika reprodukcí na stránkách knih ve škole, ale se skutečnými obrazy a sochami v galerii. Lichtwark pro nás navíc představuje novodobého vypravěče – cicerone, neboť jeho metoda interpretace obrazů je založena na dialogu. V roce 1897 poprvé vydal svoji příručku *Cvičení ve vnímání uměleckých děl*⁶, v níž zachytil a metodicky odůvodnil strukturu rozhovorů, aby pak překvapeně sledoval, že publikace je nadšeně vítána pedagogy, takže musela být v rychlém sledu zpracována další nová vydání, která vycházela ještě v prvním desetiletí dvacátého století. Tento hamburský příklad ale má i svůj smutný dovětek, jenž potvrzuje, že ani nejskvělejší hodnoty nemají svou existenci zajištěnu bezvýhradně. Lichtwarkův nástupce naopak zastával tehdy stále ještě všeobecně převládající názor, že přítomnost dětí v obrazárně ochraně obrazů neprospívá, a programy pro školy zrušil. Teprve v sedmdesátých letech dvacátého století se všeobecným rozvojem doprovodných galerijních programů se animace a besedy do hamburské obrazárny vracejí.

6 *Übungen in der Kunstbetrachtung von Kunstwerken* – první český překlad z roku 1915 měl název *Cvičení v nazírání na díla umělecká*.

3. Ciceronské kroky pěti desetiletími

Jakkoli bylo české prostředí ve výrazné izolaci od aktuálního světového provozu galerií a muzeí umění, přece jen byl výrazný rozvoj

7 Dětský ateliér v Centre G. Pompidou se stává od r. 1977 dlouhodobým vzorem pro celou Evropu, stejně jako označení „animace“ – „animátor“, které je zde užíváno dodnes.

doprovodných aktivit, který v zámoří nastal v šedesátých letech, alespoň částečně českými odborníky zaznamenán. V polovině šedesátých let dostala pracovnice Národní galerie v Praze Olga Pujmanová příležitost studijně navštívit Spojené státy americké a setkat se přímo v muzeích s tehdy inovačními aktivizujícími programy pro veřejnost. Ve stejné době a ve stejných institucích získávají nenahraditelné zkušenosti a podněty také francouzští pracovníci muzeí, kteří pak přebírají a natrvalo zavádějí výraz animace pro označení muzejních aktivit spočívajících v aktivní tvůrčí práci návštěvníků.⁷ Olga Pujmanová ihned po návratu začala pracovat na vytvoření specializovaného lektorského či vzdělávacího pracoviště, které jako samostatný subjekt ještě v Národní galerii nebylo. Se vznikem prvních lektorských oddělení se tak pro české prostředí stává určujícím označením právě tento termín – „lektorské oddělení“, „lektor“. Je to zjevný pokrok, neboť je jasné dáno najevo, že pro galerii je nezbytná tato nová profese. V té době ale v Německu stejně zaměřená muzejní oddělení jsou označována jako „oddělení vzdělávání“ (Abteilung Bildung) a vyhraňuje se obor nazvaný muzejní pedagogika (Museumpädagogik). V Brně na počátku šedesátých let vzniká díky iniciativě Igora Zhoře oficiální organizovaná platforma pro zprostředkování poznatků o moderním a současném umění v podobě sdružení Mladí přátelé výtvarného umění, ustanoveném při Domě umění města Brna díky vstřícnému zájmu tehdejšího ředitele Adolfa

Kroupy v roce 1960. Rozvíjela se tu velmi aktivní činnost, při níž k vernisážovým výkladům přibyla setkání s umělci, odborné přednášky, výlety za uměním či do ateliérů, ale také koncerty nebo akce věnované divadlu a literatuře. Cílovou skupinou – řečeno dnešním jazykem grantových formulací – byli středoškolští a vysokoškolští studenti. V sedmdesátých i osmdesátých letech pracoval v Domě umění metodik, který vedle těchto programů pro sdružení Mladí přátelé výtvarného umění připravoval i putovní výstavy reprodukcí pro školy. Právě v tomto komplexu vzdělávacích a „ciceronských“ aktivit bylo možné seznámit se s nejaktuálnějším děním v umění. Jiří Valoch nabízel lekce land artu a přednášel o konceptuálním a konstruktivním umění, Igor Zhoř byl neúnavným průvodcem výstavami.

V létech osmdesátých pak do českého umění vstupuje specializovaný a jedinečný fenomén „ciceronství“ v podobě aktivit organizátorů výstav v jakémisi polooficiálním prostředí. Jednalo se o mládežnické kluby, předsálí kin či výstavní sály kulturních středisek, nikoli tedy o oficiální muzea umění a galerie. Dnes už jsou legendou českých dějin umění výstavní aktivity Jindřicha Štreita na Sovinci, kde každá výstava byla doprovázena diskusemi, přednáškami, koncerty i divadelními akcemi. Cenné akce připravoval Benar klub v Litvínově, Divadlo hudby v Olomouci, Opatov Jaroslava Krbůška v Praze nebo kluby Křenová a Horizont v Brně. Přestože tehdy v mnoha státních galeriích byla zřízena

místa lektorů, aktuální dění se odehrávalo spíše na neoficiální scéně. Státní galerie setrvaly zpravidla v ustáleném typu přednáškových či průvodcovských programů, na které někdy navazovaly praktické výtvarné činnosti – buď přímo v galerii, nebo následně ve škole. S bohatším metodickým rozvinutím aktivizujících programů na výstavách přichází až na konci osmdesátých let Gabriela Šimková v Národní galerii.

Vstupem do let devadesátých nastává poněkud rozporná proměna – přibývá odborníků, kteří usilují o to, aby i české galerie rozvinuly bohatství doprovodných animačních programů, které právě v letech osmdesátých zaznamenaly velký rozmach ve Francii, Německu a dalších zemích. Ovšem protikladnou tendencí je naopak rušení lektorských míst, protože galerie jsou v nové situaci nuceny k úsporným opatřením. To je i příklad Domu umění města Brna. Přesto zažíváme povznášející dobu výrazného rozmachu aktivit, které zprostředkovávají nejaktuálnější podoby umění. Výstavní instituce se začínají věnovat animacím, pražská Katedra výtvarné výchovy s rozhodující iniciativou Pavla Šamšuly vydává velmi cenné popularizující metodické publikace v cyklu Průvodce výtvarným uměním a Obrazárna v hlavě,⁸ na katedrách výtvarné výchovy vznikají specializované předměty zaměřené na výchovu ke galerijní pedagogické práci.⁹ Velmi intenzivně se rozvíjí spolupráce s výstavními institucemi, mimořádně hodnotné aktivity v tomto směru vyvíjí Marie Fulková, která se studenty

8 Pátý svazek *Průvodce výtvarným uměním* zaměřený na umění posledních čtyř desetiletí vyšel v roce 1997: Bláha, J. – Slavík, J. *Průvodce výtvarným uměním V*. Práce: Praha 1997.

9 V Brně zavádí autor tohoto tex-

vytváří programy v Galerii Rudolfinum, a Dáša Lasotová aktivně spolupracující s ostravským Domem umění. Brněnští studenti jsou v kontaktu s Muzeem města Brna, s Moravskou galerií v Brně a především s Domem umění města Brna. Autor těchto řádků v roce 1994 stojí spolu s Šárkou Dostalovou u zrodu publikace *V dialogu s uměním* (Brno, 1994), která je první českou specializovanou prací věnovanou galerijním animacím. Lze považovat za příznačné, že recenzně na tuto publikaci reagoval právě Jaroslav Brožek.¹⁰ Současně lze tuto knížku považovat za první zřetelný publikační počin spjatý s počátky doktorského studijního programu, který byl především díky aktivitě Igora Zhoře akreditován jako společný program pražské a brněnské katedry výtvarné výchovy, k nimž se později přidala katedra ústecká. Dílčí etapa ciceronské vývojové cesty je dovršena na konci prvního desetiletí ve století jedenadvacátém. V roce 2008 získává brněnská katedra akreditaci navazujícího magisterského studia v novém studijním oboru nazvaném Galerijní pedagogika a zprostředkování umění. Ovšem toto profesní zaměření žije v různě nazvaných samostatných předmětech již na všech katedrách výtvarné výchovy.¹¹

4. Vypravěči a organizátoři

Na příkladu dvou zcela mimořádných osobností české výtvarné pedagogiky druhé poloviny dvacátého století si můžeme názorně

tu předmět Zprostředkování umění, na pražské katedře péčí Ivana Špirka předmět Orbis pictus, rovněž věnovaný galerijním animacím a interpretaci uměleckého díla.

10 Brožek, Jaroslav. *V dialogu s uměním*. In: *Výtvarná výchova*, 3/1994–95, roč. 35, s. 14.

11 Komunikace s výtvarným dílem I a II, Galerijní animace I a II, Katedra VV Pedagogické fakulty OU v Ostravě (D. Lasotová). *Orbis Pictus*, Katedra VV PdF UK v Praze (I. Špírk, M. Fulková).

Galerijní animace, umělecké centrum, Katedra VV, UP v Olomouci (Martin Horáček).

GAKAB – galerijní animace, Katedra VV PdF Univerzity Hradec Králové (K. Galajdová).

Galerijní animace, Katedra VV PdF Západočeské univerzity v Plzni (R. Podlipský).

Zprostředkování umění, Katedra VV PdF MU (R. Horáček)

Analýza a interpretace umění I.–II., Fakulta umění a designu UJEP v Ústí n. L. (Z. Sedláček).

Výtvarná interpretace kulturní památky, Katedra VV PdF Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích (R. Chodura, Z. Hosman).

Zprostředkování výtvarné tvorby, Katedra výtvarné kultury PdF UJEP v Ústí n. L. (J. Géringová, J. Řezáč).

ukázat, v jakých směrech se úloha zprostředkovatelů umění rozšířila o nové oblasti a činnosti. Uvádíme-li příkladnou pozici Jaroslava Brožka a Igora Zhoře, pak je třeba zdůraznit, že tuto dvojici exemplárně komentujeme proto, že oba se intenzivně věnovali problematice interpretace výtvarného díla, ale oba také vedle teoretického působení v oblasti výtvarné pedagogiky byli rovněž teoretiky, kteří se velmi vážně věnovali teorii umění. Právě proto, že oba měli blízko k výtvarným umělcům a odbornému životu galerií a muzeí umění, stejně jako byli předními teoretiky výtvarné výchovy, můžeme jejich příkladnou práci použít jako určitý výběrový, ba demonstrativní „laboratorní“ vzorek. Navíc byli oba dlouholetí přátelé. Připomeňme si alespoň, že při jiném tematickém zaměření by ze stejného období mohl plnit roli „výzkumných příkladů“ třeba Jiří David, výrazně zaměřený na interpretaci a psychologické souvislosti dětského výtvarného projevu, nebo případně Jaromír Uždil, pokud bychom se více zaměřili na tvůrčí a interpretační aktivity v rámci dětského výtvarného projevu a vnímání umění ve výtvarné výchově. Ale Brožek se Zhořem svým pohybem na rozhraní mezi výtvarným uměním a výtvarnou výchovou jsou skutečně jedineční. Ostatně Jaroslav Brožek vedle teoretických statí byl sám i malířem a například jeho tvorba ze šedesátých let dvacátého století se řadí k progresivním podobám soudobé geometrické abstrakce. Oba tito představitelé moderní české výtvarné pedagogiky se vedle tvorby teoretických

a metodických textů věnovali i pozoruhodné a rozsáhlé přednáškové činnosti, v níž byli výtečnými „vypravěči“ nejen pro odborně zaměřenou komunitu vysokoškolských studentů, ale věnovali se i přednáškám pro širší veřejnost. Zejména Igor Zhoř ve své spolupráci s Domem umění města Brna opakovaně přesvědčoval o své nenapodobitelné dovednosti odborně, přitažlivě a srozumitelně promlouvat i o velmi komplikovaných projevech v aktuálních tendencích výtvarného umění.¹² Ale dalším závažným rozměrem práce obou teoretiků v oblasti zprostředkování umění je i jejich mimořádně závažná a zcela nenahraditelně přínosná práce organizační, ba administrativní. A to je rozměr, který v odborné diskusi o dějinách a metodologických směrech v české výtvarné pedagogice bývá často přehlížen nebo je komentován pouze v menším rozsahu – proto se na něj nyní zaměříme.

Jaroslav Brožek a Igor Zhoř jsou představiteli generace teoretiků výtvarné výchovy, která se velmi výrazně formovala v období šedesátých let dvacátého století. Nejčastěji se o nich studenti výtvarné výchovy učí jako o představitelích inovační linie i jako o osobnostech, které se výrazně projevíly při příležitosti mezinárodního kongresu INSEA v Praze v roce 1966. Připomeňme si, že úvodní referát na dnes už legendárním kongresu tehdy přednesl Jan Patočka pod názvem *Krise racionálních věd a úloha umění* – potřeba interpretace umění pro výtvarnou pedagogiku zde tedy byla jednoznačně prezentována. V roce 1967 pak vzniká Československý

12 Připomeňme si exemplární příklad jeho výkladů o konceptuálním umění, kdy účastníci přednášek odcházeli s přesvědčivým pocitem, že složité poselství tvorby umělců, jakými byli třeba Joseph Kossuth, Sol Le Witt nebo Franz Erhard Walter, je jim náhle velmi blízké a srozumitelné. S dnešním časovým odstupem rovněž musíme zdůraznit, že o této kapitole současného umění informoval Zhoř už na konci sedmdesátých let, kdy šlo o zcela aktuální a v literatuře dosud nezpracovanou novinku. Jistou trvale uchovanou demonstrací Zhořovy ciceronské dovednosti je cyklus textů v časopise *Estetická výchova*, který vycházel již před listopadem 1989 – článek o konceptuálním umění se příznačně jmenoval *Umění v hlavě*.

komitét INSEA a u tohoto velmi významného koncepčního, ale také úředního kroku si připomínáme nezastupitelnou organizátorskou roli tehdejších klíčových osobností Jaromíra Uždila, Igora Zhoře, Jiřího Davida či právě Jaroslava Brožka.

Přestože týmová dynamika, kterou tehdy teorie výtvarné výchovy měla, byla následně zcela roztržena normalizací sedmdesátých let, výkony zmiňovaných odborníků byly zřetelné i nadále. A v letech osmdesátých, kdy se po roce 1986 přece jen poměry v umění postupně částečně uvolňují, se díky mimořádné péči redaktorky Aleny Dokonalové začínají v časopise *Esetická výchova* znovu objevovat texty Igora Zhoře, Jaroslava Brožka či Jiřího Davida, byť v první fázi ještě pod pseudonymy. Ale všichni tito odborníci museli vedle své teoretické práce být i zdatnými organizátory a do značné míry i přísnými úředníky. Po roce 1990 to byl především Igor Zhoř, kdo s kolegy ze slovenské strany v dialogu s předsednictvem mezinárodního výboru INSEA úředně zpracovával koncept rozdělení na českou a slovenskou sekci. Tyto okolnosti uvádíme v souvislosti s historickým posláním zprostředkovatelů umění, kteří vedle toho, že byli interprety obrazů či architektonických památek, museli svou pozornost zaměřovat i na věci organizační. Ovšem i cicerone v Římě či Florencii v sedmnáctém a osmnáctém století byli jako průvodci zaalpských šlechticů úspěšní nejen pro svou výřečnost a informovanost, ale také pro dobré organizátorské schopnosti, když svou vzdělávací

aktivitu odborných průvodců a vypravěčů dokázali kvalitně a pro své hosty výhodně zorganizovat.

Pokud poukazujeme na organizátorské dovednosti někdejších italských průvodců a stavíme je do vztahu s organizačními aktivitami generace českých výtvarných pedagogů šedesátých let, působí toto srovnání jako poněkud těžkopádné či násilné hledání souvislostí. Ale bez organizačních a administrativních kroků, které pro českou výtvarnou pedagogiku učinili právě Igor Zhoř a Jaroslav Brožek, by nebylo možné mluvit o další novodobé linii „českého ciceronství“ – tedy o doktorském studiu. Počátky příprav po roce 1990, zahájení prvních studijních ročníků v roce 1992 a konečně akreditace společného doktorského studijního programu pro pražskou a brněnskou katedru výtvarné výchovy v roce 1993 by bylo nemyslitelné, kdyby se David, Uždil, Brožek a další nedokázali dostatečně angažovat i v záležitostech úředních. Na svoje docentury z konce šedesátých let navázali úspěšným absolvováním jmenovacích řízení, takže oborová rada doktorského studia teorie výtvarné výchovy má už na počátku devadesátých let klíčové opory v profesorech Uždilovi, Zhořovi, Davidovi či Brožkovi, ale také v docentech Šamšulovi či Slavíkovi a dalších. A díky nenahraditelné pozici i aktivitě Jaroslava Brožka, podporovaného docenty a posléze profesory Jiřím Bartůňkem a Milošem Michálkem se v polovině devadesátých let přidává k akreditované dvojici doktorandských pracovišť také Katedra výtvarné výchovy

13 Brabcová, Alexandra (ed.). *Brána muzea otevřená*. Náchod: Nadace Open Society Fund, Nakladatelství JUKO, 2002. Kesner, Ladislav. *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. Praha: ARGO a NG, 2000.

v Ústí nad Labem. Začíná novodobá etapa českého ciceronství, protože pod odborným vedením „generace klasiků“ se teoretické práci v oblasti výtvarné pedagogiky začínají věnovat mladší kolegové i nejmladší čerství absolventi pedagogických fakult. A tematika zprostředkování umění je jednou z hlavních linií, zejména v případě zaměření brněnského pracoviště, které v duchu oborové specializace profesora Zhoře směřuje především k problematice socializace umění. V roce 2012 se můžeme ohlížet za dvacetiletým vývojem doktorských studií v oboru výtvarná výchova a s jistým uspokojením můžeme konstatovat, že s výjimkou ojedinělých prací¹³ jiných odborníků vznikla naprostá většina odborné literatury v oboru zprostředkování umění právě v prostředí doktorských studií kateder výtvarné výchovy.

V neposlední řadě je třeba upozornit ještě na jeden typ aktivity, který je v odborné literatuře zcela přehlížen, ale pro personální oborový rozvoj je naprosto nenahraditelný – naši cicerone výtvarné pedagogiky se rovněž angažovali jako členové či předsedové habilitačních a jmenovacích komisí. Bez této jejich práce, která je požadována vysokoškolským zákonem, by výtvarná pedagogika nemohla nadále rozvíjet svou výzkumnou a vysokoškolskou pozici. Když čteme odborná pojednání a teoretickou literaturu, nikdy nás ani nenapadne, že součástí vědecké práce na vysoké škole, do níž zprostředkování umění jako jedinečný a plnohodnotný odborný obor patří, je i činnost ve vědeckých radách, v redakčních

radách a v dalších odborných grémiích, mezi něž patří i habilitační a jmenovací komise. Pokud tedy mluvíme o rozvoji oboru a o zásluhách a přínosu zprostředkovatelů umění, pak nesmíme zapomenout ani na tento rozměr jejich práce.

5. Novodobé ciceronství

Přestože soustavný a přirozený kontakt s aktuálním světovým děním jsme v českém prostředí po dlouhá desetiletí postrádali, mnohé přínosné prvky se dařilo do českého galerijního života vnášet. Podněty někdejších iniciátorů v oblasti interpretace výtvarného díla Igora Zhoře a Jaroslava Brožka, kteří aktivizující formy poznávání výtvarného umění považovali za jedno ze základních poslání výtvarné pedagogiky, jsou dnes rozvinuty do pozoruhodné šíře i kvality. Tím nejcennějším rysem současnosti je ale především rozsáhlá základna mladých odborníků, kteří se v galeriích i na vysokoškolských pracovištích problematice zprostředkování odborně věnují. Novodobé ciceronství tak má nové a nové pokračovatele.

Literatura

BRABCOVÁ, A. (ed.). *Brána muzea otevřená*. Náchod: Nadace Open Society Fund, Nakladatelství JUKO, 2002. ISBN 80-86213-28-5.

BLÁHA, J. – SLAVÍK, J. *Průvodce výtvarným uměním V*. Práce: Praha 1997. ISBN 80-208-0432-3.

BROŽEK, J. V dialogu s uměním. In: *Výtvarná výchova*, 3/1994–95, roč. 35, s. 14. ISSN 1210-3691.

BROŽEK, J. – HOURA, M. *Besedy o umění v 7. ročníku*. Praha: SPN 1968.

BROŽEK, J. – ZHOŘ, I. *Besedy o umění v 6. ročníku*. Praha: SPN 1965.

HORÁČEK, R. *Galerijní animace a zprostředkování umění: poslání, možnosti a podoby seznamování veřejnosti se soudobým výtvarným uměním prostřednictvím aktivizujících programů na výstavách*. Brno: CERM, 1998. ISBN 80-7204-084-7.

HORÁČEK, R. [et al.]. *V dialogu s uměním*. Brno: Masarykova univerzita, 1994.

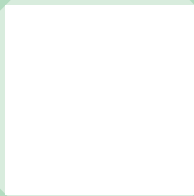
KESNER, L. *Muzeum umění v digitální době. Vnímání obrazů a prožitky umění v soudobé společnosti*. Praha: ARGO a NG, 2000. ISBN 80-7035-155-1.

KROUPA, J. *Metody dějin umění. Metodologie dějin umění 2*. Brno: Masarykova univerzita, 2010. ISBN 978-80-210-5315-1.

TRAUTWEIN, R. *Geschichte der Kunstbetrachtung*. Köln: DuMont, 1997. ISBN 37-701-4275-6.

Mezi umělcem a dílem aneb pedagog-umělec jako inspirační a motivační zdroj

/Jitka Géringová/



Umělecká tvorba Jaroslava Brožka je integrální součástí jeho tvůrčího rozkročení mezi teorií a praxí. Představuje pro něj průsečnici mezi vědou, pedagogikou a uměním především proto, že si při vlastní umělecké tvorbě zcela vědomě ověřoval a zkoumal určité vědecké nebo pedagogické postupy. Nemůžeme však jeho tvorbu zúžit jen na tento výzkumný či badatelský aspekt, neboť tvorba mu vždy byla a je také radostí, vášní, způsobem uvažování o světě. Ovšem nemůžeme v tvůrci-umělci zároveň nevidět pedagoga, který své poznatky a zkušenosti předává dál.

Jaroslav Brožek studoval výtvarnou výchovu na Pedagogické fakultě UK v Praze, kde byli jeho spolužáky mnozí později významní umělci, např. Dalibor Chatrný či Karel Malich. Pavlíček uvádí (Pavlíček 2012, s. 33), že Brožkův kreativní přístup a vlastní zkušenosti s uměleckou tvorbou vytvořily jakýsi základ specifického přístupu ústecké katedry, který přetrvává dodnes. Je položen v důrazu na uměleckou tvorbu jako zásadní zkušenost v přípravě výtvarného pedagoga, neboť tvůrčí zážitek nelze získat pouhou recepcí.

Specifikum „polistopadové“ ústecké katedry bych ještě doplnila o následující tezi: zásadní je důraz na skutečnou uměleckou kvalitu studentských výstupů v souladu se znalostmi aktuálního vývoje umění a jejich důsledná podpora, včetně pořádání výstav studentů či jejich kurátorské činnosti. V poslední době bylo studium také doplněno o důslednou přípravu studentů v oblasti didaktické.

Je ovšem potřeba zmínit ještě druhý aspekt, který vedl k významné tvořivosti a umělecké kvalitě mnohých regionálních kateder výtvarné výchovy, včetně té ústecké. Československá socialistická republika podporovala umělce v omezené míře a kontrolovaně, existovaly v podstatě jen tři umělecké školy: Akademie výtvarných umění v Praze, Vysoká škola umělecko-průmyslová v Praze a Vysoká škola výtvarných umění v Bratislavě. Pedagogické fakulty a jejich katedry výtvarné výchovy se tak staly přirozenými regionálními uměleckými centry, které nejenže zaměstnávaly často zajímavé umělce, ale byly také nositelkami místních výtvarných aktivit.

Současná situace je výrazně odlišná. Umělecké školy rostou v regionech od druhé poloviny devadesátých let jako houby po dešti a při nesrovnatelných podmínkách ministerské dotace na jednoho studenta programu Výtvarné umění na umělecké škole a minimálně třikrát menší dotace v programu Specializace v pedagogice na pedagogické fakultě je prvořadým úkolem kateder výtvarné výchovy vymezení si pracovního pole mezi uměním a vědou, mezi tvorbou a teorií, tvorbou a její didaktikou. Zachování umělecké aktuálnosti a kvality studentské výtvarné produkce současně s důrazem na vysokou oborovou odbornost a kvalitu teoretické a didaktické přípravy není jednoduché.

Raná tvorba Jaroslava Brožky se spojuje s klasickými grafickými technikami, pro které byl inspirován svým učitelem Bohdanem Lacinou a které později rozvíjel za studií v Praze. V roce 1949 byl

ještě jako student vybrán ke stáži ve Státní tiskárně, kde studoval techniky litografie a akvatinty. Po studiích v roce 1949 byl pracovním umístěn jako všichni absolventi vysokých škol dle potřeb státu, a to konkrétně do Teplic. Jeho výtvarná aktivita se soustředila na zobrazování krajiny, exteriéru. „Cit pro ztvárnění krajiny, krajinného motivu, byl ostatně Jaroslavovi blízký, už z toho důvodu, že pochází z malé vsi na Vysočině a krajina hrála v jeho tvorbě vždy důležitou roli. Nicméně, jak se domnívám, je zde ještě jeden důležitý vliv, který ho posunul směrem k ztvárňování krajiny. V jedné ze svých vzpomínek se J. Brožek zmínil o tom, jak těžké bylo přijít do oblasti, kterou považoval za německou, do pohraničí. Byla to paradoxně právě krajina severozápadních Čech a její četné umělecko-historické památky, které ho pomalu začaly smiřovat s tímto krajem a lidmi. V té době se začal věnovat fotografování.“ (Pavlíček 2012, s. 36) Malba krajiny nebo exteriéru – městských zátiší – jej společně s grafikou provází v podstatě po celé jeho tvůrčí období.

Je nesporně zajímavé, že k dalšímu mohutnému oživení krajino-malby u Jaroslava dochází v letech 1975 až 1989, kdy pracoval jako grafik v podniku Repro v Trmicích. Zabýval se hodně právě různými pohledy na Trmice a jejich průmyslově zanedbanou surovost. Malby olejem jsou poměrně realistické, s uvolněným rukopisem a zaujímají svou kompoziční výstavbou. Opuštění fakulty a práce v podniku Repro nebyly dobrovolné, ale bylo následkem

politických čistek na Pedagogické fakultě v Ústí. Jakoby opět v bezútěšném, cizím prostoru nového pracovního „přesídlení“ malba a fascinace okolím, ve kterém se nalézala, dokázala situaci a snad celý život činit snesitelnějším. Pavlíček (2012, s. 38) se domnívá, že krajinomalba v té konzervativnější podobě je u Brožka určitým návratem ke kořenům, k sepětí s přírodou, která v této těžké době poskytovala určitý meditativní či katarzní účín, ačkoliv Brožek nebyl neseznámen s nejnovějšími trendy vývoje českého umění, rovněž undergroundového.

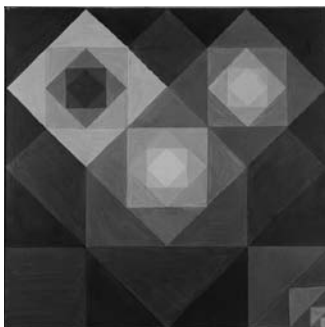
Jaroslav Brožek se také souběžně věnoval figurální malbě nebo figurálním motivům v grafice, a to již od počátků svého výtvarného snažení ve čtyřicátých letech, avšak pro účel našeho textu bych z celé šíře umělecké tvorby Jaroslava Brožka chtěla zmínit tu, která výrazně ovlivnila mnohé studenty tzv. „novodobé“ – tedy polistopadové – katedry, po roce 1989, kdy se Jaroslav Božek znovu vrátil, aby na ní působil jako pedagog. V paměti nás, tehdejších studentů, se zapsal především svými semináři o barvě; starý pán s velkým smyslem pro humor. Na pozadí našich studentských starostí jsme si tehdy neuvědomovali, jak důležité bitvy se v našem oboru právě odehrávají, jaká důležitá setkání probíhají a jaká zásadní rozhodnutí padají. Jaroslav Brožek v té době zastupoval katedru v řadě celostátních institucí (Brožek 1999, s. 69). Byl prezidentem České sekce INSEA, předsedou habilitačních a jmenovacích komisí, členem oborové rady pro výtvarnou výchovu. Právě tehdy, díky

jeho neúnavné práci, byl položen základ dnešního úspěchu KVK PF UJEP, akreditovaného pracoviště s doktorským studiem, integrovanou oborovou radou a právem udělovat habilitace, kterému se daří vzkvétat i v sousedství Fakulty umění a designu UJEP.

Avšak zpět k tvorbě Jaroslava Brožka. Zmiňovala jsem určitou část jeho díla, která měla vliv na studenty, v jejichž myslích je dílo profesora Brožka právě s ní úzce spjato. Ocituji z textu Tomáše Pavlíčka, kde je dílo Jaroslava Brožka podrobně rozebráno: „Na konci šedesátých let se začínají objevovat první obrazy ‚čtverců‘. Je otázkou, zda je řadit do volné tvorby, protože vedle jejich nesporných výtvarných kvalit jsou především studiemi barevných vztahů. Tyto obrazy-studie vznikají především jako experimenty, ve kterých si Jaroslav Brožek ověřuje teoretické poznatky z teorie barvy. Ostatně celý cyklus nese název „Soustavný výzkum barevného čtverce.“ Formát plátna je čtvercový, vesměs v rozměrech cca 70 × 70 cm. Čtverec jako geometrický tvar byl zvolen snad pod vlivem Josefa Alberse a jeho malířských experimentů. Navíc je čtverec výbornou geometrickou strukturou jednoduše dělitelnou, která poskytuje celou řadu ploch, na kterých lze barevné vztahy zkoumat. Celý cyklus těchto maleb je třeba posuzovat v kontextu jeho teoretické práce. Tvoří praktický doplněk teoretických statí, ve kterých pojmově definoval barevné vztahy. Konkrétně v těchto pracích rozvíjí a zkoumá působení různých barevných kontrastů, především ale sytostních škál, na kterých zkoumá výrazové

možnosti barevných řad. Jako další hodnota těchto výtvarných cvičení se v nich objevují také další dílčí kontrasty – svělostní, proporční nebo komplementární. J. Brožek v těchto obrazech zkoumá praktické a výrazové možnosti zmíněných kontrastů v mnoha variacích. Praktický malířský charakter se projevuje v rukopisu, a sice v některých nechává viditelné zásahy štětcem, v jiných je zase barevná plocha čistá, jednotitá bez viditelných zásahů nástroje. Tato tvůrčí činnost se datuje od druhé poloviny šedesátých let až do let devadesátých.“ (Pavliček 2012, s. 37). Poslední čtverec namaloval Jaroslav Brožek v roce 2006.

Obr. 1–4 (s. 73–76)



Nabízí se možnost dále rozvíjet úvahu, zda to, co je ve tvorbě Brožka tak zajímavé, inovativní a vizuálně přitažlivé, to, co vzniklo jako praktické cvičení nad teoretickými úvahami a vědeckým bádáním, můžeme řadit do volné tvorby. Můžeme si klást otázku, proč tedy autor nezvolil jednodušší postup než je příprava plátna a malba na něj a nemaloval například na papír? Proč navrhoval a řešil složité kompozice z geometrických útvarů a nespokojil se s jednoduchým kladením barevných ploch vedle sebe bez řešení celkové kompozice? Dovoluji si poněkud váhavější přístup ke kategorizaci toho, co je umělecké, co vědecké, co je pouhou technickou pomůckou a co uměleckým dílem. Současné umělecké přístupy smazávají dělicí čáru mezi jednotlivými přístupy či obory. Snaží se dívat na dílo samo o sobě, na kreativní počin, který je umělecký, ač vznikl například na půdě vědeckého

ústavu. Postproduktivní společnost tvorbu jen těžko odděluje, kategorizuje, dává do škatulek. O pravdivosti a kvalitě díla se nejvíce dozvíme, když budeme jednotlivosti klást vedle sebe bez posuzování a dělicí čáru nechávat tak pružnou, jak jen to lze. Předpokládáme schopnost diváka udělat si vlastní úsudek, jeho kompetentnost. Považujeme ho za dospělého jedince, který nepotřebuje vodit za ruku a uvádět do nepoznatelného, magického světa umění.

Tuto konstruktivní část tvorby Jaroslava Brožka se pokusíme uvést do širších souvislostí jak v kontextu domácí, tak světové umělecké tvorby. Dobře si uvědomujeme, že na rozdíl od hvězd světového výtvarného umění, které zde budou jmenovány, není tvorba Jaroslava Brožka do té míry systematická, že za světovými i domácími velikány zaostává co do hloubky a intenzity výtvarného bádání. Přesto si dovolíme mistry konstruktivní linie výtvarného umění v tomto kontextu uvádět a činíme tak s nejlepšími didaktickými záměry a úmysly.

Jiří Valoch (Valoch 1992, s. 5–9), významný brněnský teoretik českého výtvarného umění, který se specializuje právě na konstruktivní a minimalistické tendence v umění, se v katalogu k výstavě Richarda Paula Lohseho zamýšlí nad přerušovanou a fragmentární tradicí konstruktivního umění u nás, tvořenou více méně sólovými výkony jednotlivců a často omezenou jen určitým tvůrčím obdobím.

V českém moderním umění byly pocítovány jako živé a aktuální výtvarné výrazy především poetismus, artificialismus a surrealismus v meziválečném období, v poválečném období pak domácí varianta informelu s důrazem na materiálovou tvorbu. Dále nová figurace a fenomén české grotesky i různé surrealistické a existenciální autorské výpovědi, které byly v osmdesátých letech přerušeny nástupem mladých postmoderních umělců. Příklady konstruktivního myšlení zůstávají bokem, trpně brány na vědomí.

V přehledu vývoje nepředmětné tvorby najdeme na jejím počátku tvorbu Františka Kupky, která však již nevznikala v Čechách, ale ve Francii. „Přinejmenším jednu linii jeho práce představují malby a kresby ryzího konstruktivního řádu intuitivně objevovaného ve vztazích linií a ploch, později, ve třicátých letech dovedené do ‚preminimalistických‘ vztahů jediného černého plošného geometrického útvaru a bílé plochy.“ (Valoch 1992, s. 5) Vlnu skutečného nástupu konstruktivní tvorby v tehdejší Československu představuje období tzv. „nové citlivosti“ v první polovině šedesátých let. Řada autorů se orientovala na rozvíjení podnětů zakladatelských avantgard a meziválečného konstruktivismu, které obohacovala o nová řešení. Většina z nich se soustředila ve skupině Křižovatka. Přední osobností českého neokonstruktivního umění byl Zdeněk Sýkora, který k nezobrazující tvorbě směřoval již od padesátých let. Od roku 1962 se začal zabývat problematikou sériově řazeného, mnohokrát opakovaného elementu, kterou rozvinul v sériích

Šedé struktury. Již tehdy začal uvažovat o použití computeru, který by generoval maximální variabilitu vztahů vybraného elementu. Využití computeru začal realizovat od roku 1964 spolu s matematikem Jaroslavem Blažkem a zásadní obrat v jeho tvorbě nastal v roce 1972, kdy vznikla první – dnes proslulá – zobrazení náhodně generovaných linií. Autor však vždy usiloval o tradiční obraz či plastiku, nikoliv o počítačovou grafiku.

Ve skupině Křižovatka fungoval také další věhlasný umělec, jehož tvorba byla v jistém protipólu k práci Sýkory. Jednalo se o Karla Malicha, který v šedesátých letech dospěl ke značně radikálním závěrům, jež představují bílé a černé reliéfy, tvořené pouze lineární následností vlnité struktury. Později se jeho dílo více otevírá a objevují se v něm mytologické a archetypální prvky.

Čistě racionální řešení přináší Vladislav Mirvald a Jan Kubiček, kteří tomuto způsobu výtvarného jazyka zůstali věrni po celé období své tvorby. Dalšími autory z okruhu Křižovatky byli Hugo Demartini a Zorka Ságlová. Bratislavský okruh Křižovatky tvořili Milan Dobeš a Miloš Urbásek.

V roce 1967 se začal organizovat Klub Konkrétistů, největší české uskupení racionálně motivovaného umění s téměř padesáti členy. Umělecké výsledky, které by měly trvalou hodnotu, však nejsou tak početné. Nosné je především dílo Radka Kratiny, Jiřího Hilmaru, Ivana a Dalibora Chatrných. V okruhu skupiny Syntéza, která se zabývala kinetismem, byl výraznou osobností Stanislav

Zippe, jenž došel v 70. letech ke známým instalacím s provazy a šňůrami ozařovanými ultrafialovým světlem, a to v prostředí úplné tmy. Vznikaly tak prostorové geometrické kresby či objekty neonově zářících linií.

V sedmdesátých letech politický nátlak odradil většinu příznivců konstruktivního umění, neboť všechny jeho podoby byly chápány jako nesocialistické, a tudíž oficiálně nepublikovatelné. Počet tvůrců se tak zredukoval pouze na ty, pro které byl konstruktivní výraz jediným možným. Zároveň se začalo uplatňovat spojení s konceptuálním myšlením a vznikal tak „konceptuální konstruktivismus“, který se rozvíjel především v osmdesátých letech.

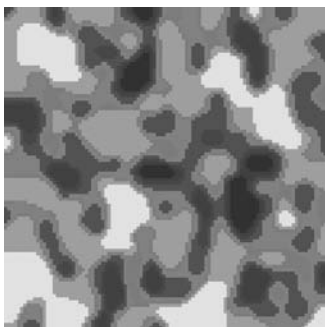
Jedna z klíčových světových osobností systémové linie konstruktivního umění byl bezpochyby Richard Paul Lohse. Má v dějinách umění jedinečné místo a to především proto, že použil princip konstrukce obrazových forem analogicky k vědeckému tvoření teorie a tím podřídil své umělecké konání „zákonu“. To si do té doby žádný umělec v tak absolutní míře nedovolil, patrně především v obavách ze ztráty autorské individuality, autonomie, suverenity a svobody.

Avšak jeden z nejlepších znalců systematiky barev v Lohsově díle, Hans-Joachim Albrecht, jednou napsal: „Tak bezprostředně smyslově se rozprostírají tyto svítivé barvy do všech stran, že lze zapomenout na jejich promyšlenou strukturu.“ (Riese 1992, s. 10) Lohse byl pedagogicky přesvědčen, že umění musí také něco

Obr. 5–8 (s. 77–80)



„způsobit“, neměl rád *L'Art pour L'art*, nicméně málokterý z diváků si dal tu práci, aby zkoumal principy barevných řad. Přesto na ně dílo působilo svou silou, suverénností a řádem: „Ten obraz nefixuje, protože nevytváří žádné významné tvary a také nerozptyluje, protože ve svých hranicích rozehrává vztahy svých částí. Vypořádání se s touto přísnou, svobodnou a překvapivou hrou se nestává zapletením se, protože není vydáno napospas ani čistému citu, ani prostému rozumu“ (Riese 1992, s. 10). Lohse se ve své tvorbě po desetiletí věnoval neustálé precizní aktualizaci svých vývojových linií barevných vztahů, přesto je pro něj charakteristické napětí mezi „citem“ a „rozumem“. Formuloval „teorii výroby obrazu“, ve které se objevují konstruktivní zásady. Avšak ani v jeho teorii mu nešlo o ztrátu umělecké individuality, ale o možnost objektivizace. Albrecht poznamenává: „Dynamický pocit, který zanechává oční prožitek těchto prostupujících se barevných energií, by se mohl od racionální, konstruktivní struktury skoro oddělit a osamostatnit. Proto se stává důležitým nalézt dynamické formulace, které zprostředkují mezi citovým a rozumovým pojetím.“ (Riese 1992, s. 10) Napětí mezi rozumem a citem v divákovi vzrůstá, pokusí-li se interpretovat samotné základy vzniku obrazu. Lohse ve svých vývojových liniích a v jednotlivých popisech obrazů (samotné názvy obrazů nesou informaci o vývoji řady či modulu, např. Dvanáct vertikálních a dvanáct horizontálních progresí, či Seriální řád ve čtyřech vertikálních řadách) podává



Obr. 9 (s. 81)

přesné analýzy hotových děl, ale „nikdy nedává informaci o tom, zda příslušná strategie, a tedy výběru z nekonečných možností uvnitř předem dané metody tvořila základ ‚představy obrazu‘ (zástupce iracionálna a fantazie – pozn. J. G.).“ (Riese 1992, s. 10) Ještě v roce 1982 byl vyzván k účasti na Documenta 7. V této době byl již zcela zřejmý definitivní odklon světové veřejnosti od systémového konstruktivního nezobrazivého umění a naopak plochy výstavních síní začaly zaplňovat expresivní a nově spontánní díla mladých „nových divokých“ umělců. Tehdy osmdesátiletý Lohse pojal tento stav jako výzvu a vznikla tak tři fascinující monumentální díla „Seriálních řadových témat v 18 barvách“ o rozměru 198 × 594 cm, která hravě unesla konfrontaci s dobovými trendy.

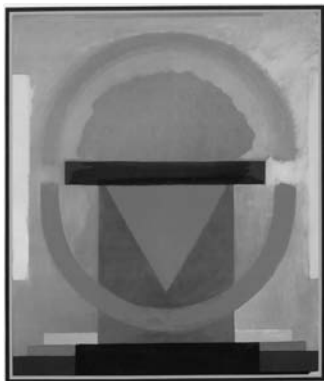
Příkladem přesahové tvorby mezi světem umění a vědy je rovněž dílo Aleše Svobody, žáka Zdeňka Sýkory, pracujícího na Fakultě humanitních studií UK v Praze. „Morfogenetická pole pro vizuální struktury“ autor charakterizuje takto: „Jedinečné si žádá mimořádné prostředky, které však nevznikají jinak, než adaptací stávajících jazyků; zároveň i cílem tohoto vyjádření musí být otevření cesty k novému porozumění a novému dorozumění, k rozšíření působnosti dosavadních nástrojů a způsobů vědění i vidění... Od inspirace přístupy používajícími pojmu morfogenetické pole si slibují možnost sblížení jistě uměle nahlížené protikladnosti tvůrčího procesu, tedy ‚genetické‘ a ‚generovatelné‘ stránky díla

a výsledného komplexního útvaru, který, neschopen obsazovat libovolné pozice ukazuje tak jistou technologickou zaměřenost... Nechci polemizovat o vědecké relevanci konkrétních teorií morfogeneze, oceňuji na nich inspirační hodnotu přístupu, který lze aplikovat i na vznik a hodnocení vizuální složitosti. Složitá a hierarchizovaná souvztažnost jednotlivých částí díla, tradičně nazývaná kompozice, by touto cestou mohla nalézt obecnější rámec.“ (Svoboda 2003) Pro nás je jeho tvorba dobrou ukázkou díla, které je vedeno vědeckou linií, Sýkorou neoblíbenou počítačovou grafikou, která dnes, v souvislosti s téměř nekončícím proudem inovací a technologických zdokonalení je přístupná široké veřejnosti. Přesto vznikají unikátní díla.

V současné době patří Galerie města Plzně, pod vedením Václava Maliny mezi nemnoho výstavních institucí, které prezentují tvorbu konstruktivního rázu. Mezi vystavené světové osobnosti patří i Achille Perilly, italský autor, s jehož tvorbou jsme se mohli v poslední době seznámit na výstavě „Iracionální geometrie“ v Galerii města Plzně (21. 6.–30. 8. 2012). Byla to „výstava italského umělce z Říma, který stál od padesátých let u zrodu evropského informelu a italské avantgardy, s důrazem na jeho práce z posledních desetiletí, ve kterých používá originálním způsobem jazyk geometrie v propojení s výraznými koloristickými prvky. Po pražských výstavách v šedesátých letech (NG Praha) byla tato výstava předního evropského umělce návratem na českou scénu



Obr. 10 (s. 82)



Obr. 11 (s. 83)

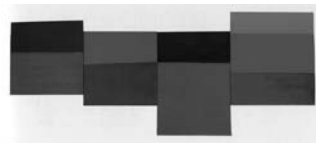
a prvním uvedením jeho nové tvorby u nás.“ (Galerie města Plzně 2012) Autor byl ovlivněn v padesátých letech hnutím konkrétního umění. Dále spolupracoval s Tristanelem Tzarou a především reprezentoval Itálii na Benátském Bienále a mnohých mezinárodních přehlídkách v padesátých, šedesátých a sedmdesátých letech. Vydal odbornou knihu *Teorie geometrického iracionála* a přátelil se s českým velikanem výtvarného umění Stanislavem Kolíbalem. Jeho dílo vystavené v Plzni bychom mohli stručně charakterizovat jako barevné kompozice ohraničené výraznou linií, které důsledně zkoumají barevné vztahy a kontrasty.

Neméně významným autorem v mezinárodním kontextu, který ve své tvorbě tematizuje podobné problémy, tedy vztah barvy, plochy, linie a kompozice, je Otto Herbert Hayek. „Přední osobnost německého umění s úzkým vztahem k rodným Čechám, zejména jihozápadočeskému regionu (čestný doktorát ZČU), se opětovně představil v Plzni větší soubornou výstavou se zaměřením na trojrozměrné práce a instalace doplněné autorovými obrazy, grafikami a kresbami.“ (Galerie města Plzně 2012) Ve své systematické tvorbě se pohybuje mezi obrazy a objekty, ve kterých rozehrává hru s dalším elementem vizuálního ovlivnění, tedy s prostorem, či konkrétním prostorem výstavní síně.

Poslední umělkyni, která nám pomůže specifikovat širší diskurs, ve kterém se tvorba barevných čtverců Jaroslava Brožka nalézá, jsem zvolila z poněkud odlišného zorného úhlu. Kateřina Štenclová

patří ke generaci umělců, kteří vstoupili na scénu v osmdesátých letech, v době pádu modernistických utopií a dogmat. Její tvorba není ani příliš vědecká, ani příliš systematická. Nepodléhá žádné teorii, ani vnějškem určenému řádu. Je to především fascinace barvou samou o sobě a ve vztazích. „Barva není prostředníkem, díky němuž by malba mohla nezúčastněně reprezentovat skutečnost anebo prezentovat vlastní skutečnost. Není znakem, symbolem, prostředníkem (médiem), je hmotou malby, skutečností, s níž má malíř co dělat. Vlastnosti vyzařující barvy určují způsob, jakým s určitým materiálem pracuji“ (Hubert-Rodier 1994, s. 8). Dovolím si uvést několik poznámek Huberta-Rodiera k práci s barvou Kateřiny Štenclové: „Čistota barvy je, jak již řekl Kant, ‚formální učení‘. Nese s sebou redukci barvy na její optický projev, přičemž její vizuální vnímání nesmí být rušeno vněmy jiného charakteru (nečisté a míchané barvy, ale také hmatové pocity, byť zprostředkované okem), které by na ni měly parazitický vliv. Mohli bychom říci, že čistota je formou barvy oddělené od své hmoty a obrazovost je tu redukována na svou optickou podstatu. [...] Abstrakce vedená do krajnosti přináší rozpojení barvy, obětování všeho, co v malbě není podstatné (barevná hmota), obětování všeho obrazového, aby se z něj uchovalo a abychom z něj viděli jen to, co je jeho základem: čistá viditelnost. Zjednodušení malby na povrch redukuje barvu na pouhý film, jakousi blanku na povrchu obrazu, která se pohledu jen lehounce dotkne. [...]

Obr. 12–15 (s. 84–87)



Obraz je ve své hmotné barevné realitě fyzickou silou, kterou nelze redukovat na optickou intelektualizaci a formální idealizaci“. (Hubert-Rodier 1994, s. 8–13) Sama autorka Kateřina Štenclová dodává: „Působí na mne sama přítomnost konkrétní barvy, její vyzářování. Zajímá mne tíha vyzářovaného světla, jeho teplo, vibrace, vycházející záře a světelné vlastnosti vůbec. Vlastnosti vyzářované barvou určují způsob, jakým s určitým materiálem pracuji.“ (Hubert-Rodier 1994, s. 13)

Konstruktivní umělecká tvorba je v současnosti jaksi na okraji většinového zájmu, ačkoli byly v dějinách umění období, kdy se stala revolučním nástrojem změny a reprezentovala novoty, tak jako v avantgardách na počátku 20. století nebo v Čechách v průběhu šedesátých let. Proti tomuto tvrzení bych mohla postavit snad jen výstavu „Geometrův zlý sen“, která proběhla v Topičově salónu 28. 8. až 21. 9. 2012 a prezentovala autory různých generací, kteří ve své tvorbě vycházejí z geometrických a konstruktivních tendencí nebo monochromatismu. Používají však různorodé aktuální nástroje, například Pavel Mrkus počítačové technologie a velkoplošné promítání, Petr Dub monochromatické závěsné objekty, Jiří Matějů zdánlivě tradiční obrazy, které jsou při bližším pozorování dynamické a proměňují se při změně světelných podmínek. Kurátor výstavy Petr Vaňous vidí v názvu výstavy metaforu „Geometrův zlý sen je metafora – geometr je zeměměřič, který musí být přesný

a má za úkol, co nepřesněji změřit zemi. Tahle výstava zpřístupňuje geometrii za hranicí přesnosti“. (ČTK 2012)

Přesto pozoruji při výuce výtvarných předmětů, že jsou mezi studenty výtvarné výchovy vždy nemnohé osobnosti, které inklinují k řádu, čistotě, vyprázdněnosti plochy, systému. Tito studenti nalézají v uvedeném výtvarném jazyce specifickou jistotu výrazu a přesvědčivost, více než expresivitu.

Barevné čtverce Jaroslava Brožka, které byly vystaveny v devadesátých letech na několika výstavách a které jsme jako studenti znali z jeho seminářů, můžeme považovat za inspirační zdroj pro tvorbu několika bývalých studentů polistopadové katedry, umělců, kteří se vydali nepříliš populární ani popularizovanou uměleckou cestou systematické a konstruktivní práce. Této linii výtvarné tvorby se do důsledku věnovali žáci Jaroslava Brožka Martin Kolář a Jan Řezáč, ale jeho tvorba ovlivnila řadu dalších studentů. Kurátorský zaměřený přehled vybraných bývalých studentů katedry jsme mohli vidět v roce 2007 (14. 2.–31. 3.) v Galerii Emila Filly, v té době sídlící v Kulturním domě v Ústí nad Labem v ulici Velká Hradební. Kurátoři výstavy „Dobrodružství barvy“ Zbyněk Sedláček a Michal Koleček představili v hlavním prostoru galerie řadu „Čtverců“ Jaroslava Brožka, které daly do kontextu s autory střední generace, kteří prošli na Katedře výtvarné výchovy jeho školením. Vybraní autoři zastávali buď koloristickou pozici (Jan Veselý, Miroslav Rovenský) nebo spíše konceptuální a minimalistickou pozici (Martin

Kolář, Martin Mrázik, Jan Řezáč). Velmi efektně působil dialog mezi Brožkovými barevnými čtverci a řadou minimalistických čtverců s geometrickými liniemi Martina Koláře.

Martin Kolář (narozen 1969) patří stejně jako Jan Řezáč ke generačním souputníkům tzv. Ústeckého okruhu, kde reprezentuje minimalisticko-konceptuální přístup. Také jeho tvorba je „apollinského“ rázu, systematická, vyžadující neustálou soustředěnost. Její vývoj a posuny jsou jemné a subtilní.

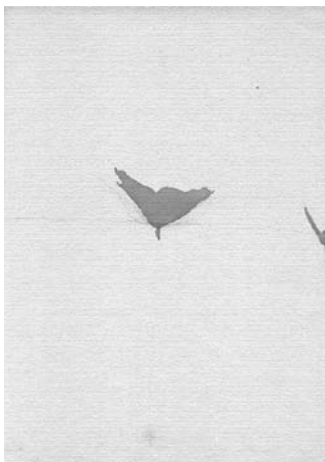
V roce 1991 na sebe autor upozornil cyklem tušových kreseb, které organicky propojovaly řád a geometrii s uvolněností autorského rukopisu. „Postupné promýšlení tohoto prvotního přístupu vyústilo do dvou základních směrů dalšího usilování. Již v následujícím roce vzniká řada kreseb [...] inspirovaná silicím zájmem o morfologii tvaru.“ (Koleček 2005) Další vývoj Kolářovy umělecké tvorby potvrdil právě tuto linii jako nosnou pro jeho další bádání a zkoumání, neboť se jí věnuje dodnes, kdy zkoumá vrstvení a množení tvaru. Současně s objevením této cesty Kolář vstoupil také na stezku minimalismu. Fascinace čistou plochou kvalitního papíru nesoucího jen střízlivý dotek, gesto. „Minimalizace vyjadřovacích prostředků je důsledkem silícího zájmu Martina Koláře o svěbytnou gestickou, estetickou i duchovní hodnotu jednoduché linky“ (Koleček 2005).

V Kolářově tvorbě jde o mnohokrát opakované organické tvary. Pokud je sledujeme jako celek – obraz nebo kresbu, jejich zdánlivá

kultivovanost, jednoduchost a ukázněnost jakoby v sobě skrývaly také svůj pravý opak. Jednotlivé tvary a doteky štětce svou bujností a plností života evokují přírodní růst. Střídmost, jednoduchost a čistota výtvarného jazyka jde ruku v ruce s přírodními motivy a organičností.

„Těžiště výtvarného usilování Martina Koláře leží v oblasti práce s tužkou nebo tuší, kde dosáhl velmi čistého názoru. Od roku 1992 vzniklo několik ucelených řad kreseb, které navozují pocit mraků, krajin, horizontů. Vedle grafických záznamů se v nich uplatňuje síťové členění plochy, perforace, narušení materie či střídme barevné akcenty.“ (Prášil 1996) Další oblastí, ve které Kolář v polovině devadesátých let experimentoval, byl paličkovaný textil a jeho aktualizace v geometrických kompozicích uprostřed zavěšené netkané textilie nebo v kombinaci se dřevem či kamenem. Tato materiálově orientovaná poloha jeho tvorby odkazuje k modernistickým zdrojům a lavíruje na hraně expresivní tvorby.

V pozdější tvorbě opouští Kolář přísnou geometrickou linii a nechává se unášet přírodou a rostlinnými motivy, které ale specificky konstruktivním způsobem destruuje nebo destruktivní cestou konstruuje nové plochy obrazu. Takto vzniklé dekorativní plochy se opírají o strukturu a uspořádání. Martin Nitsche při interpretaci cyklů „Botnání“ a „Dekory zlaté“ z let 2005–2007 uvádí následující: „To, co vidíme, na zde reprodukováných malbách a kresbách, jsou skutečně povrchy; dekorativně ztvárněné plochy.



Obr. 16–17 (s. 88–89)

Přesto způsob, jakým Martin Kolář své malby tvoří (barevné vrstvení, nabobtnání podkladového papíru, rozpraskání vrstev barvy), vybízí, aby výsledný krásný povrch byl vnímán spíše jako prostor, než jako plocha. [...] Dekor Kolářových cyklů vzhází z destrukce vzoru. Ta se nejvýrazněji projevuje tím, že rostlinný motiv přestáváme vnímat. Na kresbách cyklu *Botnání* ještě jakousi rostlinnou povahu tušíme, ale radikální Dekory zlaté na první pohled nic rostlinného neukazují. Chybějící podoba destruovaného vzoru po sobě zanechává svého druhu prázdný prostor, ve kterém nic určitého nevidíme. Přesto je plocha kreseb a maleb (ano, plocha v prázdném prostoru) plná, snad až přeplněná. Jak nazvat tento hustý a zároveň neurčitý (mimo-individuální) dekor? Vzhledem k tomu, že destrukce se týkala podoby, individuálního (byť schematizovaného) vzhledu, lze tvrdit, že zůstala rostlina sama. Nikoli rostlina ve smyslu tohoto konkrétního stonku, lístků, květu, ale rostlina ve smyslu toho, co roste, co divoce zarůstá volný prostor. Rostlina je tu výrazem pro divokou přírodu, která ve svém růstu nehledí na individuální krásu.“ (Nitsche 2008, s. 1, 5)

Výchozím podnětem pro práci na cyklu „*Botnání*“ byl cibulový vzor – oblíbený dekor českého porcelánu po téměř dvě století. Tento dekor nese různé významové vrstvy: od inspirace původní asijskou kulturou (tzv. žapanérie 19. století), přes kritický kontext maloměšťáctví či bezbřehé reprodukovatelnosti původně vzácného a jedinečného. Kritiku vlastenectví a češství, hledání

národní identity, kritiku socialistické kultury a designu... Kolář není prvním autorem, který si cibulákový design vybírá pro další postproduktivní zpracování. Známy je Maxim Velčovský a jeho porcelánové holínky nebo Leninova busta s cibulákovým deko-rem jako designovým doplňkem. Také Jitka Géringová věnovala jeden ze svých pečených obrazů (1998) právě tématu cibuláko-vého dekoru.

Kolář však k tématu přistupuje osobitě. Zvolil si dekor, a to vel-mí známý a obsahy zatížený, aby ho podrobil analýze a destrukci a nechal tak vzniknout dekorativní ploše nového formátu. „Kreslí jej přes sebe v různých barevných odstínech, zahušťuje plochu až na hranici zřetelnosti původního motivu. Někdy použije ke kres-bě kvašové barvy a kresbu pak narušuje rozmýváním kapkami vody. Právě nabobtnání papíru těmito kapkami (resp. ve starším jazykovém výrazu – nabotnění) dalo jméno celému cyklu. Co se děje v rámci této tvůrčí hry? [...] Povrch Kolářových kreseb analyzuje (tj. rozkládá) chvějivý vztah člověka ke kráse přírody. Kolář fixuje základní motiv cibulového vzoru (a tak i rozhodující moment emočního chvění) a ten vzápětí zmnožuje, vrství přes sebe a v závěru rozmývá kapkami vody. Takto nejen narušuje původní ornament, ale také destruuje lidský vztah k přírodní kráse, který byl tímto ornamentem nesen [...] Dochází ke [...] “zmnožení a nikoli zrušení určitého vzoru. Zmnožení sice ve výsledku ruší původní vzor, ale přísně vzato nikoli destruktivně. Také rozmývání

tu působí spíše konstruktivně, vpíjením propojuje jednotlivé vrstvy vzoru do sebe tak, že se výsledný dekor dokonce nabobtnáním stává kostrou prostorové struktury.“ (Nitsche 2008, s. 2, 3)

Jan Řezáč (narozen 1972) začal studovat na Katedře výtvarné výchovy až po roce 1989. Patří do okruhu mladých ústeckých umělců, kteří se na výtvarné scéně prosadili v polovině devadesátých let, ač se vlastní tvorbou v celostátním měřítku prosadil s určitým zpožděním. „Na vině nebyla její kvalita, nýbrž autorovo směřování, které se částečně odlišuje od tendencí převažujících v ústeckém prostředí. Trvalo prostě déle, než odborná veřejnost rozpoznala vedle tvůrců symbolizujících umění ‚ze severu‘ [...] poněkud subtilnější polohu Jana Řezáče, ale také například Martina Koláře.“ (Koleček 2005, s. 43)

Východiska Řezáčovy tvorby jsou v konstruktivistických tendencích výtvarného umění, jež mají počátky v avantgardě (geometrická abstrakce, konstruktivismus) a byly dále rozvíjeny v Bauhausu a dále pak v šedesátých letech v minimalismu, konceptualismu, ve vlně „nové citlivosti“. „Autor se od počátku soustřeďuje na průzkum fenoménu tvaru, a to v jeho skladebné i obsahové rovině.“ (Koleček 2005, s. 43). V katalogovém listu pro výstavu „Merkur“ v Sorosově centru pro současné umění v Praze Michal Koleček poznamenává: „Vizuální jazyk Jana Řezáče sjednocuje několik zdánlivě protikladných prvků – nese stopy vlivu geometrické abstrakce, nepostrádá výraznou poetičnost, je založen na hlubokém

citu pro materiál i úctě k řemeslnému zpracování, čerpá z poznatků neokonceptualismu a zároveň je obohacován osobní projekcí.“ (Koleček 1997). Na této výstavě byla prezentována první série obrazů inspirovaných součástkami stavebnice Merkur, vznikaly dvojice obrazů, vždy jeden zastřený poloprůsvitnou netkanou textilií. „Zdánlivě puristická struktura vystavených obrazů je obdařená řadou nenápadných významů. Předně je v nich přítomna vzpomínka na oblíbenou hračku, na stavebnici Merkur. Ta samozřejmě zastupuje osobní, privátní historii autorovu, ale je také synonymem pro řád i volnost náhody a zároveň připoutává abstraktní prvky obrazu k nějaké konkrétní realitě. [...] Navíc práce s principem stavebnice nabízí celou řadu kombinačních možností (například překrývání, střídání, barevné rozlišování atd.), které autor rovněž s chutí využívá.“ (Koleček 1997)

Jeho raná tvorba byla spjata s jistým mytologickým nábojem, který však nepřehlušil střízlivou formu. Jednalo se o tisky na netkané barvené textilii. Potisk i textilní materiál odkazují k představě vlajek. Řezáč v netkané textilii objevil materiál, který se na určitou dobu stal pro něho charakteristickým, a to pro své vlastnosti předměty částečně skrýt, znejasnit, vytvořit membránu mezi objektem samotným a divákem. To se projevilo především v sérii šitých obrazů, které představily „originální sociálně tvarovou analýzu“ (Koleček 2005, s. 43) jednoduchých technických součástek. Součástky byly v centrální kompozici všity mezi vrstvy textilie,

která dovoľovala jen částečnou viditeľnosť predmetu. Základným spôsobom tak bola zneistená funkcia a vôbec rozpoznateľnosť pomerne bežne známeho predmetu.

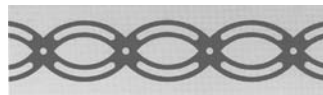
Potlačené textilie vznikaly v letoch 1992–93 jako niekoľko sérií, využívaly práci se symetrií a ornamentem. Rezáč zkoumal jejich instalaci v prírode i v interiéru výstavní síně. V roce 1995 vystavil pomerne rozsáhlý cyklus již zmiňovaných šitých obrazů, ve kterém využívá netkanou textiliu protnutou barevnou linií nitě, symetricky do textilie vsívá kovové součástky stavebnice Merkur a cyklistické součástky. „Dílo skýtá dva pohledy. Pokud je umístěné na stěně, v bílé ploše je patrná barevnost kresby a nejasné obrysy těžko definovatelných kovových součástek. Druhá možnost je zavěšení obrazu do prostoru. Světlo, které bez obtíží prostupuje tenkou textilií, redukuje barevnost na různé odstíny šedi a zcela zřetelně vystupují neprůsvitné tvary kovu, v některých případech nemající daleko k ornamentům. Zdá se, že oba pohledy na věc mají stejnou platnost, přičemž práce s prosvítáním, světlem se přímo nabízí pro budoucí pokračování v tomto bezejmenném cyklu. [...] Obrazy z letošního cyklu vypovídají o středu, ohnisku, kde všechno se sbíhá či rozbíhá, hovoří o stálosti, nehnutosti, rovnováze, ale také o odkrytém a zastřeném, skládání obrazců, o hře.“ (Kubový 1995, s. 2)

V jeho díle je také patrný jasný vztah k užitným předmětům. Ačkoliv bychom mohli pomyslet na Zhořův fenomén ozvláštnění,

ve tvorbě Řezáče by šlo jen o povrchní srovnání. Zhořovo ozvláštnění vstupuje do situace, prostředí, do kterého netradičním způsobem umísťuje formu. U Řezáče vidíme jakýsi opak – bere formu, tvar praktický a dobře známý z běžného života, ve kterém důkladným zkoumáním objevuje jeho již dané estetické funkce, které jsou v naší mysli běžným užíváním předmětu znejasněné, skryté. Bere tvar předmětu za objekt obrazu, ne předmět samotný, ale skrytou estetiku, jež v sobě nese a vyčerpává systematicky všechny její skladbné možnosti. „Objevuje neopakovatelné ve všedním a tisíckrát viděném“ (Pokorný 2005). Od roku 1997 se systematicky věnuje vyčerpávání vizuálních významů součástí stavebnice Merkur, a to jak v malbě, tak v kresbě. „Vedle nekonečných variací primárního tvarového prvku odvozeného ze známé stavebnice, autor rozkrývá spojení mezi zdánlivě jednoduchým modelem a různými rovinami jeho vnímání (osobní mytologie, opozice viděného a zakrývaného, krajinné motivy, sériovost, atd.)“ (Koleček 2005, s. 44).

Od roku 2001 dochází v díle Jana Řezáče k proměně, tématem se stává dynamicky řešená rotace a barevné projasnění, zviditelnění jednoduchých geometrických útvarů ze stavebnice Merkur v obraze. „Dochází k [...]posunu vazby mezi lineárními a plošnými útvary a k rozšíření tvarosloví o jiné prvky než díly stavebnice Merkur. Kromě nich se objevují další, autorem pouze citované tvary – křivítka, která jsou, stejně jako součástky stavebnice, podřízena pravidlu středové rotace. Vizuálně závaznou změnou je

Obr. 18–19 (s. 90)



odlišný koncept vztahu mezi linií, zastoupenou kresbou a barevnou plochou, která přestává být pouhou plošnou citací konkrétních segmentů a podřizuje se subjektivní interpretaci objektivně konstruované lineární sítě.“ (Sedláček 2003)



Obr. 20–21 (s. 91–92)

Ráda bych uzavřela text zmínkou o Jaroslavu Brožkovi a jeho umělecké tvorbě. Tomáš Pavlíček několikrát ve svém textu zmiňuje, že v podstatě trvalým uměleckým námětem profesora Brožka byla krajina (Pavlíček 2012).

Při diskusi nad fotografickými reprodukcemi Brožkovy tvorby jsme se zastavili u uhlových kreseb industriální krajiny. Zjednodušený prostor krajiny s liniemi drátů a sloupů elektrického vedení. Pochmurné a depresivní jako samo Krušnohoří, přesto fascinující svým řádem a rytmem linií a ploch. Přesné zobrazení atmosféry doby a místa. Oč jsou tyto práce zajímavější, o to více jsem byla fascinována příběhem, který je k nim vázán, a myslím, že není didaktičtějšího konce, který by se do našeho textu o umělci-pedagogovi hodil.

Kresby vznikaly fascinací krajinou a místem. Jsou úzce svázány s pedagogickou činností, neboť zaznamenávají místa, kterými pan Brožek jako vysokoškolský učitel prošel, když navštěvoval studenty při vykonávání jejich pedagogické praxe. Na vyhlédnutá místa se pak vracel a zaznamenal je v kresbě. Vášen pro vizuální svět.

Literatura

BROŽEK, J. *Výtvarné Ústí. Kronika výtvarného života v Ústí nad Labem*. Ústí nad Labem: Město Ústí nad Labem, 1999. ISBN 80-238-3856-3.

ČTK. *Jak vypadá geometrův zlý sen? Odpověď čeká v Topičově salonu*. 27. 8. 2012 [online]. [cit. 4. 1. 2013]. Dostupný z WWW: <http://www.lidovky.cz/jak-vypada-geometruv-zly-sen-odpoved-ceka-v-topi-cove-salonu-pqk-/ln_kultura.asp?c=A120827_131401_ln_kultura_btt>.

Galerie města Plzně. Text k výstavě *Achille Perilli Iracionální geometrie*. 21. 6.–30. 8. 2012. [cit. 27. 12. 2012]. Dostupný z WWW: <http://www.galerie-plzen.cz/index.php?list=2_1&php=1&vystava=147>.

Galerie města Plzně. Text k výstavě *Otto Herbert Hajek Ukazatelé cest*. 21. 6.–30. 8. 2012. [cit. 27. 12. 2012]. Dostupný z WWW: <http://www.galerie-plzen.cz/index.php?list=2_1&php=1&vystava=146>.

HUBERT-RODIER, CH. *Kateřina Štenclová*. Praha: Nová síň, 1994. Katalog k výstavě.

KOLEČEK, M. *Okraj obrazu*. Ústí nad Labem: FUD UJEP, 2005. ISBN 80-7044-728-1.

KOLEČEK, M. Text v katalogovém listu k výstavě *Jan Řezáč, Merkur*. 13. 11.–15. 12. 1997. Praha: Galerie i Regionální chodba, Sorosovo centrum současného umění, 1997.

NITSCHÉ, M. Krásné povrchy pro vztahový prostor rostliny, in: Fremlová, V. a M. Nitsche, *Martin Kolář – Botnání, Povrchy, Dekory zlaté, Krajiny a jiné*. Ústí nad Labem: FUD UJEP, 2008. ISBN 978-80-7414-063-1, s. 5–8.

PAVLÍČEK, T. *Jaroslav Brožek. ¾ století s výtvarnou výchovou*. Ústí nad Labem: FUD UJEP, 2012. ISBN 978-80-7414-486-8.

PRÁŠIL, J. Text v katalogu k výstavě *Martin Kolář, Kresby*. Galerie Emila Filly a Galerie u Dobrého pastýře. Ústí nad Labem: Nadace „Lidé výtvarnému umění – výtvarné umění lidem“, 1996.

POKORNÝ, P. *Řezáč Jan, výběr prací*. Autorské vydání katalogu k výstavám v Galerii AMB Hradec Králové (30. 6.–29. 7. 2005) a v Galerii Jídelna VMG v České Lípě (26. 8.–18. 9. 2005).

RIESE, H. P. Smyslová prezence systematického. In *Richard Paul Lohse. 1902–1998*. Katalog k výstavě. Zurich: Nadace Richarda Paula Lohseho, 1992.

SEDLÁČEK, Z. Text v katalogu k výstavě *Jan Řezáč, Obrazy*. Dům umění v Opavě, 21. 5.–29. 6. 2003.

SVOBODA, A. *Morfogenetická pole pro vizuální struktury*. Text pro katalogový list k výstavě *Morfogenetická pole pro vizuální struktury*. Výstavní prostor Na chodbě PF UJEP, 27. 5.–27. 6. 2003.

VALOCH, J. Přerušovaná tradice. In *Richard Paul Lohse. 1902–1998*. Katalog k výstavě. Zurich: Nadace Richarda Paula Lohseho, 1992.



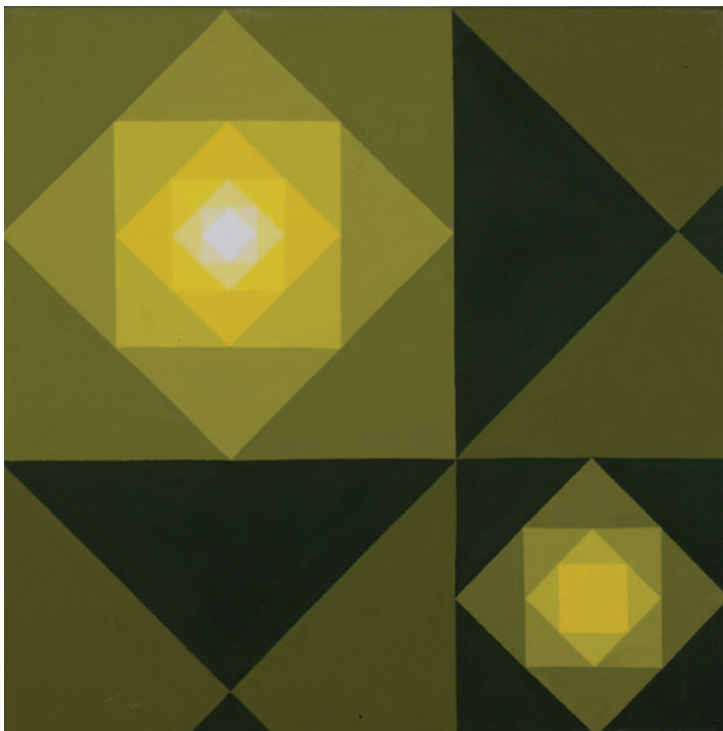
Obr. 1 Soustavný výzkum barevného čtverce, tempera na plátně, 670 × 670 mm, 1967

Zdroj: PAVLÍČEK, Tomáš. *Jaroslav Brožek – ¾ století s výtvarnou výchovou*. Vyd. 1. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, c2012, s. 103. ISBN 978-80-7414-486-8.

Obr. 2 Soustavný výzkum
barevného čtverce, akryl na plátně,
1000 × 1000 mm, 1967



Zdroj: PAVLÍČEK, Tomáš. *Jaroslav Brožek – ¾ století s výtvarnou výchovou*. Vyd. 1. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, c2012, s. 109. ISBN 978-80-7414-486-8.



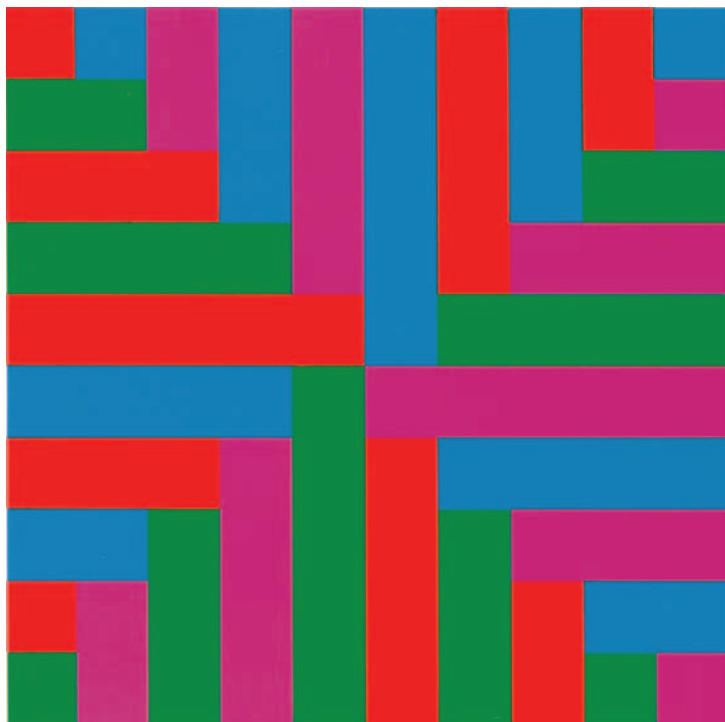
Obr. 3 Soustavný výzkum
barevného čtverce, olej na plátně,
700 × 700 mm, 1967

Zdroj: PAVLÍČEK, Tomáš. *Jaroslav Brožek – ¾ století s výtvarnou výchovou*. Vyd. 1. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, c2012, s. 102. ISBN 978-80-7414-486-8.

Obr. 4 Soustavný výzkum
barevného čtverce, akryl na plátně,
1000 × 1000 mm, 1967



Zdroj: PAVLÍČEK, Tomáš. *Jaroslav Brožek – ¾ století s výtvarnou výchovou*. Vyd. 1. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, c2012, s. 108. ISBN 978-80-7414-486-8.



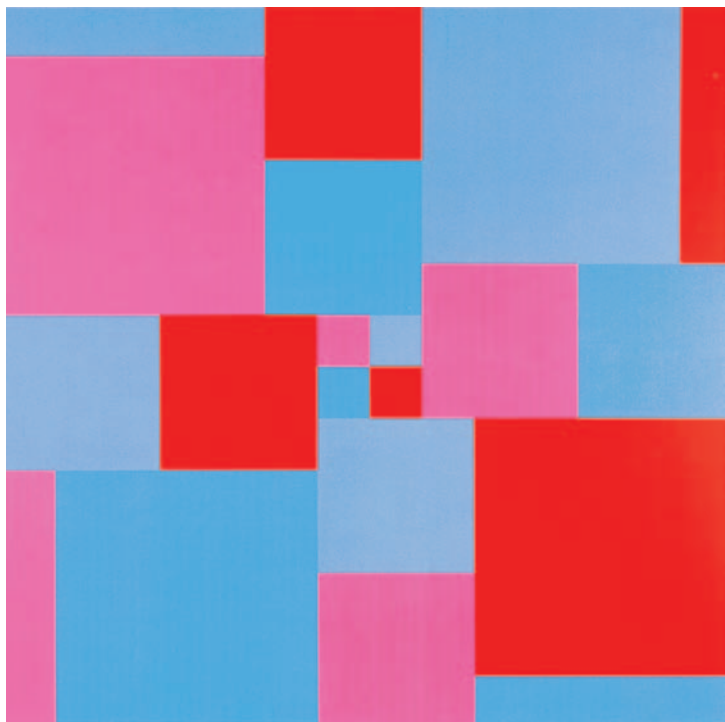
Obr. 5 Richard Paul Lohse,
Prokřížené komplementárně
barevné skupiny se shodným
množstvím barev, 1982, olej
na plátně, 120 × 120 cm

Zdroj: *Richard Paul Lohse.*
1902–1998. Katalog. Zürich:
Nadace Richarda Paula Lohseho,
1992, s. 41.

Obr. 6 Richard Paul Lohse,
Odstupnění od žluti ke kadmiu
světlému, 1986, olej na plátně,
120 × 120 cm



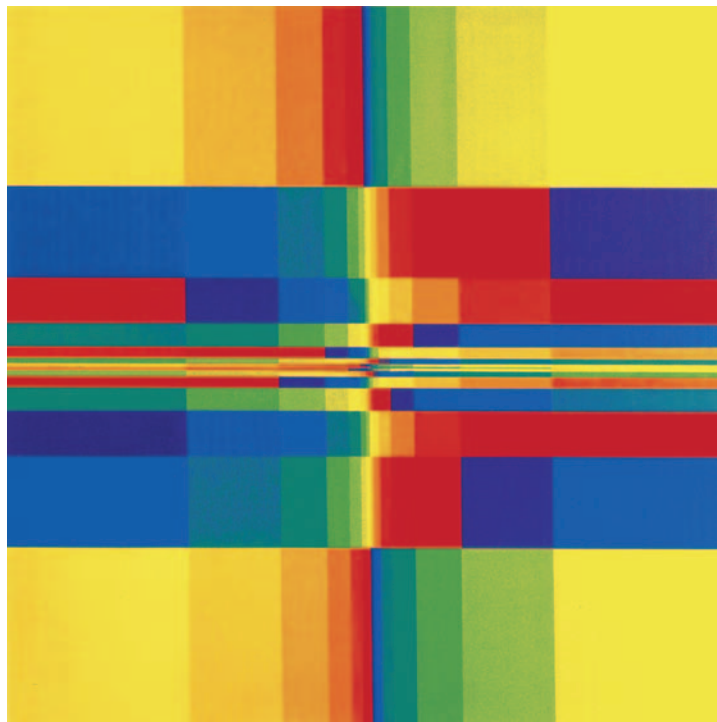
Zdroj: *Richard Paul Lohse.*
1902–1998. Katalog. Zürich:
Nadace Richarda Paula Lohseho,
1992, s. 71.



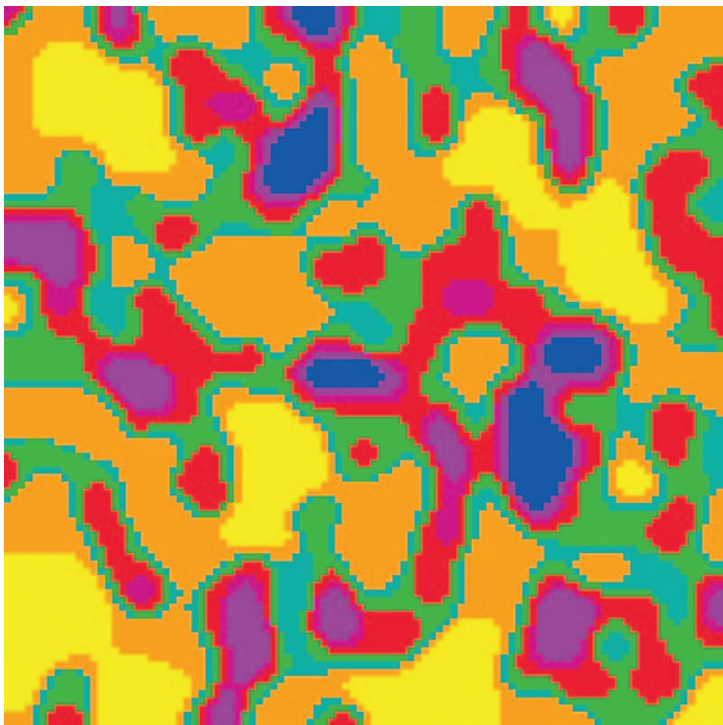
Obr. 7 Richard Paul Lohse,
Progrese skupin, 1986, akryl
na plátně, 150 × 150 cm

Zdroj: *Richard Paul Lohse.*
1902–1998. Katalog. Zürich:
Nadace Richarda Paula Lohseho,
1992, s. 68.

Obr. 8 Richard Paul Lohse, Patnáct systematických barevných řad s vertikálním a horizontálním zhuštěním, 1983, olej na plátně, 153 × 153 cm



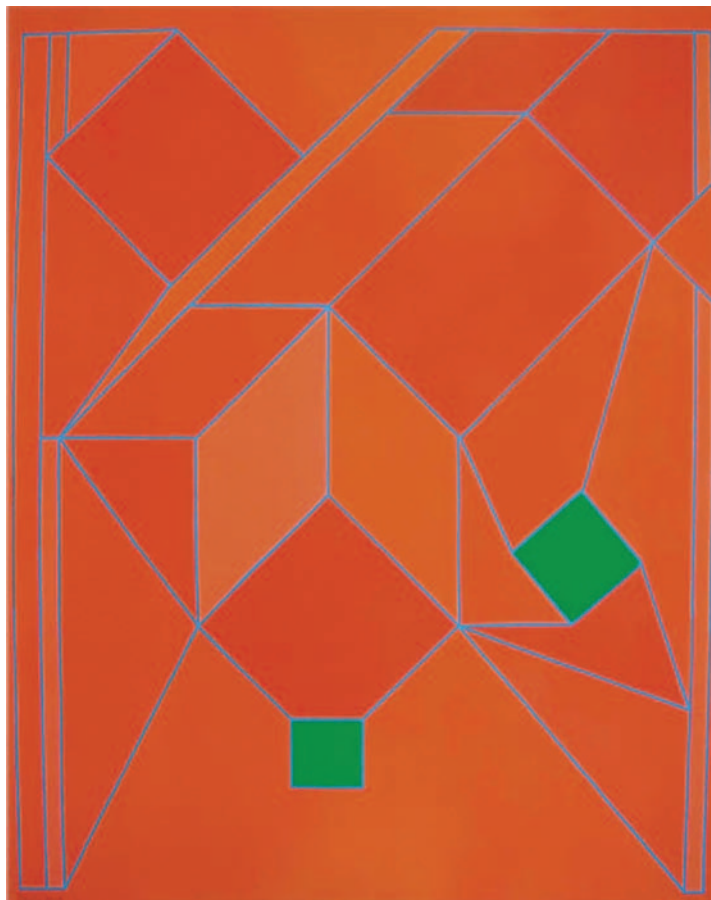
Zdroj: Richard Paul Lohse. 1902–1998. Katalog. Zürich: Nadace Richarda Paula Lohseho, 1992, s. 52.



Obr. 9 Aleš Svoboda, Rostoucí barevné struktury – shlukování, Cesta 3, 2006, Photoshop SW, lambda print, papír, 70 × 70 cm

Zdroj: SVOBODA, Aleš.
Soubor:Cesta-3.jpg. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001 [cit. 2013-01-30]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:Cesta-3.jpg>

Obr. 10 Achille Perilli, Zvrácená hrana, 2008, smíšená technika na plátně, 100 × 81 cm

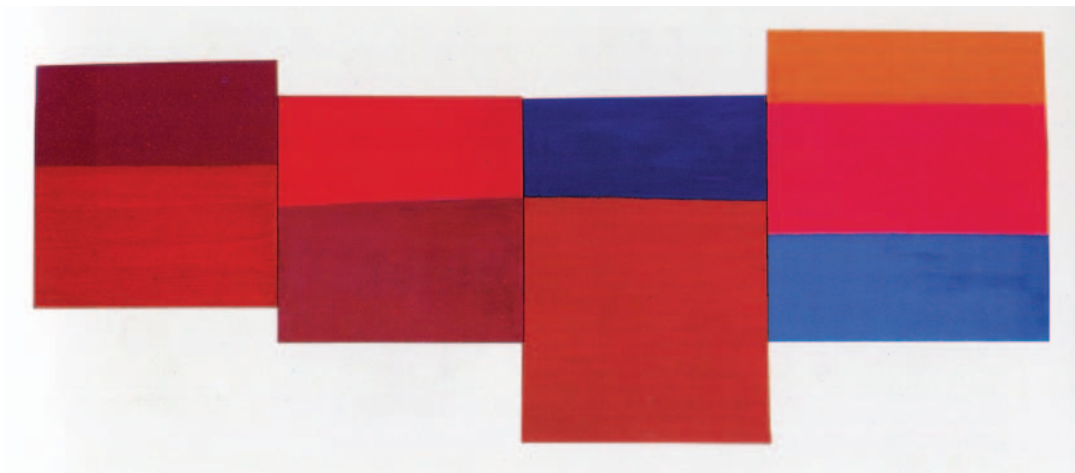


Zdroj: Achille Perilli. *Iracionální geometrie*. Katalogový list. Galerie města Plzně, 2012.



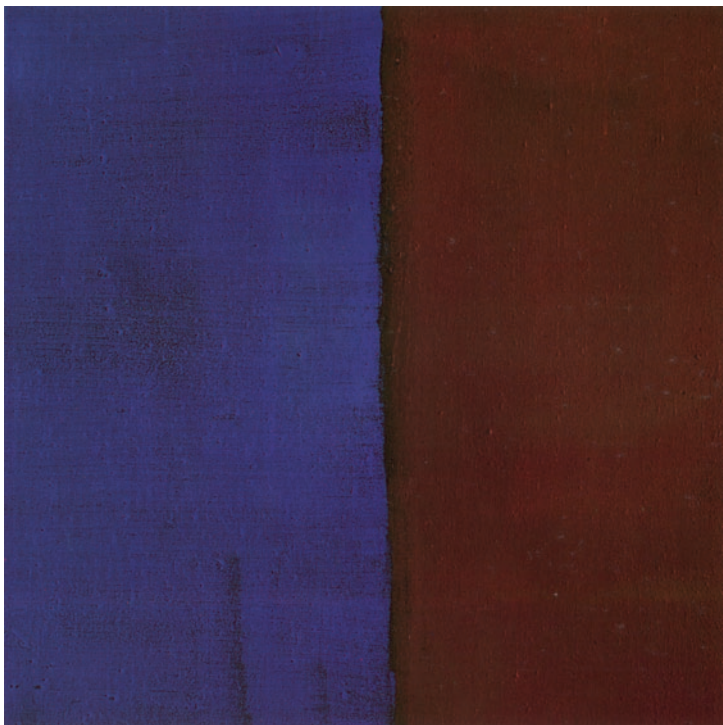
Obr. 11 Otto Herbert Hajek,
Serigrafie 95/3, 1995, 67 × 57 cm

Zdroj: Otto Herbert Hajek.
Ukazatelé cest. Katalogový list.
Galerie města Plzně, 2012.



Obr. 12 Kateřina Štenclová,
Červená mezi modrou, (detaily),
1994, pigmenty, pojídlo na plátně

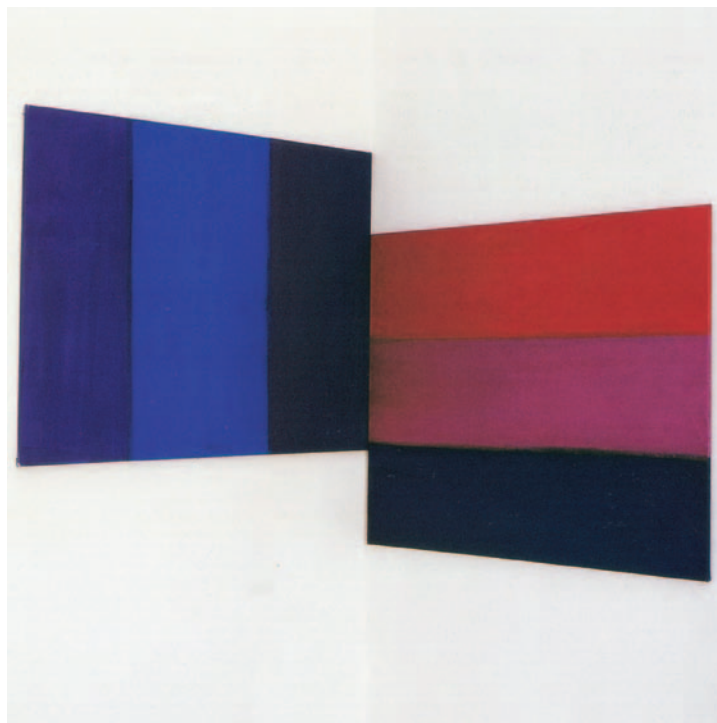
Zdroj: Kateřina Štenclová. *Světlo barvy*. Katalog. Nová síň, Praha, 1994, s. 14.



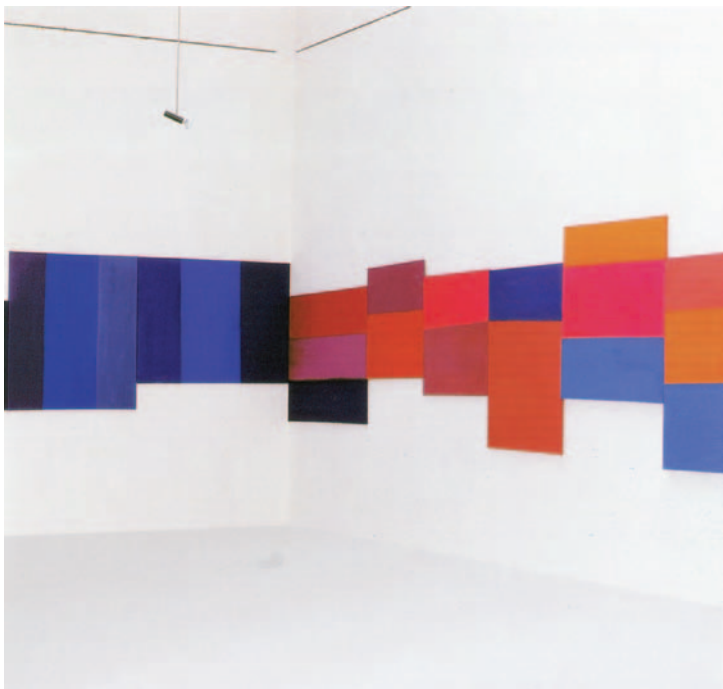
Obr. 13 Kateřina Štenclová, Světlo a stíny (detail), 1992, pigmenty, pojídlo na plátně

Zdroj: Kateřina Štenclová. *Světlo barvy*. Katalog. Nová síň, Praha, 1994, s. 17.

Obr. 14 Kateřina Štenclová,
Červená mezi modrou (detail),
1994, pigmenty, pojídlo na plátně



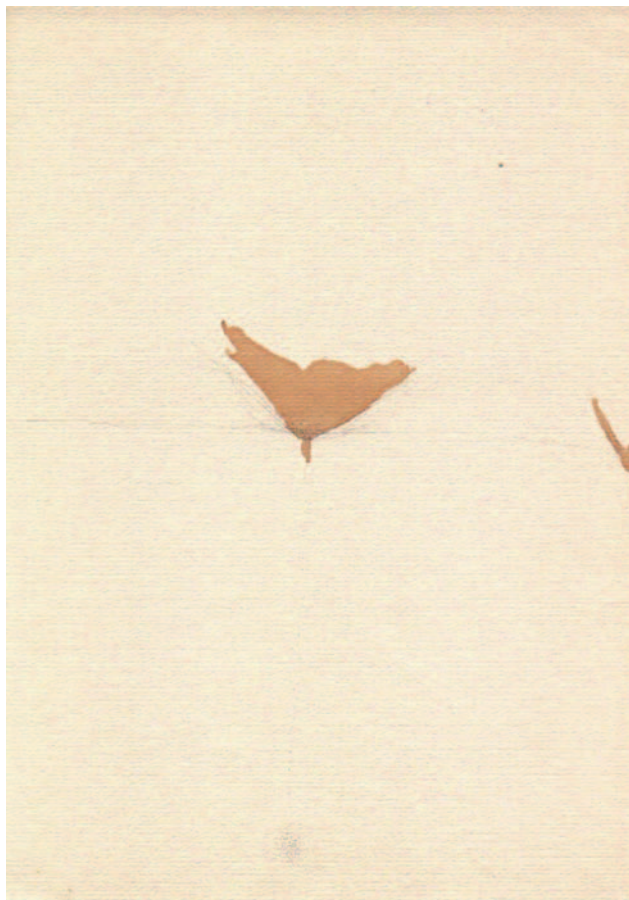
Zdroj: Kateřina Štenclová. *Světlo
barvy*. Katalog. Nová síň, Praha,
1994, s. 27.



Obr. 15 Kateřina Štenclová,
Červená mezi modrou (detail),
1994, pigmenty, pojídlo na plátně

Zdroj: *Kateřina Štenclová. Světlo
barvy.* Katalog. Nová síň, Praha,
1994, s. 29.

Obr. 16 Martin Kolář, Bez názvu,
1995, kombinovaná technika,
29,2 × 20,7 cm

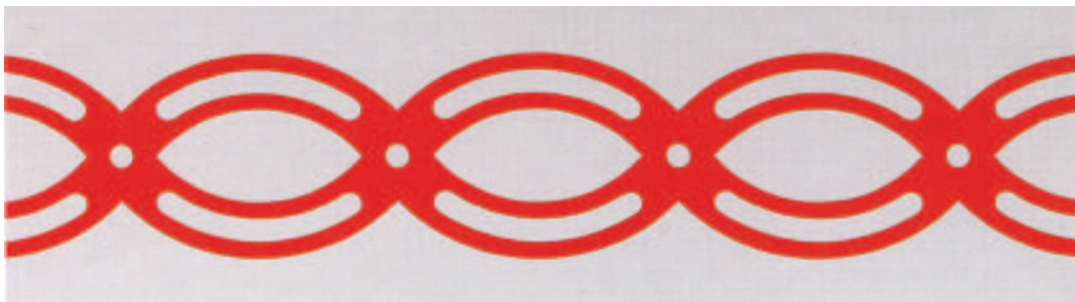


Zdroj: Martin Kolář. Kresby.
Katalog. Nadace „Lidé výtvarnému
umění – výtvarné umění lidem“,
Ústí nad Labem, 1996.



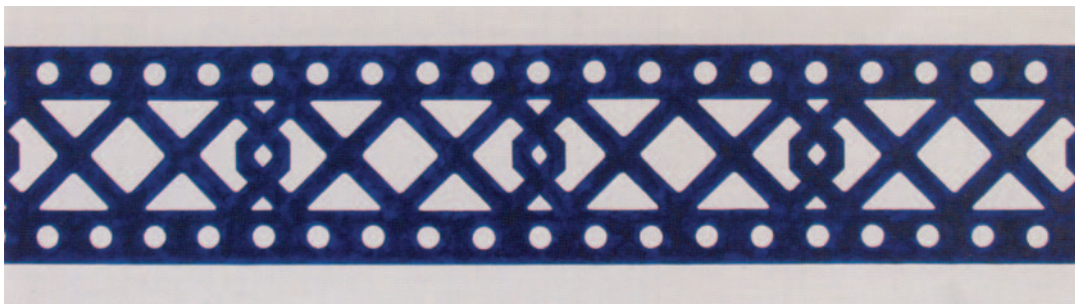
Obr. 17 Martin Kolář, Botnání,
2004, tuš, akvarel a kvaš na papíru,
64 × 76 cm

Zdroj: archiv Martina Koláře



Obr. 18 Jan Řezáč, Bez názvu, 2002,
akryl na plátně, 35 × 120 cm

Zdroj: Jan Řezáč. *Obrazy*. Katalog.
Dům umění v Opavě, 2003.

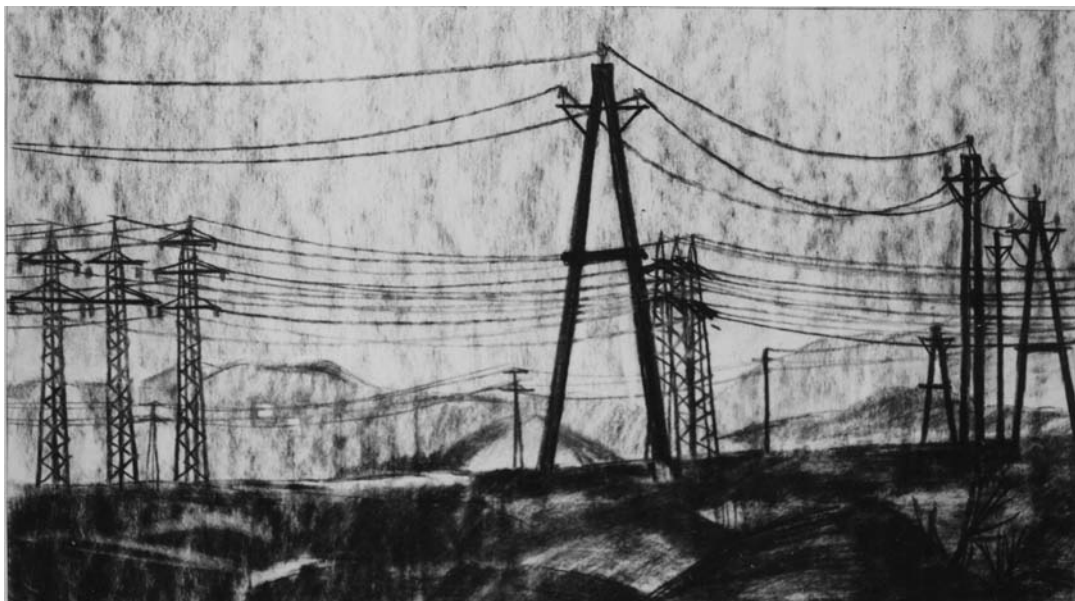


Obr. 19 Jan Řezáč, Bez názvu, 2002,
akryl na plátně, 35 × 120 cm

Zdroj: Jan Řezáč. *Obrazy*. Katalog.
Dům umění v Opavě, 2003.

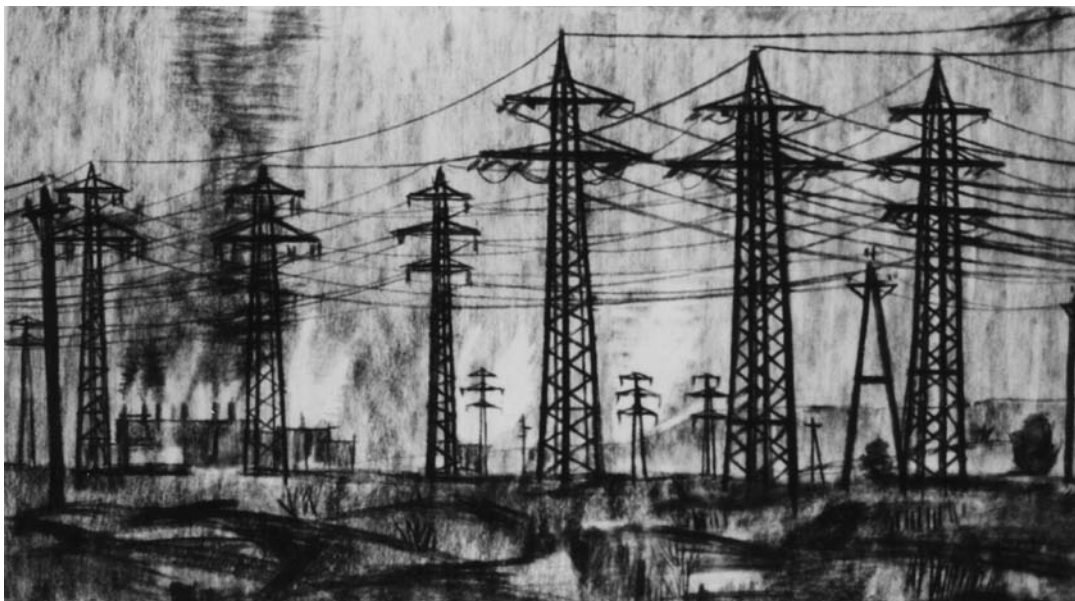


Mezi umělcem a dílem aneb pedagog-umělec jako inspirační a motivační zdroj



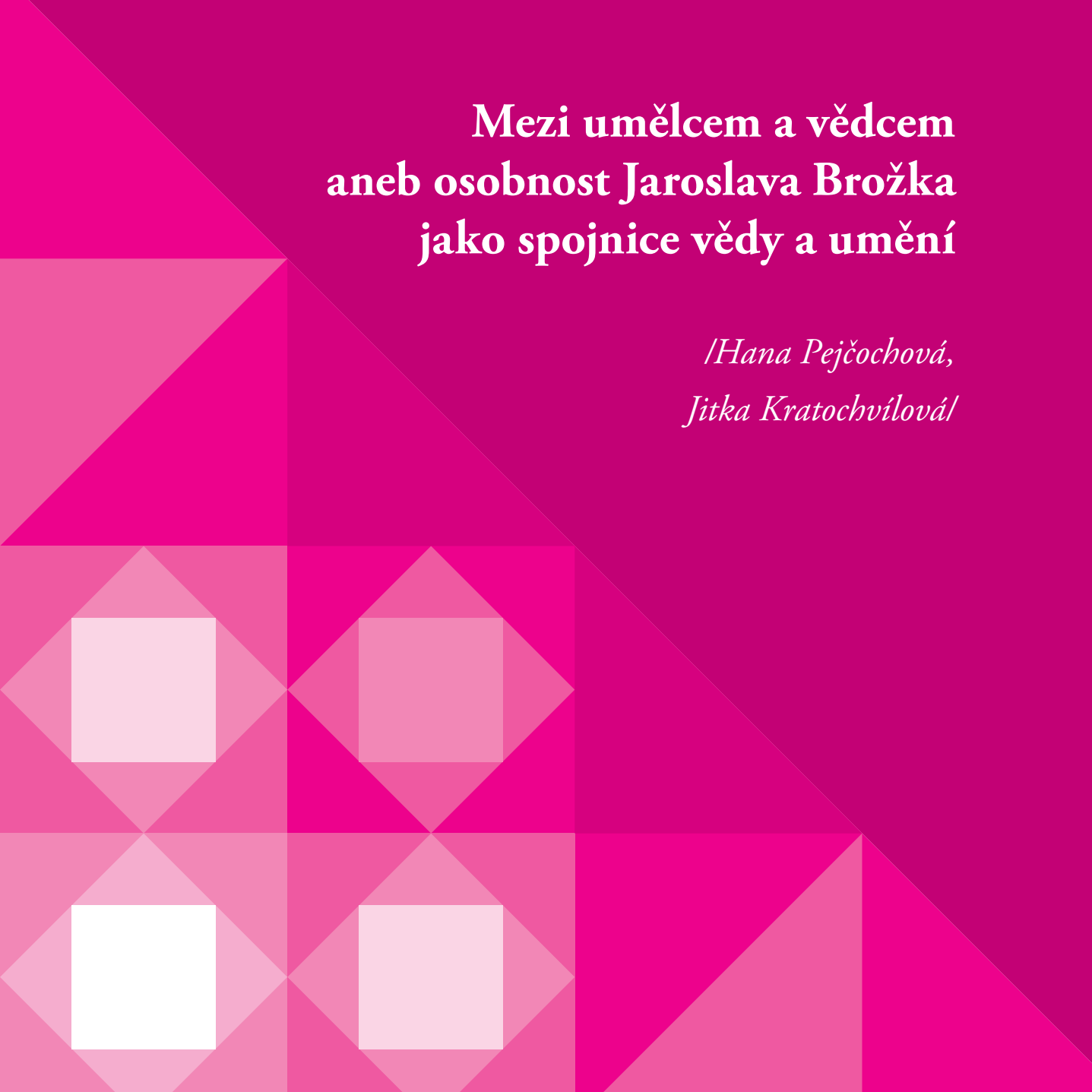
Obr. 20 Jaroslav Brožek,
Elektrifikace Pruněřovska, začátek
60. let, kresba uhlím na papíře

Zdroj: archiv Jaroslava Brožka



Obr. 21 Jaroslav Brožek,
Elektrifikace, Mostecko, začátek
60. let, kresba uhlím na papíře

Zdroj: archiv Jaroslava Brožka



Mezi umělcem a vědcem aneb osobnost Jaroslava Brožka jako spojnice vědy a umění

*/Hana Pejčochová,
Jitka Kratochvílová/*

V současné době se velmi často setkáváme s konfrontacemi různých pedagogů, vědců či umělců, zda lze vědeckým způsobem popisovat proces vzniku výtvarného díla a setkáváme se s mnoha názory, které tvrdí, že oblast výtvarného umění jako tvůrčího a kreativního procesu a oblast přísně empiricky výzkumnou nelze spojovat, ba, že umělecký resp. tvůrčí počin je nepopsatelnou a obecně nedefinovatelnou entitou.¹ Potvrzuje nám to i J. Vančát, který chápe tvůrčí čin jako sebezpřesah, který je vyvolán označením vlastních zážitků a zkušeností, a tedy jejich socializací. Umělecký proces tedy vynese individuální, jedinečné zážitky a zkušenosti na světlo a zachytí je v obsahu díla, které můžeme sdílet s ostatními a v dialogu s nimi ověřovat jeho význam a platnost. (Vančát 2007, s. 22, 23)

Na druhou stranu ovšem nacházíme řadu publikací tvůrčí proces popisujících a definujících. I přesto, jak se umělci brání teoriím, tak jsme zjistili, že jak teoretikové, tak umělci vyvozují stejné závěry, co se týče tvůrčího procesu. Samozřejmě, že používají jinou terminologii a také jiný pohled na dané téma, ale v jejich podstatě se shodují. J. Kulka, který má velmi zevrubnou studii, se zabývá výtvarným procesem z psychologicko-estetického hlediska. Jiní oproti tomu například uvádí strukturu procesu tvorby spíše z pohledu praktikujícího tvůrce, a přesto se ve výsledku shodují, co se týče strukturace a posloupnosti výtvarného procesu.² Je však dost možné, že pravda stojí někde na pomezí obou pohledů.

1 Cézanne: „Pryč s teoriemi! Díla! Teorie lidí zahubí.“ (Lamač 1989, str. 28)

2 Tauberová, A. *Studie procesu vzniku výtvarné tvorby*. Diplomová práce. UJEP. Ústí nad Labem, 2012.

Jaroslav Brožek je jednou z významných osobností shledávajících velmi markantní souvislost mezi oblastí uměleckou a oblastí výzkumnou, což deklaruje v celé řadě svých výzkumů a výzkumných sond. Následující výčet se nepokouší o komplexní výčet realizovaných výzkumů, je pouze určitým výběrem dokládajícím rozsah a hloubku prací profesora Brožka a jeho spolupracovníků.

Jaroslav Brožek se ve svých výzkumech a sondách zabývá barvou, jejím vnímáním a užitím, a to zvláště v dětském projevu. V mnohých výzkumech dokládá, jak dětský tvůrce spontánně reaguje na barvu, jak rozlišuje významy jednotlivých barev. A zkoumá výtvarné vlastnosti barev.

Příspěvek k výzkumu Prostorové zobrazování v 1. až 5. ročníku ZDŠ uveřejněný ve *Sborníku Pedagogického institutu v Ústí nad Labem* v roce 1963 zkoumá, jak se žáci staví k zobrazení trojrozměrné skutečnosti, jaké neznámé okolnosti spolupůsobí při dětském zobrazování podle názoru a zda by se dalo vystopovat, která zobrazovací metoda je dítěti bližší nebo pedagogicky vhodnější.

Výzkum byl realizován na dvou skupinách žáků, z nichž každá dostala odlišný úkol. První měla zobrazit trojrozměrný oblý předmět podle skutečnosti a druhá trojrozměrný hranatý předmět podle skutečnosti. Vlastní zadání proběhlo velmi stručně: „Nakreslete skleničku (krabičku) tak, jak ji před sebou vidíte!“ (Brožek 1963, s. 58) Vlastní provedení úkolů bylo dále rozšířeno tak, že

první skupina kreslila model ještě jednou po tvarovém rozboru a poučení, že okraj a podstava skleničky, které jsou ve skutečnosti kruhové, se jeví zkreslené. Ve druhé skupině se druhá kresba prováděla v nárožní poloze krabičky.

Z výsledku výzkumu vyplývá, že žáci se již v nejnižších ročnících pokouší zobrazovat prostorové jevy. „Tato snaha a schopnost zřetelně a celkem přiměřeně roste s věkem žáků. Avšak značně úspěšněji u předmětů oblých než u hranatých. U hranatých předmětů zejména v nižších ročnících působí představa prostoru a polohy rušivě na vjem a ovlivňuje představu kresby, protože není dost zkušenosti s kreslířskou redukcí prostoru do plochy nákresu.“ (Brožek 1963, s. 72)

Autor a jeho tým dále zjišťují, že kladný vliv na prostorové zobrazování má takový model, který zřetelně ukazuje prostorové jevy a pomáhá tak urychleně přejít od naivního realismu. „Celkem přiměřeně se zdá být kreslení oblého modelu už od 2. nebo 3. ročníku, zatímco u hranatého modelu, lze o přiměřenosti modelu hovořit sotva v pátém ročníku.“ (Brožek 1963, s. 72)

Autoři dále zjišťují, že poučení ze strany učitele může mít kladný i záporný vliv. S malým ohlasem se setkává v nižších ročnících, kde působí až rušivě. Ale v ročnících vyšších kvalita nápadně roste již při pouhé výzvě k zintenzivněnému pozorování. „Tato skutečnost, zdá se, potvrzuje význam pozorování, ač nelze generalizovat.“ Autorský tým hodnotil výsledek výzkumu jako „nijak

výrazný“ (Brožek 1963, s. 73) a vidí ho spíše jako podnět k dalšímu výzkumu zmíněných oblastí.

Další výzkumy věnoval profesor Brožek práci s barvou. V článku *Problematika barvy ve výtvarné výchově* uveřejněném ve *Sborníku Pedagogické fakulty v Ústí nad Labem* v roce 1969 popisuje různé faktory barvy; její místo v životě, umění, ve škole, a jednotlivé možnosti dětí při práci s barvou. Autor popisuje první výzkumy oblíbenosti jednotlivých barev mezi školáky. Výzkumníci dospěli k závěrům, že dětem v 1.–5. ročníku se nejvíce líbí červená (46,98 %) a modrá barva (24,09 %). Obliba modré barvy měla vzestupnou tendenci s věkem. Naopak nejmenší zájem projevovaly děti o žlutozelenou (Brožek 1969, s. 39). Celkově však výzkum došel k závěrům, že záliba v barvách je individuální záležitostí.

Dále autor zkoumá užití barvy jako prostředku citové exprese (realizováno v rámci pokusných sond *Expresivní funkce barvy*). Autor zkoumá, zda jsou děti schopny a ochotny samostatně barvou vyjádřit citový stav, afekt nebo představu a to bez naturalistických prvků či atributů. Děti (6.–8. ročník) malovaly strach. Výsledky sond u dvanáctiletých dětí prokázaly, že děti o expresivních možnostech barvy nepochybují a že jich dokáží záměrně používat.

V dalších pokusech děti malovaly „strašidlo“. Ve výsledcích se velmi zřídka objevovalo naturalistické užití barvy. Postupným

rozpracováním tohoto pokusu byly odstraněny konkrétní tvary „strašidla“ abstraktními geometrickými tvary. „I když se zde objevovaly tendence nespolehat jen na barvu, ale zobrazit tvar obludy nebo hlavu, přece děti chápou, že barva má v tomto procesu velké možnosti.“ (Brožek 2003, s. 90)

A v následující fázi bylo zadání rozšířeno o témata smích, vražda, zemětřesení a úlek. Vražda často obsahovala naturalistické prvky a rekvizity. V případě smíchu se objevovala snaha po barevné vyjasnění, po členitosti tvaru a rytimizaci. Téma vraždy bylo často řešeno prostřednictvím kalných barev, nejčastěji karmínu. „Pokusy naznačily, že děti se nezdráhají zobrazit cokoliv, ale jejich zobrazení není bez objektivních prvků výrazu a emocionality“ (Brožek 1969, s. 42).

V případě ověřování dětské vnímavosti k možnostem barev vyjadřovat emocionální obsahy a představy (někdy bývá pokus zahrnován do série pokusů s názvem Barva jako symbol a znak u dětí) bylo připraveno osm barevných obrazců-sestav a vedle nich pojmy: jaro, léto, podzim, zima, radost, smutek, vášeň a stesk. V tomto rozsáhlém výzkumu (989 respondentů) žáci a studenti (byli rozděleni do 4 věkových skupin od 7 až nad 18 let) přiřazovali jednotlivé pojmy k obrazcům. „Z výsledků vyplývá, že shodných výroků přibývá s věkem zkoumaných, zejména pokud jde o roční doby. Zdá se, že tu kladně působí rostoucí životní zkušenost dospělejších. Naproti tomu u pocitů (hlavně radost a stesk)

jsou výsledky u jednotlivých věkových skupin vyrovnanější. Příčinu lze hledat částečně v nejednoznačnosti obrazců, ve zmíněném rozptylu představ a snad i ve větší citlivosti dětí k barvám a jejich víře v možnost barevného výrazu.“ (Brožek 1969, s. 47)

„Zajímavý je výsledek, že rozdíl v procentu nejfrekventovanějších odpovědí mezi nejmladší a nejstarší skupinou je větší u představ pocitů a citových vztahů. Z toho by bylo možno učinit závěr, že pubescentní děti lépe a jednoznačněji připisují barvám význam ve vztahu k pocitům a afektům než ve vztahu k ročním dobám.“ (Brožek 2003, s. 87)

Závěrem zhodnocení ovšem autor uvádí: „Bylo by ovšem pošetilé pít se po jednoznačnosti nebo shodě. Pocity, představy i účinky barev a jejich sestav mají tolik individuálních odstínů a možností obměn, že nelze čekat jednotnost, ale naopak být přesvědčen o tom, že jejich rozmanitost a bohatství, účinky různých permutací barevných celků jsou takřka nekonečné. Účinky na diváka však mají určitého společného jmenovatele daného vztahem organismu k barvě a některé obory činnosti je potřebují stále přesněji poznávat a odkrývat.“ (Brožek 2003, s. 88)

Další z pokusů se zabývaly čistým užitím barvy.³ Dětem byl zadán úkol namalovat látku (šatovou nebo dekorační), která by měla jednou veselý, radostný výraz a jindy výraz vážný či smutný. „Výsledky prací byly takové, že přesvědčivé většinu žáků se podařilo zřetelně rozlišit látku s veselým a smutným výrazem...

3 Výzkum realizovala Anna Rauerová.

S rostoucím věkem žáků přibývá případů, kdy se pro docílení smutného výrazu používá zakalených barev.“ (Brožek 1969, s. 50)

Další z výzkumů se zabýval otázkou, do jaké míry dovedou děti dobře zhodnotit některé základní konstruktivní vztahy mezi barvami. Výsledky sond byly uveřejněny na několika kongresech o barvě, ale i v odborném časopise *Farbe und Raum*, Berlin, 1975. Pokusné osoby (děti) měly na základě předloženého obrazce odpovědět na otázky, zda spatřily negativní paobraz, zda dokáží rozlišit kontrastní nebo komplementární vztahy barev a zda jsou schopny rozlišit teplé a studené barvy. Následně byla sonda rozšířena. „Předložili jsme pokusným osobám barevné předlohy tohoto typu: Na dvě barevně rozdílná pole byly umístěny šedivé šipky, jejichž hroty se dotýkaly na rozhraní obou polí. Tento obrazec jsme dali zkoumat z hlediska: A, zda pokusné osoby postřehnou zdánlivý rozdíl světlosti obou šipek, z nichž jedna leží na žlutém a druhá na modrém poli; B, zda pokusné osoby dokáží vnímat zdánlivou změnu barvy šipek ve vztahu k barvě půdy. Na modrém poli se zdá šipka nahnědlá, zatímco na modrošedém poli se jeví modrošedá; C, D, E uváděly lehce rozdílné barevné vztahy s úkolem rozlišit barevnou indukci na dvou kolečkách stejné barvy na půdě ve dvou barevných polích ležících vedle sebe a v jednotlivých pokusech takto: C, na půdě žluté a modré byla položena dvě kolečka stejné červené barvy; D, na žluté a červenohnědé

půdě ležela dvě kolečka stejně zelené barvy; E, rozlišit charakter barevnosti dvou okrově žlutých koleček vystřižených z jednoho papíru okrově žluté barvy.“ (Brožek 2003, s. 103)

„Vjem barevné indukce (simultánní kontrast) se zdařil v překvapivě vysokém procentu už u dětí nízkého věku a počet zdařilých výsledků narůstal s věkem pokusných osob.“ (Brožek 2003, s. 103)

Autor sám pokusy shrnuje: „Naše pokusy potvrzují, i když zatím nediferenciovaně pro jednotlivé výrazové možnosti barvy ve vztahu k věku žáků, že děti ze své přirozené záliby v barvě ochotně přiznávají barvám vedle zobrazovacích hodnot i hodnotu vlastní a že jsou neméně ochotny barev používat rozmanitým způsobem, a to jak naturalisticky, tak i symbolicky (nebo v nižším věku spíše heraldicky), expresivně a dokonce v čistém užití.“ (Brožek 1969, s. 53)

Brožek doporučuje, aby učitel rozvíjel dětskou představu, dával dětem možnost volně a samostatně zpodobňovat i vyjadřovat svět, ale zároveň jim poskytovat i prostředky, které by nahrazovaly opadávající spontaneitu. Upozorňuje na to, že učitel sám je musí znát a měl by nalézt způsoby a formy, jak je dětem různého věku nenásilně zprostředkovávat. Brožek vidí možnosti hlavně v experimentech a hrách s barvou, kde děti poznají variantní škálu jejích možností. Takto nastavená forma práce, dle jeho předpokladů povede k nalézání souvislostí mezi výtvarným projevem

a výtvarným uměním. A děti si tímto způsobem vytvoří poučený vztah k umění, a to i modernímu.

PEDAGOGICKÉ KONCEPCE

Nástin pojetí výuky o barvě a malby na základních školách

Na následujících řádcích uvádíme nástin představy o koncepci vyučování o barvě a vyučování malby tak, jak jej profesor Brožek uvedl ve *Sborníku Pedagogické fakulty* v roce 1969. Jako oporu pro tvorbu koncepce využíval mnohá zjištění ze svých výzkumů a sond, proto se nám jeví výsledný text jako aktuální i přes větší časovou distanci od jeho vydání.

Autor zde uvádí, že práce s barvou se nemůže obejít bez základních poučení o barvě. Staví se tak do opozice oproti tradovanému prosazování spontaneity a přirozenosti ve výtvarné výchově. „Aby bylo možno skutečně přivést děti přirozeně od spontánní práce s barvou k uvědomělejšímu a záměrnému výtvarnému úsilí, bude asi nezbytné dát jim nejen poznat výtvarné schopnosti a možnosti barvy, ale tyto zkušenosti také podložit teoretickým zdůvodněním [...] u starších dětí bude nutno rozvinout nejen barevné cítění, ale i ‚myšlení v barvách‘ tím, že jejich potřebě a schopnosti formálních operací dáme náležitý racionální materiál.“ (Brožek 1969, s. 57)

Za tímto účelem bylo vyvinuto šest učebních tabulí o barvě (barvy na paletě, barevný kontrast, barevná harmonie, změny odstínu mísením s bílou, šedou, černou a s barvou komplementární, barevné soustavy, barva a světlo), právě tyto tabule poskytovaly jednoduchou a srozumitelnou formou základní informace o barevných vlastnostech.

Práce s barvou by měla dle autora obsahovat následující složky:

1. rozvoj barevného vnímání

„S nejmladšími dětmi si všímáme okolí: můžeme sbírat barevné přírodniny, pojmenovávat barvy a jejich odstíny. Nasbírané předměty řadit do řad s barevnou posloupností.

V činnostech výtvarných zařazujeme hravé experimenty s barevnými pigmenty. Nakonec se těžiště přesune do malířských studií skutečnosti se snahou o vystižení a přípravu dané barvy. U nejstarších dětí půjde v těchto studijních pracích o složitější barevné nuance a také o změny způsobené osvětlením.“ (Brožek 1969, s. 59)

2. Výrazové možnosti barev

„V prvních dvou triádách (1.–6. třída, pozn. redakce) převládají spontánní dětské práce na témata dětem blízká... Ve druhé a třetí triádě (3.–6. třída) zařadíme hravé experimenty s výrazovými možnostmi barev. Ty povedou k postupnému uvědomování expresivní a symbolické funkce barvy [...] a to

jak v pracích podle modelu, tak i v pracích kompozičního charakteru z představy..." (Brožek 1969, s. 60)

3. Teorie barev

Autor doporučuje demonstrovat závažné barevné jevy. Těžiště by mělo spočívat v kontrastu a objasnění polarity komplementárních dvojic.

„Barevné soustavy chápeme nikoliv jako cíl nauky o barvě. Je to prostředek kodifikující vlastnosti barev a jejich vztahy a vede k jejich zapamatování.“ (Brožek 1969, s. 59)

Brožek doporučuje dekorativní práce jako vhodný způsob vyzkoušení účinu vzájemných barevných vztahů.

4. Vztah k výtvarnému dílu

Autor zde upozorňuje na tzv. besedy o umění, které rozšiřují dětské poznání a poukazují na souvislost barevné teorie, její konkrétní užití v dětských experimentech a souvislost s výtvarným uměním.

Autor dále naznačuje, že výše popsané členění je pouze jednou z mnoha alternativních možností členění a strukturování a obsahuje zvolený princip z důvodu zřetelnějšího psychologického aspektu.

Dále je v textu uveden náznak posloupností a gradace činností a úkolů v práci s barvou. Autor zde znovu zdůrazňuje

psychologicko-estetické hledisko a nezbytnost integrace výtvarného projevu samotného.

Výtvarný projev jakožto formování hmoty zaměřené obsahově nebo funkčně je z psychologického hlediska jednotou základních operací, které lze vysledovat v tvořivém procesu, jemuž podle převládajícího charakteru mohou dát různý ráz.

Jsou to operace:

- a) **Výrazové (expresivní).** Směřující často spontánně k sebevyjádření, k subjektivnímu a emocionálnímu akcentu.
- b) **Konstruktivní.** Využívají racionálně výtvarných zákonitostí a vztahů k záměrnému vytvoření estetické struktury s ryzí výtvarným obsahem.
- c) **Zobrazovací (impresivní).** Zobrazení tu hraje roli rozvíjet smyslovou vnímavost, je zdrojem zkušenosti s „objektivním“ světem a také prostředkem výtvarného zpracování těchto informací a zkušeností.

Brožek se dále pokouší rozvrhnout tyto tři základní úkoly do zamýšlených tzv. triád základního vzdělávání.⁴

⁴ Jedná se o rozdělení ročníků po třech: 1.–3. třída – 1. triáda; 3.–6. třída – 2. triáda; 6.–9. třída – třetí triáda.

1. triáda

Barevný výraz má být neomezeným spontánním projevem, učitel má žáky podporovat vhodnými materiály, tvořivým prostředím a neomezeným barevným projevem. Teorie barvy měla být pojímána jako občasné barevné experimentování.

„Jen zcela podmíněčně vedeme k zobrazování barvy věcí, které žáka obklopují, ale bez dogmatismu a uniformity, s respektováním odlišnosti a výrazového bohatství.“ (Brožek 1969, s. 63)
Děti by měly být schopny nejnужněších dovedností týkajících se práce se štětcem, hustoty barvy ve štětcí a mísení barev.

2. triáda

Spontánní projev má učitel nadále podporovat. Žáci se seznamují s nadsázkou a kontrastem. „Tematické práce doplňovat jednotlivinami, kde pozorování nepředbílá možnosti žáka [...] tedy takové zobrazování, kde různé věci jsou malovány podle modelu i z paměti [...] kde malba není jen prostředkem věcného poznání, jen technického výcviku, ale zároveň i příspěvkem k seberealizaci žáka“. (Brožek 1969, s. 64)

Teorie barvy má přispívat k hravým experimentům ještě poučením o možnostech barev a o jejich základních zákonitostech.

Děti by měly být schopny ovládnout štětcem větší plochu, rozlišit funkci tempery a vodové barvy a rozlišit základní zacházení s nimi.

3. triáda

Zobrazování se zde dostává do popředí, ale nemělo by ztratit vztah k emocionálně podbarvené představě. Místo spontánnosti posilují prvky záměrného vyjádření. Učitel má děti vést k vytváření celku

v logických a emocionálních souvislostech např. zátiší, krajina, figurální kompozice atp.

Děti mají poznávat další principy barevné tvorby, užití kontrastů, barevné zjednodušení, nadsázku, barevný kolorit.

Teorie barvy má mít exaktnější ráz. A hravé pokusy mají být nahrazeny úkoly expresivního charakteru.

Literatura

BROŽEK, J. Prostorové zobrazování v 1. až 5. ročníku ZDŠ, in *Sborník Pedagogického institutu v Ústí nad Labem*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1963, s. 61–129

BROŽEK, J. Problematika barvy ve výtvarné výchově, in *Sborník Pedagogické fakulty v Ústí nad Labem*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1969, s. 69–94.

BROŽEK, J. *Výtvarná výchova a barva*. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně, 2003. ISBN 80-7044-494-0.

VANČÁT, J. *Výchova k tvořivosti ve Školním vzdělávacím programu*. Praha: EduArt, občanské sdružení, 2007. ISBN 978-80-86783-20-8.

Závěr

Od počátečních příspěvků na celostátní vědecké konferenci oboru výtvarná výchova uplynuly dva roky. Po dvouleté důkladné práci a snaze o komplexní uchopení tématu osobnosti výtvarného pedagoga, jako osobnosti s uměleckými, pedagogickými a vědeckými předpoklady, vznikla tato publikace.

Cílem pěti autorů bylo představit jednotlivé oblasti tvůrčí práce pedagoga na pozadí životního a profesního příběhu profesora Jaroslava Brožka.

Jaroslav Brožek je významnou osobností svého oboru již více než půl století. Byl zakládajícím členem oboru výtvarná výchova na Pedagogickém institutu v Ústí nad Labem, později inicioval jeho vznik na půdě nově vznikající Pedagogické fakulty Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, kde také po mnoho let působil (tvořil, bádá a učil).

Jednotlivé kapitoly knihy kriticky představují život a tvorbu této osobnosti. Kromě umělecké tvorby a pedagogické práce a také schopnosti pedagoga zprostředkovat umělecké dílo studentovi se zde významně rýsuje i složka odborné vědecké práce pedagoga. A právě v dnešní době, kdy je kladen velký důraz na oblast vědy a výzkumu na poli univerzitního pracoviště, je důležité připomenout, že je u nás na Katedře výtvarné kultury PF UJEP v Ústí nad Labem na co navazovat.

Životní dílo Jaroslava Brožka – umělce, pedagoga a vědce je a bude trvalým odkazem a inspirací budoucím generacím výtvarných pedagogů.

Jaroslav Brožek nežije v prostoru mezi umělcem, pedagogem a vědcem, ale vždycky byl inspirativní a dokonalou spojnicí těchto tří oblastí zájmu výtvarného pedagoga.

Bibliografie

BLÁHA, J. – SLAVÍK, J. *Průvodce výtvarným uměním V*. 1. vyd. Praha: Práce, 1997, 126 s. Pomocné knihy pro učitele a žáky (Práce). ISBN 80-208-0432-3.

BRABCOVÁ, A. (ed.). *Brána muzea otevřená*. Náchod: Ve spolupráci s Nadací Open Society Fund Praha vydalo Nakladatelství JUKO, 2003, 583 s. ISBN 80-862-1328-5.

BROŽEK, J. *Výtvarná výchova a barva*. 1. vyd. Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 2003, 170 s., [7] s. barev. obr. příl. Acta Universitatis Purkynianae – svazek 84. ISBN 80-704-4494-0.

BROŽEK, J. *Výtvarné Ústí: kronika výtvarného života v Ústí nad Labem ve 20. století 1918–1998*. 1. vyd. Ústí nad Labem: Město Ústí nad Labem, 1999, 172 s. ISBN 80-238-3856-3.

BROŽEK, J. – HOURA, M. *Besedy o umění v 7. ročníku*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1968. Edice Na pomoc učitelům a vychovatelům.

BROŽEK, J. – ZHOŘ, I. *Besedy o umění v 6. ročníku*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965. Edice Na pomoc učitelům.

FREMLOVÁ, V. – NITSCHKE, M. *Martin Kolář – Botnání, Povrchy, Dekory zlaté, Krajiny a jiné*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu, Univerzita J. E. Purkyně, 2008, 36 s. ISBN 978-80-7414-063-1.

HORÁČEK, R. *Galerijní animace a zprostředkování umění: Poslání, možnost podoby seznamování veřejnosti se soudobým výtvarným uměním prostřednictvím aktivizujících programů na výstavách*. 1. vyd. Brno: CERM, 1998, 139 s. ISBN 80-720-4084-7.

HORÁČEK, R. [et al.]. *V dialogu s uměním*. Brno: Masarykova univerzita, 1994.

HUBERT-RODIER, CH. *Kateřina Štenclová*. Praha: Nová síň, 1994. Katalog k výstavě.

Jan Řezáč, *Merkur*. Katalogový list k výstavě (13. 11.–15. 12. 1997). Praha: Galerie Regionální chodba, Sorosovo centrum současného umění, 1997.

KESNER, L. *Muzeum umění v digitální době: vnímání obrazů a prožitek umění v soudobé společnosti*. 1. vyd. Praha: Národní galerie v Praze, 2000, 259 p. ISBN 80-720-3252-6.

KOLEČEK, M. *Okraj obrazu: sociální kontext v českém a ústeckém výtvarném umění devadesátých let 20. století*. 1. vyd. Ústí nad Labem: Fakulta užitého umění a designu Univerzity J. E. Purkyně, 2005, 103 s. ISBN 80-704-4728-1.

KROUPA, J. *Metody dějin umění: metodologie dějin umění*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2010, 343 s. Historiae artium. ISBN 978-802-1053-151.

Martin Kolář – *Kresby*. Katalog k výstavě. Ústí nad Labem: „Lidé výtvarnému umění – výtvarné umění lidem“, 1996.

PAVLÍČEK, T. *Jaroslav Brožek – ¾ století s výtvarnou výchovou.*

1. vyd. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2012, 129 s. ISBN 978-80-7414-486-8.

POKORNÝ, P. *Řezáč Jan, výběr prací.* Autorské vydání katalogu k výstavám v Galerii AMB Hradec Králové (30. 6.–29. 7. 2005) a v Galerii Jídelna VMG v České Lípě (26. 8.–18. 9. 2005).

Richard Paul Lohse. 1902–1998. Katalog k výstavě. Zurich: Nadace Richarda Paula Lohseho, 1992, 87 s.

Sborník Pedagogického institutu v Ústí nad Labem. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1963. Řada pedagogicko-metodická.

Sborník Pedagogické fakulty v Ústí nad Labem. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1969. Řada výtvarné výchovy.

SEDLÁČEK, Z. Text v katalogu k výstavě *Jan Řezáč, Obrazy.* Dům umění v Opavě, 21. 5.–29. 6. 2003.

TRAUTWEIN, R. *Geschichte der Kunstbetrachtung: von der Norm zur Freiheit des Blicks.* Köln: DuMont, 1997, 370 s. ISBN 37-701-4275-6.

VANČÁT, J. *Výchova k tvořivosti ve Školním vzdělávacím programu.* 1. vyd. Praha: EduArt ve vydavatelství MAC, 2007, 38 s. ISBN 978-80-86783-20-8.

Výtvarná výchova. Praha: Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, 1995, roč. 35, č. 3. ISSN 1210-3691.

Resumé

Publication *Jaroslav Brožek – between the artist, teacher and scientist /critical editing work/* describes individual aspects of significant person of czech art pedagogy. Authors devote to several characteristic activities and professions that accompany the life of Prof. Jaroslav Brožek in individual chapters. By the way, in his personality is united artist, teacher and scientist. This “multi-layer” depicts title of chapters starting with introduction by “between”. Publications in individual chapters provide an overview of basic life milestones Brožek’s life and history of Czech Republic overview. There is not neglected his role as an intermediary art. Publication explores his artistic activity, emphasizes and reminds his research activity again. The oddity of the approach of individual authors consist in looking at the historical contexts and contemporary artistic context, educational and scientific scenes. These approaches are not focused only on history and profession of particular person, but they are looking for contexts in general, the social and human contexts.

Rejstřík

- Albers, J. 49
Albrecht, H. J. 54, 55
- Babyrádová, H. 19
Bartůněk, J. 20, 39
Bel-Shalti-Nannar 27
Brožek, J. 4, 7–9, 13–17, 19–22, 27,
30, 35–39, 41, 45–51, 58, 61, 62, 70,
96, 98, 102, 103, 105, 106, 110
Bouda, C. 14
Burckhardt, J. 27, 29
- Cervantes Saavedra, M. de. 21, 22
- Daneš, V. 19
David, J. 16, 19, 20, 36, 38, 39
Demartini, H. 53
Dobeš, M. 53
Dokonalová, A. 38
Dostalová, Š. 35
Dub, P. 60
- Fulková, M. 34
- Géringová, J. 65
- Havránek, L. 16
Hayek, O. H. 58
Hilmar, J. 53
Horáček, R. 19
Hostinský, O. 30
Houra, M. 15, 16
Hubert-Rodier, Ch. 59
- Chatrný, D. 45, 53
Chatrný, I. 53
Chodura, R. 19
- Kant, I. 59
Kesner, L. 28
Kleiner, F. 14
Kolář, M. 20, 61–66
Koleček, M. 20, 61, 66
Kolečková, Z. 20
Kolíbal, S. 58
Kratina, R. 53
Krbůšek, J. 33
Kroupa, A. 32
Kroupa, J. 29
Kubíček, J. 53
Kubínová, E. 19
Kubový, J. 68
Kulka, J. 95
Kupka, F. 52
- Lacina, B. 14, 46
Lasotová, D. 35
Lidický, K. 14
Lichtwark, A. 30, 31
Lohse, R. P. 51, 54–56
- Malich, K. 45, 53
Maleček, B. 15, 16
Mrkus, P. 60
Matějček, A. 14
Matějů, J. 60
Michálek, M. 4, 19, 20, 39
Mirvald, V. 53

Mizera, P. 19
Mrázik, M. 20, 62
Mukařovský, J. 14

Nabunna'id 27
Nechleba, V. 14
Nitsche, M. 63

Patočka, J. 37
Pavlíček, T. 45, 48, 49, 70
Perilly, A. 57
Prášil, J. 20
Příhoda, V. 14
Pujmanová, O. 32

Řezáč, J. 61, 62, 66–69

Salcman, M. 14
Ságlová, Z. 53
Slavík, J. 19, 39
Spielmann, P. 29
Svoboda, A. 56
Sýkora, Z. 52, 53, 56, 57

Šamšula, P. 34, 39
Šimková, G. 34
Štenclová, K. 58, 59, 60
Štreit, J. 33
Švarc, L. 16

Tzara, T. 58

Urbásek, M. 53
Uždil, J. 16, 36, 38, 39

Valoch, J. 33, 51
Vančát, J. 95
Vaňous, P. 60
Velčovský, M. 65
Vitali, Ch. 29

Zhoř, I. 16, 20, 27, 29, 30, 32, 33,
35–41, 68, 69
Zippe, S. 54

Jaroslav Brožek — mezi umělcem, pedagogem a vědcem

/kritická edice tvorby/

Editoři:

Mgr. Jitka Kratochvílová, Mgr. Hana Pejčochová

Autoři textů:

doc. Jitka Géringová, Ph.D.

prof. PaedDr. Radek Horáček, Ph.D.

Mgr. Jitka Kratochvílová

prof. Mgr. Miloš Michálek

Mgr. Hana Pejčochová

Odborní recenzenti:

doc. PaedDr. Hana Stehlíková Babyrádová, Ph.D.

doc. Kateřina Dytrtová, Ph.D.

Vědecký redaktor:

prof. ak. mal. Jaroslav Prášil

Jazyková korektura:

Bc. Filip Komberec

Grafická úprava a sazba:

Mgr. Miloš Makovský

Vydala: Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, Pedagogická fakulta

Tisk: Paper Jam / Milan Hodek

Náklad: 100 ks

Počet stran: 120

Finančně podpořeno
Pedagogickou fakultou Univerzity
J. E. Purkyně v Ústí nad Labem,
grant IG PR UJEP 43210 16 0302 01.

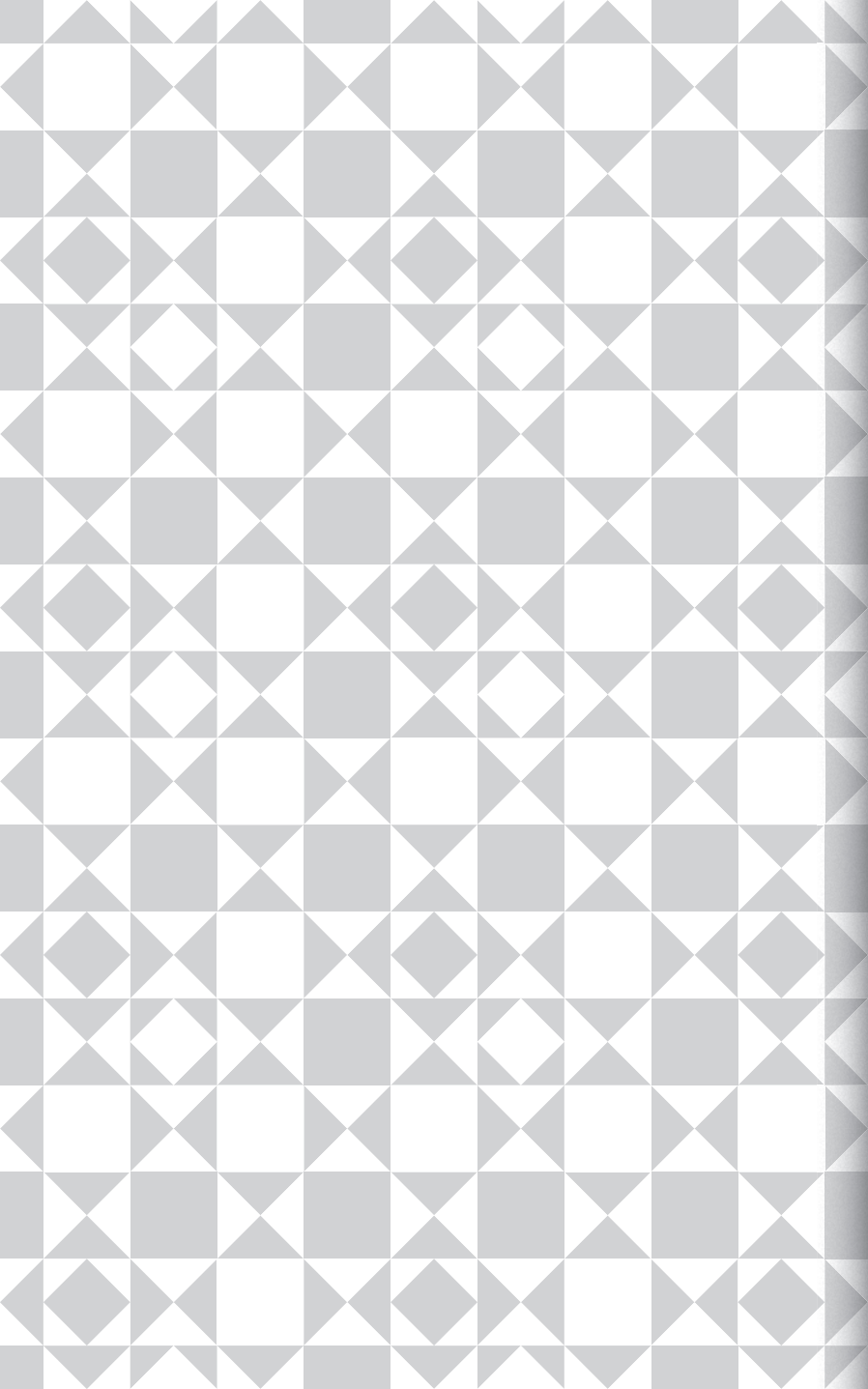
UNIVERZITA J. E. PURKYNĚ V ÚSTÍ NAD LABEM
Pedagogická fakulta



Vydání první

Ústí nad Labem 2012

ISBN 978-80-7414-563-6



Publikace *Jaroslav Brožek – mezi umělcem, pedagogem a vědcem /kritická edice tvorby/* popisuje konkrétní aspekty života této významné osobnosti české výtvarné pedagogiky. V jednotlivých kapitolách se autoři věnují několika charakteristickým činnostem a profesím, provázejícím život prof. Jaroslava Brožka. V jeho osobnosti se totiž mimo jiné snoubí umělec, pedagog i vědec. Právě onu mnohohrstevnatost vystihují názvy kapitol, začínající uvozením „mezi“. Jednotlivé kapitoly představují přehled základních mezníků Brožkova života i dějin České republiky; všímají si jeho role zprostředkovatele výtvarného umění; zkoumají jeho uměleckou činnost a znovu připomínají a vyzdvihují jeho výzkumnou činnost. Zvláštnost přístupu autorů jednotlivých textů spočívá v hledání kontextů v historické i současné umělecké, pedagogické a vědecké scéně. Nevěnují se tudíž pouze historii a profesi konkrétního člověka, ale hledají i souvislosti obecně společenské a lidské.



ISBN 978-80-7414-563-6

