



2/2012

VÝTVARNÁ VÝCHOVA

časopis pro výtvarnou a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní

MYSL V JESKYNI – JESKYNĚ V MYSLI 4. ČÁST JESKYNĚ V NÁS

Mind in the Cave – or Cave in the Mind 4
Cave in us

Pavel Šamšula

Anotace:

Článek je dokončením textu z předcházejících čísel časopisu. Na základě aktuální odborné literatury shrnuje diskutované magické, neuropsychologické a komunikační koncepty zkoumání paleolitického umění. Nabízí pohled na možné synergetické a holistické chápání zdánlivě odlišných aspektů se vztahem k současným edukačním koncepcím.

„Prehistorie není sbírání hlazených kamenných seker, tak jako botanika není trhání salátu na zahradě.“

André Leroi-Gourhan (1911–1986), francouzský antropolog a archeolog, profesor Sorbonny.

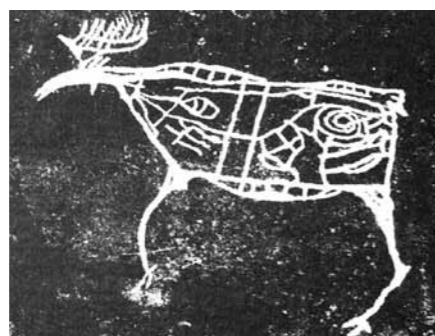
„Kdyby nás skutečně lákala budoucnost, lákala by nás také minulost a vydali bychom se se stejnou chutí hledat svůj prospěch v obou směrech času.“

(BERGIER, J.; PAUWELS, 1990, s. 75)

V předcházejících částech textu věnovaného vzniku výtvarného umění, jeho objevům a třídění, jsme alespoň ve stručnosti naznačili i některé teorie, týkající se jeho interpretací. Směřovali jsme k hledání odpovědí na otázku, čím byl tento, v době svého objevení až nepochopitelně vyspělý a dokonalý, fenomén pro člověka období mladého paleolitu. Zabývali jsme se i dosud nepřilíživě známými a mnohdy ještě s rozpaky přijímanými hypotézami, nikoli ve snaze je nekriticky přijímat. Nechtěli jsme je ale naopak bez hlubší reflexe odmítat jen proto, že nezapadají do dosud převládajících schémat a interpretací.

Dnes lze mít za prokázané, že definitivně opuštěny byly výklady, vycházející z rekapitulační teorie o ontogenezi jako zkrácené fylogenezi a chápaní umění paleolitu jako „dětství lidstva“. Umění mladého paleolitu, byť stojí na počátku výtvarného umění, „je výsledkem dlouhodobých a úspěšných adaptací v minulosti“ (SVOBODA 2011, s. 11) a nelze do něj přenášet naivitu dětské kresby, nezkušenost

dítěte i stupeň jeho ontogenetické vyspělosti, která se neznalým jeví jako „nešikovnost“. Nedejme se proto mýlit tím, že v něm a zvláště v pozdějším umění neolitu nacházíme některé rysy, jimiž bývá charakterizován dětský výtvarný projev, např. tzv. „roentgenové zobrazování“ (viz obr. č. 1).

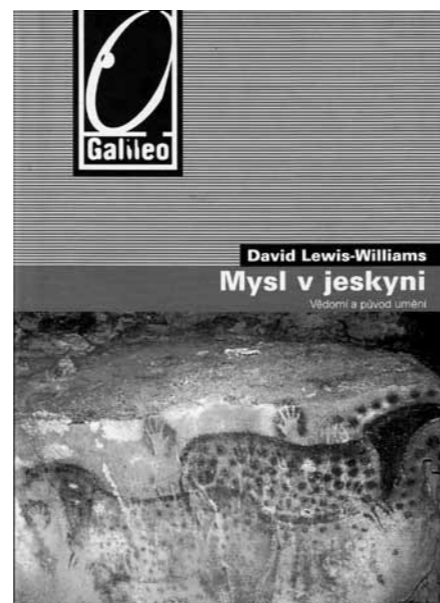


Obr. 1 Sob, rytina na skále, Trondelag, Norsko, neolit, cca 4 500 př. n. l.

V poslední části našeho textu se pokusíme doplnit ty zbývající podstatné teorie o vzniku a významu umění mladšího paleolitu a alespoň stručně naznačit kontexty, které pokládáme za relevantní pro dnešní edukační koncepce výtvarné výchovy, ale nejen jí.

6.2 Magie, šamanismus a změněné stavy vědomí. Podněty současné neuropsychologie.

Ve značné části literatury, zabývající se vznikem výtvarného umění v období mladého paleolitu, se již po řadu let setkáváme s pojmy *magie* nebo *magický* a s pojmem *šamanismus*. Šamanům, ať již těm (hypotetickým) z období paleolitu nebo těm nedávným či dokonce současným příslušníkům tribálních (jak se dříve psávalo *primitivních*) společností, byly takřka



Obr. 2 LEWIS-WILLIAMS 2007.

automaticky přisuzovány mimořádné, tzv. *magické* schopnosti. Jen zvolna a postupně však byly tyto pojmy podrobovány hlubším analýzám, založeným na seriózních výzkumech a dokladech.

Vzdor vzrušujícím podnětům archeoastronomie, kterým jsme se věnovali v předcházející části textu, se tak ještě nedávno jako nepřijatelnější jevíly komparativní analogie pravěkého umění s poznatky etnologů, zkoumajících životní styl a umění současných nebo nedávných tribálních společností lovců, sběračů, rybářů a pastevců, tak jako to v nedávných letech činil zvláště již zmiňovaný jihoafrický badatel Lewis-Williams (viz obr. č. 2).

Problematické však je, že i tato společenství jsou, nebo v nedávné minulosti byla, v určitém kontaktu se soudobými vyspělejšími civilizacemi a jsou, či byla jimi více nebo méně ovlivňována. Jak uvádí J. A. Svoboda: „V oblasti psychiky,

Řídí redakční rada

Předseda:

doc. PaedDr. Pavel Šamšula, CSc.

Členové:

Mgr. Karla Cikánová
prof. PhDr. Radek Horáček, Dr.
PhDr. Helena Justová
PhDr. Leonora Kitzbergerová, Ph.D.
PaedDr. Markéta Pastorová
PhDr. Tomáš Pavlíček, Ph.D.

Výkonná redaktorka:

PhDr. Helena Justová

Grafická úprava, sazba a obálka:

Mgr. Zdeňka Urbanová, DiS.

Vydává:

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
vychází 4x ročně
roční předplatné 260 Kč plus poštovné
a balné, jednotlivý výtisk 65 Kč

Informace o předplatném a objednávkách:

e-mail: cernochova@upcmil.cz
telefon: 272 932 840

Rukopisy a obrazový materiál

se vracejí pouze na vyžádání.

Nevyžádané příspěvky se nehonourují.

Adresa redakce:

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
M. D. Rettigové 4, 116 39 Praha 1

Tisk:

Grafické studio & tiskárna PiP
<http://www.tiskpip.cz>



errato:

Omlouváme se za chybně uvedený popis k obrázku č. 4 v článku *Paragone: zapomenutý spor o hierarchii výtvarných umění* autorky Mgr. Lenky Jánkové v minulém čísle časopisu. Správné označení obrázku: Giovanni da Bologna (Giambologna), *Únos Sabine*, 1581–1583

VÝTVARNÁ VÝCHOVA

časopis pro výtvarnou a obecně estetickou výchovu školní a mimoškolní
ročník 52/2012

Rada pro výzkum a vývoj zařadila časopis *Výtvarná výchova* do kategorie recenzovaných neimpaktovaných periodik vydávaných v ČR.

OBSAH

Pavel Šamšula

Mysl v jeskyni – jeskyně v mysli. Jeskyně v nás vnitřní obálka

Kateřina Dytrtová

Tvorba, význam a arteterapie 15

Jan Šmíd, Antonín Jančařík

Struktura jako výtvarný a matematický princip formy, obsahu a znázornění 20

Z OBSAHU

Pavel Šamšula: *Mysl v jeskyni – jeskyně v mysli. Jeskyně v nás*

Článek je dokončením textu z předcházejících čísel časopisu. Na základě aktuální odborné literatury shrnuje diskutované magické, neuropsychologické a komunikační koncepty zkoumání paleolitického umění. Nabízí pohled na možné synergetické a holistické chápání zdánlivě odlišných aspektů se vztahem k současným edukačním koncepcím.

Kateřina Dytrtová: *Tvorba, význam a arteterapie*

Text se snaží zkoumáním různých referenčních vztahů, které probíhají v procesu udělování významu vizuálu, vytyčit odlišnosti interpretace vybraných oborů edukace a arteterapie. Zkoumá, jak je utvářen význam výrazu, jak probíhá proces vnímání vizuálu a jak je zabarven interpretací a cíli daných oborů.

Jan Šmíd, Antonín Jančařík: *Struktura jako výtvarný a matematický princip formy, obsahu a znázornění*
Struktura v matematických a výtvarných diskurzech jako podnět pro teoretické i praktické zkoumání a jako impuls pro interdisciplinární etudy a projekty ve výtvarné výchově. Komparace historických a současných uměleckých děl, souvisejících s tématem struktury.

FROM THE CONTENTS

Pavel Šamšula: *Mind in the Cave – or Cave in the Mind. Cave in us*

This article finalizes a serial published in previous issues. Based on specialized up-to-date literature, it summarizes often discussed magical, neuropsychological and comunal concepts related to the enquiry into the problematic of palaeolithic art. It suggests a perspective on feasible synergetic and holistic understanding of these seemingly contradictory aspects and points out the relevancy of the problem for contemporary educational policies.

Kateřina Dytrtová: *Creation, the meaning and art therapy*

The text attempts to explore different referential relationships that occur in the process of giving significance to the visual and defines the differences between interpretation of selected fields of education and art therapy. It examines how meaning of the expression is being created, how the process of perceiving the visual takes place and how it is influenced by interpretation and goals of giving fields.

Jan Šmíd, Antonín Jančařík: *Structure As Creation And Mathematical Principle Of A Form, Content And Representation*

Structure in mathematical's and in art's creation discourses as a impulse for theoretical and practical researching and as well as impulse for interdisciplinary's etudes and projectes in art education area. Comparison of historical and contemporary art works connecting with a structure topic.

symbolismu a uměleckého vyjadřování je však jejich aplikace problematická tím, že dílčí a náhodná pozorování mohou být zobecněna, zvláště pokud naplňují naše očekávání.“

A dodává: „Protože ani lidské, ani přírodní dějiny se mechanicky neopakují, mají analogie svou problematiku a jednoduchý naturalismus tu není oprávněný. (...) Analogie nás inspirují, ale žádná z nich o minulosti nemůže vypovídat přímo a v celé její komplexnosti.“ (SVOBODA 2011, s. 12, 13)

Inspirace šamanskými rituály novodobých kultur však nebyla upozorněním J. A. Svobody a dalších seriózních vědců nikterak potlačována. Naopak: vedla odpovědné badatele k potřebě hlouběji analyzovat, co se skrývá pod málo vypovídajícími tvrzeními o „mimořádných magických schopnostech šamanů“, o jejich přetělování či komunikacích s duchy zvířat i lidí.

S časovým odstupem se může zdát, že od zkoumání šamanských schopností a rituálů byl již jen pověstný krůček k dalšímu inspirativnímu zdroji výzkumů, k novým poznatkům o lidském vědomí a lidské mysli, tak, jak je přinesly nedávné poznatky neuropsychologie.

Aplikace těchto v mnoha ohledech převratných poznatků však byla možná až poté, co nejen archeologická a paleontologická vědecká obec, ale i širší vědecká komunita dokázaly připustit a dokonce přijmout za své to, co se dříve jevílo jako nepřijatelné; totiž, že naši předkové v období mladého paleolitu byli nadáni, ba vybaveni vyspělou myslí, jejíž úroveň a schopnosti si nikterak nezadají s úrovní a schopnostmi našimi. Jak připomíná J. A. Svoboda: „Ve svrchním pleistocénu se kapacita mozkovny neandertálce a anatomicky moderního člověka ustálila ve variační šíři současné populace a vizuální aparát umožnil oběma lidským formám prostorové a zaostřené vidění okolní skutečnosti.“ (SVOBODA 2011, s. 20)

Neuropsychologie však důrazně upozornila ještě na jinou, skrytou stránku potenci lidské mysli. Na její vnitřní pochody, chcete-li „vnitřní zrak či vidění“, kauzálně primárně nezávislé na bezprostředním „prostorovém a zaostřeném vidění okolní skutečnosti“. Stěží si totiž lze představit, že paleolitický tvůrce „bezprostředně a zaostřeně viděl v okolní skutečnosti“ např. to, co zobrazil v teriantropických kreslených,

rytých, malovaných nebo modelovaných figurách, spojujících vnější znaky zvířecích a lidských postav, resp. transformaci nebo dokonce transmutaci lidské postavy do zvířecího podoby (viz obr. č. 3, bar. příloha – obr. č. 1).



Obr. 3 Muž – zubr z Les Trois Frères (překresleno H. Breuilem).

Toto „vnitřní vidění“ úzce souvisí s poznatky neuropsychologů, zkoumajících tzv. **změněné stavy vědomí (ASC)**. Tento jev a jej označující soustava nejsou zcela nové, byť by se tak snad mohl některým jevit. Jak upozorňuje J. A. Svoboda: „V roce 1969 zavedl americký psycholog Charles Tart pojem **změněné stavy vědomí (altered states of consciousness)**, aby odlišil běžný stav vědomí (mozkové vlny beta) od stavů změněných (mozkové vlny theta a další). Změněné stavy vědomí mohou být navozeny například horečkou, nedostatkem spánku, hyperventilací, senzoričkou a pohybovou deprivací, hladověním či použitím halucinogenních látek.“ (SVOBODA 2011, s. 22–23)

Svoboda se odvolává na Lewis-Williamse, pro něhož se poznatky neuropsychologie spolu s dlouholetým zkoumáním umění jihoafrických Sanů a umění mladého paleolitu v desítkách lokalit staly impulsem pro elaboraci hraničního vědního odvětví, pro které se začíná prosazovat pojem **neuroarcheologie** nebo řídčeji **neuropaleontologie**.

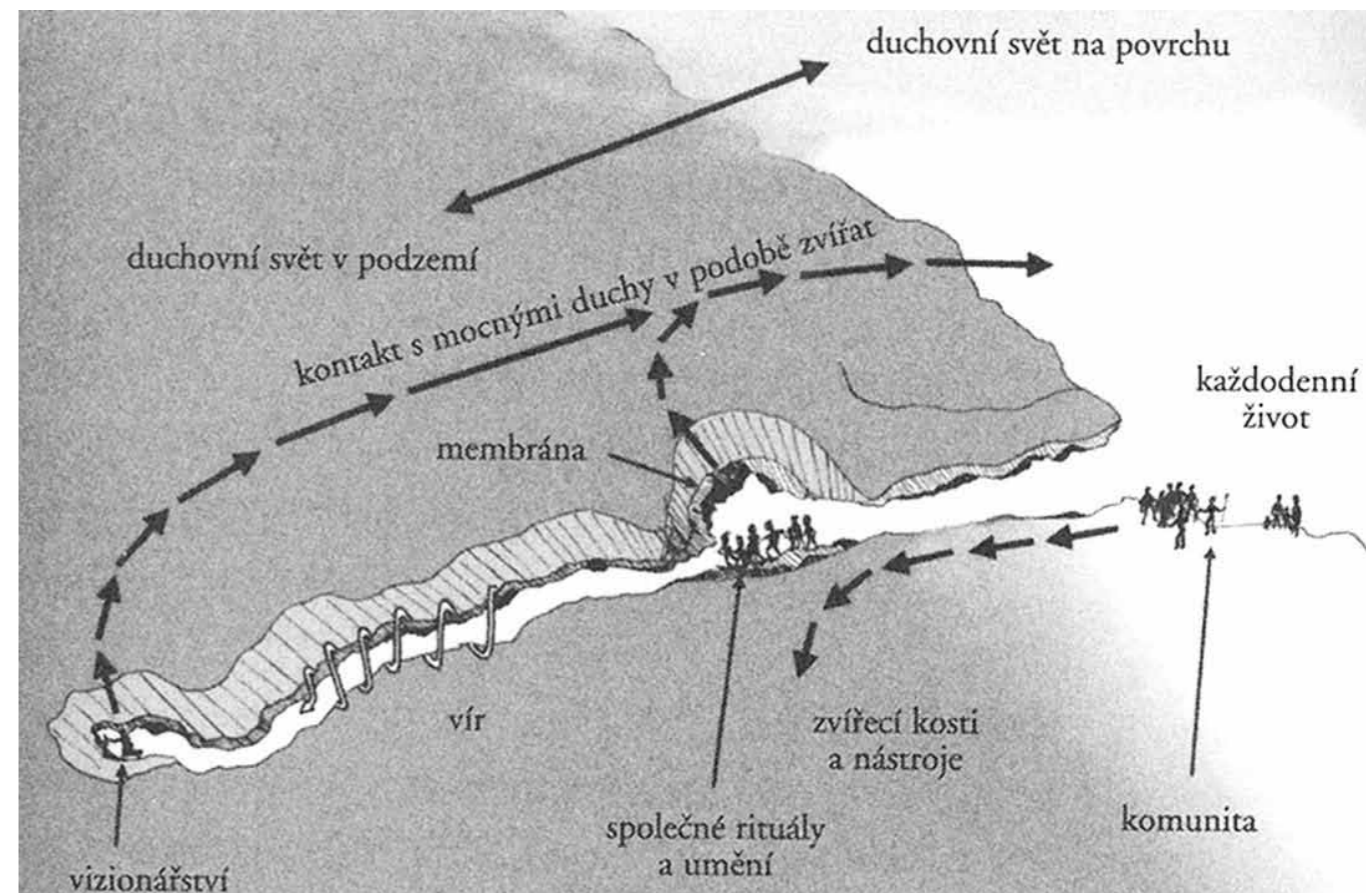
Lewis-Williams byl jedním z prvních paleoarcheologů, kdo upozornil na fakt, že „v určitých stavech změněného vědomí produkuje lidský nervový systém dva typy obrazů – geometrické

a reprezentativní – a ty jsou někdy překryty přes sebe. Nejsou tedy tak odlišné, jak by se mohlo zdát moderním Západanům. Obojí vychází z téhož zdroje, kterým je nervový systém v určitých změněných stavech.“ (LEWIS-WILLIAMS 2007)

Pro první typ obrazů, chápaných jako geometrické, užívá neuropsychologie pojem **entopické vjemy**. Slovo entopický lze v primární slovníkové rovině překládat jako *místní, domácí* nebo spíše *vnitřní*. Podstatné je, že tyto entopické vjemy nejsou bezprostředním zobrazením vnější, zrakem vnímané skutečnosti lidským vizuálním aparát, ale jsou generovány kdekoli v našem optickém mozgovém systému. Tedy nejen v oku nebo na jeho sítnici, ale i v mozkových drahách či týlních lalocích mozku, v nichž (tedy v co největší vzdálenosti od oka, jak je to v lidské lebce možné) vznikají obrazové entopické vjemy. Ty bývají označovány také jako *tvarové konstanty, fosgeny, endogenní vjemy* nebo *entopické fenomény*.

Tyto vjemy, byť značně variabilní, mají schopnost „vidět“ všichni lidé, byť ne každý z nás je schopen si je vybavit nebo vůbec uvědomit. Většina neuropsychologů se dnes shoduje na tom, že je lze roztrdit do několika skupin, byť i zde je verbální popis obrazových jevů vždy ne zcela přesný: – svítivé body – tečky – soustava souběžných čar – souřadnicová síť, která se může měnit na mřížku – klikaté čáry – svazky nebo shluky křivek – tenké klikaté čáry („filigrány“) – spirály.

Existenci zobrazování entopických vjemů potvrzují nejen kresby, petroglify a malby umění mladého paleolitu v jeho parietálních i mobilních artefaktech, ale i laboratorní zkoumání změněných stavů vědomí. Při těchto výzkumech, založených na ovlivňování zkoumaných osob působením halucinogenních látek (psychedelik), hyperventilace a dalších prostředků (z nichž, připuštěme, mnohé mohly být i na hranici „pokusu na lidech“, byť dobrovolnicích) se prokázalo, že kromě obecných, všem společných jevů, se vyskytovaly i odlišnosti a mutace. Řečeno velmi stručně, a tedy nepřesně: i tyto pokusy prokázaly, že „všichni lidé jsou stejní“ a že současně „každý člověk je jiný“. Svoji roli hrál



Obr. 4 Schematické naznačení účelů, k nimž lidé v mladém paleolitu používali jeskyně. (LEWIS-WILLIAMS 2007, s. 317)

ŠAMANSKÝ KOSMOS	
Neuropsychologie	Tři vrstvy
pocit beztlíže odpoutání útlum	nebeský duchovní svět (let)
změněné stavy vědomí	každodenní život
vír obtížné dýchání „zvonění“ v uších	duchovní svět podsvětí (podzemní a podvodní)

Obr. 5 „Šamanský kosmos“ a jeho vytváření při změněných stavech vědomí. Podle Lewis-Williamse má víra v „nebeskou“ i „podzemní“ říši původ v „nastavení“ lidského mozku. (LEWIS-WILLIAMS 2007, s. 173)

nejen celkový stav psychiky zkoumaných jedinců, ale i kulturní vlivy. Řečeno ještě jinak: jestliže psychologie vzala vážně fakt, že lidská bytost je obdařena nejen vědomím, ale i podvědomím a nevědomím, neznamená to, že by tyto složky lidské psychiky byly navzájem neprostupně odděleny. Potrvá ještě asi dosti dlouho, než se podaří prokázat, že (a hlavně jak) jsou vrstvy podvědomí

a nevědomí ovlivňovány vědomím, že se do něj otiskují faktory individuální i vlivy sociokulturní. A naopak: nakolik a jak je naše vědomí ovlivňováno, nebo dokonce do jaké míry je naším podvědomím determinováno.

S určitou mírou nadsázky lze snad spekulovat, že nejen v podvědomí, ale v propojení těchto tří jungovských hypostáz lidské psychiky se ukrývá ona

skrytá „temná hmota a energie vesmíru lidské mysli“, když připustíme, že přesvědčení většiny neuropsychologů o tom, že jsme (zatím?) schopni využívat nanejvýš tři čtvrtiny (a mnozí jsou přesvědčeni, že to není zdaleka ani polovina) kapacity svého mozku (v tomto smyslu synonymu „mysli“) je oprávněné.

Pro Lewis-Williamse stěnu, oddělující svět „reálně vnímaných jevů“ od světa jevů imaginárních či virtuálních, představují, či spíše symbolizují právě stěny jeskyní mladého paleolitu. Přesněji řečeno však je chápáno jako fyzikálně pevnou, ale psychicky propustnou a prostupnou membránu, propojující „svět lidí“ se „světem duchů“ (viz obr. č. 4). Takto, opět značně zjednodušeně řečeno, se stěny jeskyně stávaly projekčními plochami, na něž mnohdy, ale nikoli nezbytně vždy, „promítali“ jedinci, obdařeni zvláštními schopnostmi ve stavech změněného vědomí (tzv. „šamani“) své entopické fenomény nebo teriantropické vize (viz obr. č. 5).

Nejen proto, abychom nebyli obviněni z genderové nekorektnosti, doplňme, že v roce 2009 publikoval americký profesor antropologie z Pennsylvánské univerzity v prestižním vědeckém časopise fakta, z nichž na základě přesných měření a srovnávacích analýz vyvodil, že minimálně ve dvou z významných jeskyní (Pech Merle ve Francii a El Castillo ve Španělsku) tvořily otisky, resp. negativní stopy rukou na stěnách, ženy. K obdobným závěrům došel i francouzský badatel Michel Lorblanchet, na něhož se odvolává Lewis-Williams (viz bar. příloha – obr. č. 2 a 3).

Lorblanchet došel k závěru, že zatímco dříve byly v otiscích rukou hledány rozpoznatelné obrazy čehosi jiného, nebo se pozornost badatelů soustředila na samotné obrazy rukou, je nutné chápat obraz i akt jeho tvorby jako články *delšího řetězce operací* a jako doklad určitých sociálních vazeb a jisté formy duchovních – spirituálních (v přeneseném slova smyslu „náboženských“) aktů, rituálů či obřadů.

Samotné otisky rukou na stěnách paleolitických jeskyní jsou dvojího druhu: pozitivní a negativní. Pozitivní otisky vznikly tak, že si lidé natřeli dlaně a prsty barvou, a ruku pak přitiskli na skalní stěnu. V případě pozitivních otisků se tak barva stávala nejen fyzikálním, technickým prostředkem, ale i psychickým pojítkem mezi člověkem a skalní stěnou. Barva tak byla (a dodnes je) mocným psychickým fenoménem, projevem duchovní síly, který (psychicky) „rozpouštěl“ skálu a zprostředkoval člověku kontakt se světem, který byl za ní.

Negativní otisky vytvářeli tak, že položili ruku na skálu a kolem ní nafoukali („naprskali“) v ústech rozmělněnou barvu přímo nebo pomocí trubičky z dutých kostí či stébel bylin. Ruka tak při tvorbě jakoby „zmizela“, byla „vpečena“ a splynula se skalní stěnou, a teprve po jejím oddálení se objevila její negativní stopa.

Pozitivní i negativní otisky dlaní a celých předloktí byly později objeveny i Chauvetově jeskyni (viz Výtvarná výchova č. 2 roč. 2011). Její první objevitelé se zprvu domnívali, že dva soubory červených teček jsou jen zmetí

náhodných skvrn. Teprve při bližším ohledání se ukázalo, že „skvrny“ jsou ve skutečnosti otisky mnoha dlaní, vzniklé tak, že lidé nabrali barvu do dlaně a tu pak připlácli na skálu. Místy lze spatřit i tenké praménky barvy, steklé z otisků. Jeden soubor v Chauvetově jeskyni sestává ze 48 a druhý z 92 zachovalých otisků. Zajímavostí je, že všechny otisky jsou otisky pravé ruky, a na rozdíl od jiných jeskyní velmi pravděpodobně byly vytvořeny jednou rukou jediného člověka. Mnohé faktory naznačují, že se mohlo jednat o mladého člověka, se značnou pravděpodobností ženu. Tím se výrazně odlišují od mnoha podobných nálezů a nelze je tedy přiřadit k primitivním projevům identity, které známe i z dnešních časů v nápisech typu „Byl jsem tady, Béďa!“, „zdobících“ mnohá, zvláště turisty navštěvovaná místa.

Jak dokázal zmíněný Michel Lorblanchet, který předtím získal cenné zkušenosti při zkoumání skalních maleb původních obyvatel Austrálie, také obrazy „grošovaných koní“ v jeskyni Pech Merle ve Francii (viz Výtvarná výchova č. 2, roč. 2011, obr. 16 bar. příl.) byly vytvořeny foukací technikou a šest negativních otisků dlaní tvoří s figurální kompozicí neoddelitelný celek.

S odvoláním na Lorblancheta Lewis-Williams uvádí i složení směsi živočišného uhlí a přírodních barviv, která, rozmělněna a smíchána v ústech se slinami, vytvořila barvivo, jež v relativně stabilním ovzduší jeskyně přetrvalo desítky tisíc let.

Chemické a fyzikální poznatky o složení barev a jejich nanášení, byl díky spektrálním analýzám a dalších vymoženostem současné techniky čím dál přesnější, by však neměly překrýt duchovní podstatu této tvůrčí činnosti: vytváření otisků rukou přímým kontaktem se skalní stěnou a zhotovování negativních obrazů rukou pomocí vyplivování, prskání nebo foukání barvy, má úzkou spojitost s dechem. Dech jako projev a doklad lidského bytí („*proboha dýchejte!*“, křičeli na mne jednou a „*hergot dejchejte!*“ křičeli podruhé ti, kterým vděčím za to, že... ještě dýchám) oživoval jinak intaktní skalní stěnu.

Otisky rukou jako projevy vlastního já a jeho existence, projekce lidského dechu, a tedy bytí, na povrch skály, představovaly nejtěsnější bezprostřední spojení mezi tvůrcem a jeho světem. A svět člověka mladého paleolitu nebyl jen světem jeho fyzické reality, ale i světem jeho podvědomí a jeho představ.

Michel Lorblanchet replikoval vlastním praktickým pokusem soubor „grošovaných koní“ z Pech Merle. Nejen jeho antropologická měření, ale i další, v podstatě psychologické důvody naznačují, že tvůrcem této kompozice – „šamanem“ – byla žena – šamanka (viz část 6.3).

Obdobně jako v Pech Merle byly zkoumány početné stopy rukou i v Cueva Manos poblíž Santa Cruz ve Španělsku (viz bar. příloha – obr. č. 4).

Zvláštním případem motivu lidských rukou je jeskyně Gargas na francouzských svazích Pyrenejí, zhruba 100 km od Toulouse (viz bar. příloha – obr. č. 5). Jeskyně byla objevena již roku 1870 a do roku 1976 v ní bylo zdokumentováno 231 negativních obrazů dlaní. Z nich bylo 143 vytvořeno pomocí černé barvy (sloučeniny manganu, mastné saze), 80 červených, 5 okrových, 2 žluté a 1 bílá. 136 obrazů se jeví jako otisky levých dlaní a 22 jako otisky dlaní pravých. Zbytek nelze jednoznačně určit, nelze však vyloučit, že dlaně mohly být na skalní stěnu přikládány i vnější stranou ruky. Záhadou je, že většina dlaní je nekompletních nebo deformovaných.

Podle jedné hypotézy byly stěny jeskyně pokryty vrstvičkou plísňe typu penicilin, mající léčivé účinky. Ten ovšem pro moderní dobu objevil až Fleming roku 1928. A Lurdy se svou proslavenou jeskyní jsou odtud vzdáleny necelých sto kilometrů...

Nechybí však ani hypotézy, podle nichž mohly mít tyto otisky nikoli terapeutickou, ale komunikační funkci: chybějící nebo zkrácené či deformované prsty mohly být ohnuty či skryty v dlaních podobně, jako je tomu při prstové abecedě hluchoněmých.

Ať již se přikloníme k jedné nebo druhé hypotéze či jejich propojení, zdá se, že díla v jeskyni Gargas dokládají výrazný sociální aspekt této tvorby: byly

zde zdokumentovány i otisky rukou a předloktí dětí, které vzhledem k výšce zřejmě musel na povrchu skály přidržet dospělý člověk a rovněž dospělý musel nafoukat barvu pro vytvoření negativních otisků, jejichž stáří se odhaduje na 20 – 25 tisíc let.

Bez zajímavosti není ani skutečnost, že duchovní aspekt těchto a podobných výtvorů byl silně, byť pochopitelně negativně, vnímán „duchovním hegemone“ středověké i novější Evropy, římskokatolickou církví. Již zmínovaný A. Lommel uvádí, že pozdější papež Calixtus III. (1455–1458), Španěl z rodu Borgiů, který byl před svým pontifikátem arcibiskupem ve Valencii, zakázal obřady v nejmenované španělské jeskyni, která byla vyzdobena obrazy koní.

Pracovní rozdělení vizuálních vjemů na „vnitřní“, entopické, a „vnější“, reprezentující viděnou skutečnost, neznamená, že by tyto dva typy vjemů a jejich obrazových prezentací byly nutně oddělené a nespojité. Ilustrují to např. i petroglyfy a skalní malby, nacházené mj. i v místě geograficky tak odlehle od evropské franko-kantaberské oblasti, jakým je severoamerický kontinent. Petroglyfy, jejichž stáří se odhaduje na tisíce let a pocházející pravděpodobně z období neolitu, popsal český badatel

S. Chládek (CHLÁDEK 2000) (viz obr. č. 6).

Také u původních obyvatel severoamerického kontinentu, nemluvě o současných populacích střední a zvláště jižní Ameriky, bylo popsáno používání psychotropních přírodních látek (peyotl, koka, ayahuaska, psylocibin). Prokázalo se, že vědomí a z něj vybavované vizuální formy mají stejné časové parametry jako halucinogenní, změněnými stavy vědomí produkované formy, byť ty byly po dlouhá období kvůli své nepochopitelnosti a přehavosti pokládány jen za halucinace, sny nebo výsledky duševních poruch. Patří však do jednoho kontinuálního časoprostoru lidské mysli a lidského bytí.

Jedním z prvních badatelů, kteří zkoumali vliv psychotropních látek (halucinogenů) a později i holotropního dýchání (hyperventilace) na lidskou mysl byl americký psychiatr a psycholog českého původu Stanislav Grof.¹

V knize *Dobrodružství sebeobjevování*, v kapitole věnované *Zážitkovému rozšíření vědomí v rámci běžné skutečnosti a časoprostoru*, popisuje S. Grof mj. zážitky zkoumaných osob, ovlivněných podáváním např. LSD nebo psychedelického nápoje ayahuasky, takto: „*Transpersonální zážitky ztotožnění se zvířaty přinášejí úplné a realistické ztotožnění s příslušníky různých zvířecích druhů. Nejčastějšími objekty*

ztotožnění jsou savci, ptáci, plazi, obojživelníci a různé druhy ryb. (...) Zážitkové ztotožnění s různými zvířaty může být velice věrohodné a přesvědčivé. Dotýká se tělesného vzhledu, zvláštních fyziologických pocitů, instinktů, zvláštního vnímání prostředí a emočních reakcí na ně. Těmto jevům jsou vlastní určité charakteristické rysy, které je odlišují od běžné lidské zkušenosti. Jejich povaha a zvláštní rysy často překračují rámec lidské představivosti a fantazie“ (GROF 2000, s. 60).

V kontextu se základními životními potřebami lidí mladého paleolitu si není obtížné představit, že našim předkům a jejich šamanům „byli nejbližší ty druhy zvířat, na jejichž ulovení záviselo přežití jejich společenství, tedy turovití, dnešní evropští zubři, nebo jak se (chybně) občas uvádí, bizoni. Právě jejich částečné „podobu“ se nejčastěji objevují v antropomorfních a terianotropických rytinách a malbách, které v parietálním umění nacházíme (viz obr. č. 3).

Svoboda připomíná, že „výzkum změněných stavů vědomí se po svém definování v roce 1969 promítl i v etnologii a potažmo i v prehistorii“ (SVOBODA 2011, s. 43). S odvoláním na zahraniční autority, mj. i J. D. Lewis-Williamse, připomíná podněty českého badatele MUDr. A. Pokorného, jehož práce však nenalezly širší odezvu. Cituje z vystoupení A. Pokorného v r. 1979: „*Etnografické paralely k Předmostecké venuši ukazují na společný kořen šamanského stylizovaného umění u současného i u paleolitického člověka. Šamanský trans způsobují halucinogenní rostliny“* (SVOBODA 2011, s.44).

V této souvislosti se nedávno dostalo vědecké pozornosti i přírodním halucinogenům, které jsou v některých komunitách známější pod pojmem „houbičky“. Tzv. houbičky, česky lysohlávky (lat. Psilocibe), jsou rodem stopkovýtrusných hub, čítajícím asi 180 druhů a rozšířeným kromě rovníkových a polárních oblastí po celém světě. Jsou mnoho tisíc let dosti známým psychedelikem s výraznými halucinogenními účinky. V mayském jazyce jejich název je totožný s označením podsvětí, u Aztéků jejich jméno Teonanacatl znamenalo současné



Obr. 6 Petroglyf, Colorado: přechod figurativního a entopického znaku (CHLÁDEK 2000).

příslušný halucinogenní druh a božstvo, jinde byly označovány za *maso bohů*. Ačkoli většina z téměř dvou set druhů neobsahuje halucinogenní látky a je dokonce jedovatá, jsou určité druhy schopny vyvolávat pocity změněných stavů vědomí a depersonalizace. Archeologové se dlouho domnívali, že tyto druhy nelze dávat do spojitosti s jevem ASC. Nedávný objev je však vyvedl z omylu (viz obr. č. 7 a bar. příloha – obr. č. 6).

Lewis-Williams zobecňuje současně, resp. nedávné výpovědi a zkušenosti jihoafrických a severoamerických šamanů, a zdůrazňuje vliv halucinogenů jako stimulatorů změněných stavů vědomí i umělecké tvorby. Vychází z předpokladu, že výtvarná činnost nebyla provozována přímo ve stavech hluboce změněného vědomí (podvědomí), ale vize byly v mysli uchovávány a vyjadřovány až dodatečně, z potřeby je zakonzervovat a sdělovat.

Potenciální informační a komunikativní funkce těchto artefaktů však nelze oddělovat od celkového psychologického působení procesů tvorby, resp. recepce těchto děl. V něm se výrazně uplatňoval ten druh umělecké tvorby, který je dodnes (a soudím, že oprávněně) pro mnohé lidské bytosti pokládán za psychicky nejpůsobivější: hudba.

Zdá se, že „hudbu“ provozovali již neandertálci a že jejich „řeč“, jak dokládá nedávný nález jazylky v jeskyni Kebra, byla „zpěvně intonovaná“, byt pravděpodobně jejich ustrojení hratanu neposkytovalo dost možností pro tvorbu rychlé, plynulé a artikulované řeči, jako u homo sapiens mladého paleolitu (SVOBODA 2011, s. 24).

„A vstoupíme-li do jeskyní, přistupují k tomu akustické vlastnosti podzemních prostor. Můžeme uvažovat o lidském hlasu, o hudebních nástrojích, ale i o využití krápníků coby nástrojů bicích, jak to dokládají dosud patrné stopy dávných úderů a lámání a jak to dnes potvrzují praktické experimenty. V některých jeskyních efekt dotváří hukot podzemní vody. A zvuky nejen dotvářejí atmosféru podzemního happeningu, ale při opakování mohou navodit i změněné stavy vědomí. Hudba tedy představuje logický doprovod

výtvarného umění. Při pohledu na artefakty bychom na to neměli zapomenout“ (SVOBODA 2011, s. 26–27).

Praktický pokus realizovali v tomto ohledu v osmdesátých letech minulého století dva francouzští archeologové ve třech jeskyních oblasti Ariège, I. Reznikoff a M. Dauvois. V již probádaných jeskyních prostorách nic nehledali. Jak uvádí etnolog M. Rychlík: „Zpívali. Šli jeskyněmi, zastavovali se a zkoušeli rezonanci jednotlivých částí. A výsledek? Oblasti s nejjasnější ozvěnou nejčastěji skrývaly malbu nebo rytinu, takže hudba oživovala jeskyně. Působivost rituálů v mihotavém světle louče a za zvuků fléten či takzvaných býčích řvounů si lze pěkně představit“ (RYCHLÍK 2007).

Stále častější nálezy hudebních nástrojů, zvláště fléten z dutých ptáčích kostí i obtížněji opracovatelných kostí mamutů, nebo mamutí kosti interpretované jako bicí nástroje, jsou přesvědčivými důkazy o hudbě jako významném a rovnocenném, nikoli jen doprovodném uměleckém a psychologickém prostředku lidí mladého paleolitu.

Jedno z letošních čísel časopisu Journal of Human Evolution navíc přineslo zprávu vědeckého týmu, vedeného T. Highamem z Oxfordské univerzity. V ní jsou zpochybňována datování podle dosud převládající radiokarbonové metody. Tak například kostěné nástroje z naleziště Hohle Fels v jižním Německu (odkud pochází mj. i nejstarší dosud známá venuše – viz Výtvarná výchova č. 3–4, roč. 2011, bar. obr. č. 9), mezi nimi i kostěné flétny, mohou být staré až 44 tisíc let. Pro jednotu a celistvost lidské mysli člověka doby svrchního až středního paleolitu a doby dnešní pak svědčí fakt, že na tyto hudební nástroje umíme zahrát, tedy pokud jsme schopni zainstancovat alespoň Ovčáky čtveráky.

Zvuk a zvláště „zvuk strukturovaný“ – hudba – mohl být startérem i katalyzátorem změněných stavů vědomí a průvodcem lidí na cestě do jeho hlubin. Je známo, že i dnešní šamanské bubínky a chřestítka vydávají díky svému uspořádání rytmicky a fázově rozostřené zvuky. Také prostřednictvím hudby mohli dávní šamani, kteří byli „rádci, léčitelé, kouzelníky i filozofy“

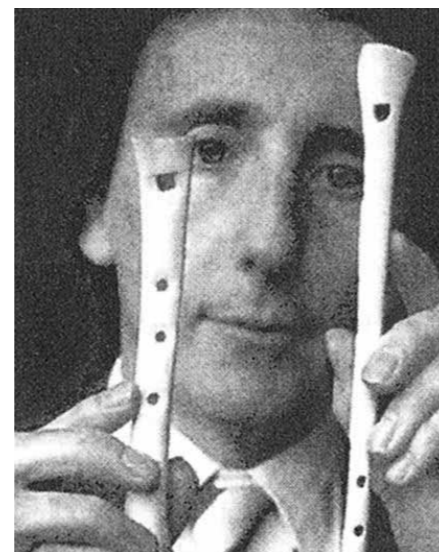
a snad i hudebními a výtvarnými umělci, napojovat příslušníky kmene na své, pravděpodobně některými



HALUCINOGENY NAMALOVANÉ NA STĚNĚ Magické houbičky znali Evropané již před 6000 lety

V jeskyni nedaleko vesničky Villar del Humo v centrálním Španělsku se vědcům nedávno podařilo rozeznat obrázek houby lysohlávký, starý více než 6000 let. Nástěnná malba je nejstarším dokladem o užívání těchto hub na evropském kontinentu. Světové prvenství mu však přece jen nenáleží. Úplně nejstarší zobrazení halucinogenní lysohlávký bylo nalezeno v Alžírsku. Zdejší obraz houby, kterou je podle odborníků druh *Psilocybe mairei*, se odhaduje do doby před 7000–9000 lety. <<

Obr. 7 Jeskyně Villar del Humo s vyobrazením „houbiček“ (21. století, červenec 2011, s. 30)



Obr. 8 G. Lawson s paleolitickými flétnami. (MAREK 2000, s. 13)

z psychedelických látek nebo postupů probuzené, podvědomí. Dnešní hudební věda a neuropsychologie ví již dost o tom, že tyto zvuky povzbuzují nejen mozkové vlny alfa, ale i theta.²

Zatímco výtvarná díla (nebo spíše to, co se z nich zachovalo a co se zatím podařilo objevit) svědčí s postupujícím vědeckým poznáním mnoha oborů a s pokroky techniky k novým a novým interpretacím, pak z hudby lidí mladého paleolitu se zachovaly jen některé hudební nástroje, především flétny. To je podobné, jako by z výtvarných artefaktů zbyly jen barvy, ulity nebo kameny na jejich tření a mísení a pár lojových kahanů. Vzdor tomu přišel nedávno hudební vědec G. Lawson z univerzity v Cambridgi s hypotézou, ověřenou na přesných kopiích pravěkých fléten, že hudba, kterou hráli naši paleolitičtí předkové, bylo – blues. A blues dokáže navodit spirituální atmosféru a působit na naše vědomí i podvědomí podobně, jako jeho „předchůdci“ – gospels a spirituály.³ (viz obr. č. 8)

Ostatně i povrchní sémiotický náhled na jednu z neznámějších scén umění mladého paleolitu, hustou spleť rytin na stěně tzv. Svatyně v Les Trois Frères (viz ŠAMŠULA; ADAMEC 1994, s. 25, obr. 12), dokládá provázanost umění paleolitu s výtvarnými i hudebními projevy, typickými pro jedince ve zvláštních nebo dokonce změněných stavech vědomí.

Ústřední postava „šamana“, transmujícího do teriantropické podoby zubra (dolní končetiny lidské, trup, horní končetiny a hlava zubra – viz obr. č. 9), „ovládá“ svou hrou na cosi, co signifikuje jednostrunný smyčcový nástroj, stádo zubrů, kozorožců, jelenů a koní. To vše jakoby mimo čas a prostor či v jejich prolínání, podobně, jako mentální obrazy laboratorně zkoumaných osob ve změněných stavech vědomí.

Přítom jednostrunný hudební nástroj tvaru luku byl zobrazen o mnoho tisíc let dříve, než se soudilo, že byl vynalezen luk jako zbraň. Nezdá se věrohodné, že by člověk mladého paleolitu používal jeden a týž předmět jako hudební nástroj, aniž by si byl schopen uvědomit jeho možnosti jako střelné

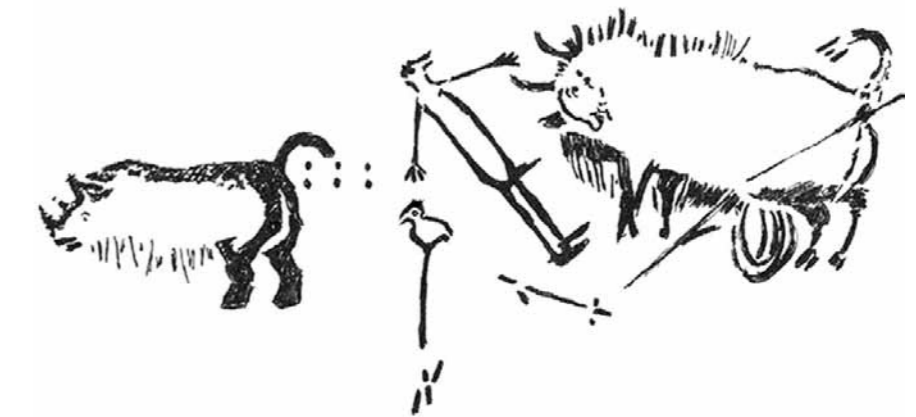
zbraně. Samotné „lovecké scény“ však zřejmě nebyly tak častou simulací skutečného lovu, jak se dříve podle některých nálezu soudilo (viz Výtvarná výchova č. 3/4 roč. 2011, obr. č. 2).

To je případ i další z často reprodukováných scén, záhadného výjevu z Šachty mrtvého muže v Lascaux (viz LOMMEL 1970, s. 27, obr. 4, ŠAMŠULA; ADAMEC 1994, s. 25,

obr. 16). Lommel interpretuje malbu takto: „Dva soupeřící šamani spolu bojují, jeden převlečený za bizona, druhý v masce s ptačí hlavou. Hůl s ptákem naznačuje, že „duch – pomocník“ ležícího šamana se zjevil v ptačí podobě. Zdá se, že bizon má probodnutý bok oštěpem a z rány vyhřezávají vnitřnosti“ (viz obr. č. 10).



Obr. 9 Hustá spleť rytin v jeskyni Les Trois Frères (detail). Postava se zubří hlavou bývá označována jako „hráč se smyčcem“. (LEWIS-WILLIAMS 2007, s. 237)



Obr. 10 Scéna v Šachtě mrtvého muže, Lascaux (kresba HANCOCK 2007, s. 87).

Malinovi jsou v interpretaci skromnější: „Lovecká scéna (...) znázorňuje velkého rozzuřeného býka, který se zřejmě chystá rozsápat lovece, který do něho předtím vrazil oštěp“ (MALINOVI 1991, s. 133). Podobně decentní je i J. A. Svoboda: „Šachta mrtvého muže (puis). Zdobí ji malba býka, výhružně stojícího proti padající schematické postavice. Opodál je symbol ptáka na jakési tyči a pod tělem býka kulovitý znak“ (SVOBODA 2011, s. 296). Lewis-Williams je v popisku zobrazení podobně stručný: „Obrazy v Šachtě mrtvého muže v Lascaux jsou snad nejnámějšími malbami mladého paleolitu a vedou se o nich nejvášněvší diskuse. Na těchto je nosorožec se vztyčeným ocasem, zraněný bizon, náčrt mužské postavy (jediné v Lascaux) a ptáka na tyči“ (LEWIS-WILLIAMS 2007, s. 209).

V paralele s parietálními malbami jihoafrických Sanů však Lewis-Williams upozorňuje, že jsou na nich „mnohé postavy zobrazeny se ztopořeným penisem“ a dodává: „Stejně jako v umění a náboženství Sanů i v tradici původních obyvatel Severní Ameriky šamani někdy „umírají“, když dosáhnou tranzu. Šamanova čarodějná činnost nebo jeho vědomý vztah nebo jeho vědomý akt vstupu do nadpřirozeného světa byly svého druhu „zabitím (...)V Severní Americe se nadpřirozená moc pojila se sexuální potenci, jíž šamani údajně vynikali. (...) sexuální vzrušení bylo metaforou pro změněné stavy vědomí“ (c.d. s. 212–214), aniž by výslovně tvrdil, že to je excenetrní případ i této scény.

A konečně G. Hancock je v popisu výjevu nejpodrobnější, včetně odkazů na další prameny. Připomíná, že malba je umístěna za úzkou průrvou, po níž následuje skalní komín, hluboký pět metrů („šachta“) a všimá si jeho ohlazeného povrchu, naznačujícího, že se do tohoto obtížně přístupného místa v prehistorické době zřejmě spouštělo za pomoci provazů mnoho lidí. Píše: „... odpověď spočívá na úplném dně, na němž je namalována velmi neobvyklá scéna. (...) Střed zabírá tyčkovitá humanoidní postava se ztopořeným penisem. Postava svírá divný úhel s vertikální osou – jako by padala

na záda. Vedle ní, či spíše přímo pod ní je krátká hůl nebo tyčka, na jejímž hrotu sedí pták. Konečně vpravo stojí přímo před padající postavou velký zubr, zjevně těžce zraněný s vnitřnostmi vyhrézávajícími ven. Hlavu má skloněnou v hrozivé póze, jako by chtěl zaútočit. Postava v centru celé scény – „mrtvý muž“ (...) je teriantrop. Tělo, paže, nohy a penis má plně lidské, ale na hlavě nemá ústa, nýbrž zobák, a celou ji má fakticky identickou s hlavou ptáka zobrazeného na tyči pod ním.“ S odvoláním na další prameny doplňuje, že ptáčí hlava je hlavou tetřeva, a že ruce postavy mají jen čtyři prsty, stejně jako nohy ptáků, a že toto zobrazení bylo záměrné. Dovojuje, že „ten humanoid není člověkem ani ptákem, ale člověkem-ptákem. Pokud ho ten zubr srazil, bylo to zřejmě v okamžiku jeho přeměny v tetřeva“ (HANCOCK 2007, s. 87–88).

Doplňme, že ten, kdo toto místo v Lascaux první označil jako Šachtu mrtvého muže (pravděpodobně H. Breuil), projevil značnou míru jasnovidnosti dříve, než mohl cokoli vědět o neuropsychologických poznacích stavů změněného vědomí; právě při nich a zvláště při hyperventilaci dochází často k sexuálnímu vzrušení, které se u mužů projevuje ztopořením penisu. Svě o tom vědí i mistři popravčí: při popravách oběšením dochází u mužských odsouzců ke stejnému jevu.⁴ A obdobné zkušenosti mají snad i psychopatičtí sexuální násilníci a vrazi. Leč s nimi jsme tento jev nekonzultovali.

V minulém pokračování tohoto cyklu jsme nabídli i jinou, archo-astro-nomickou interpretaci této scény (viz Výtvarná výchova 2012, č. 1, s. 21, bar. obr. č. 22). Nejsme však přesvědčeni, že se tyto interpretace nezbytně musí vylučovat: stoupaní („zrození“) a zapadání („umírání“) hvězd je součástí téhož řádu světa, jako zrození a smrt člověka, byť člověk se většinou podruhé nerodí.

I z tajemstvím opředěného výjevu v odlehle části Lascaux se zdá, že alespoň některé prostory paleolitických jeskyní měly významnou funkci psychosociální. S odvoláním na M. Conkeyovou z University Barkley citovaný M. Rychlík dovojuje, že

např. i nejnámější jeskyně Altamira mohla být „podzemním shromaždištěm mnoha stovek lidí“ a že „taková shromáždění (...) se konají spíše pro tvorbu společenského a politického spojení nežli pro světské praktiky“ (RYCHLÍK 2007).

Možná se nám přitom vybaví naše dnešní „rituály hokejových nebo fotbalových svátků“ na přeplněných náměstích, kde nás před velkoplošnými projekcemi novodobých gladiátorských her ohlušují decibely reprobeden a kde nám bytší psychedelické látky nahrazuje nejdostupnější molekula C₂H₅OH. Nevím přesně, koho a co z nás v těchto rituálech spojuje. Ne, nevyskakují si. Ale neskáču...

A ještě mimochodem: povšiml jste si také, že si už téměř společně – a možná ani sami pro sebe – nezpíváme? Na školních výletech nebo studentských exkurzích si začpáváme uši sluchátky, abychom slyšeli reprodukovanou hudbu, zpěv profesionálů či blikajících stars, hudbu, kterou produkují ti druzí. Možná i proto, abychom neslyšeli sami sebe nebo sebe navzájem. A potom jdeme a přihlásíme se do kurzu nějakého *managera communication*, který nás za tučný peníz naučí to, co jsme zapomněli: že si máme spolu povídat, zpívat, hrát. Komunikovat.

6.3 Znaky a komunikace v umění mladého paleolitu

„Je to smutná epocha, v níž je jednodušší rozbít atom než předusudek.“

Albert Einstein

Na sklonku 70. let minulého století měl prof. dr. Jaromír Úždil to štěstí, že se svými francouzskými přáteli mohl navštívit tehdy ještě veřejnosti přístupné jeskyně Lascaux a Altamira. Po svém návratu vyprávěl, že jej sice ohromila mistrovská dokonalost maleb a kreseb, ale že daleko více byl zaujat množstvím geometrických obrazců a znaků, které tam spatřil a o něž se, jak tvrdil, snad nikdo vážně nezajímá. J. Úždil byl nejen jednou ze zakladatelských osobností moderní české výtvarné výchovy

a renomovaným teoretikem umění, ale i bystrým pozorovatelem.

J. A. Svoboda ve svém díle cituje významného francouzského archeologa André Leroi-Gourhana a jeho slova, která vyslovil krátce před smrtí v roce 1986: „V Lascaux jsem skutečně uvěřil, že se dostali velmi blízko k abecedě“ (SVOBODA 2011, s. 215).

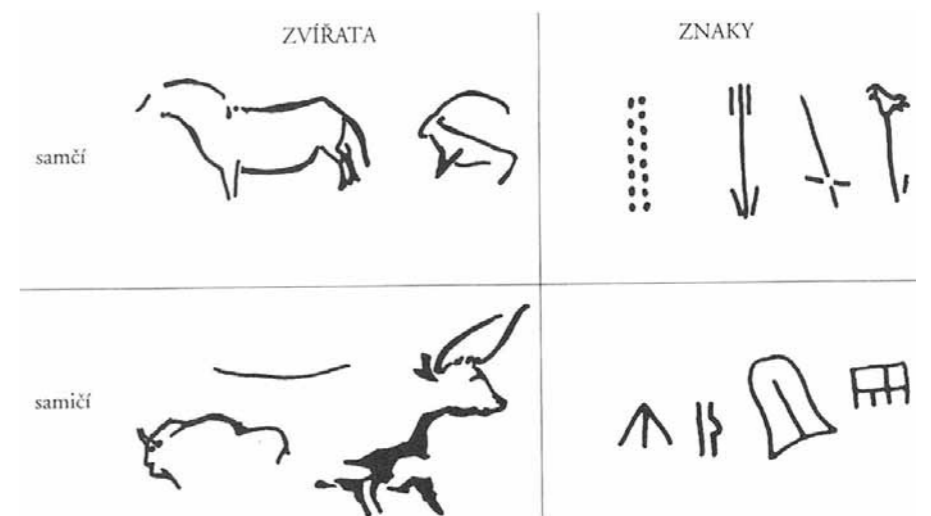
Leroi-Gourhan i někteří další odborníci na umění pravěku odmítali již zhruba v polovině minulého století do té doby převládající pojetí pravěkého umění jako *sympatetické magie*. Byli přesvědčeni, že tento pojem podstatu a funkce paleolitického umění spíše zamlžuje, než aby ji objasňoval. Zdůrazňovali naopak komunikativní funkce tohoto umění.

To však neznamená, že by tato hypotéza byla obecně přijímána. Řada renomovaných vědeckých kapacit i dnes odmítá, že by geometrické, nefigurativní znaky – entopické fenomény nebo tvary od nich odvozené – měly komunikační význam či spíše jakýkoli jiný význam, než zaplnit stěnu jeskyně nebo „ozdobit“ povrch plastického výtvaru (viz bar. příloha – obr. č. 7).

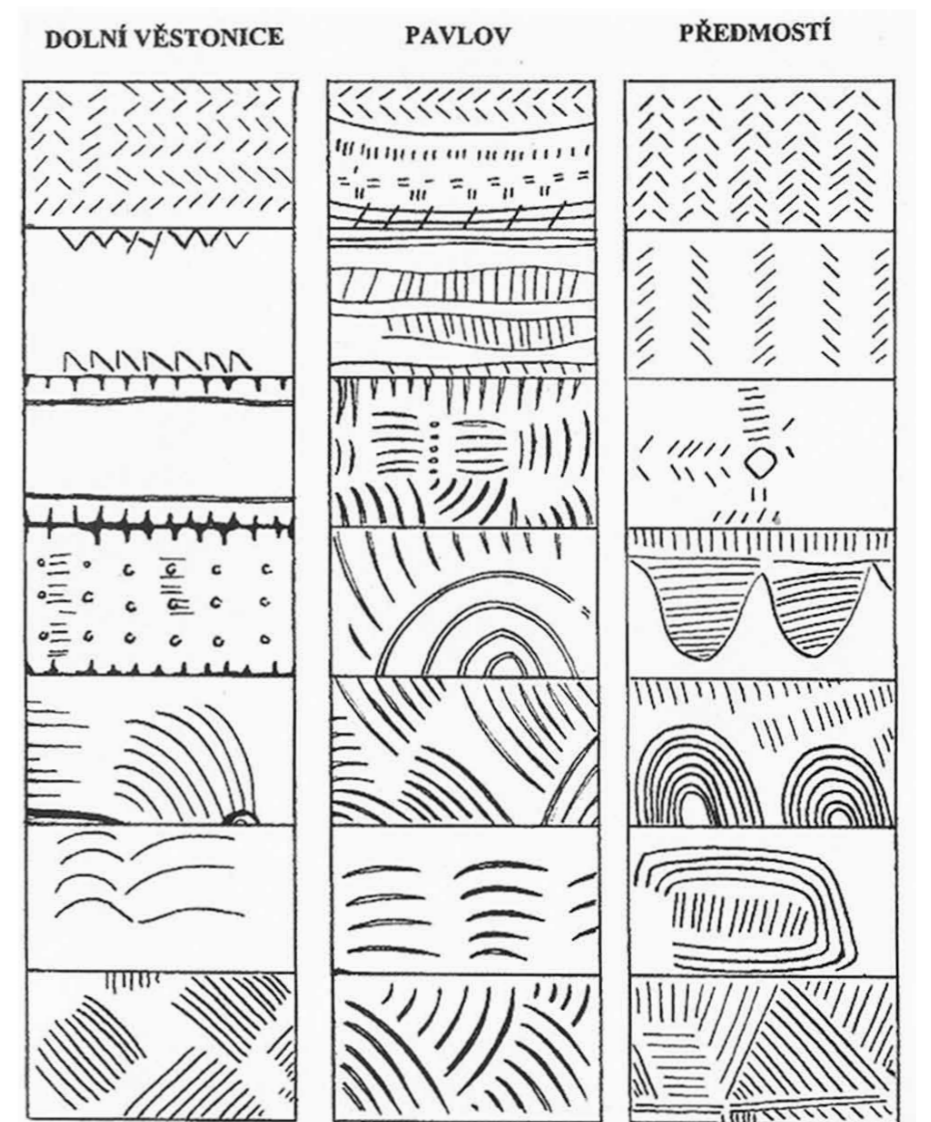
Naproti tomu stoupá počet badatelů, kteří se katalogizaci, výzkumu, systemizaci a interpretaci těchto znaků věnují soustavně. Tak již zmíněný Leroi-Gourhan, mj. zakladatelská osobnost pařížského Muzea člověka, v těchto znacích spatřuje vyjádření a kombinaci mužského a ženského principu (viz obr. č. 11 a bar. příloha – obr. č. 8).

Na Leroi-Gourhanovo pojetí se odvolává i Lewis-Williams, interpretující tyto znaky jako projevy podvědomí a záznamy entopických obrazců, vyhýbá se však dále sahajícím vývodům, směřujícím ke komunikativním potenciům těchto znaků.

Jako velmi pravděpodobné (a pro některé badatele takřka nesporné) se však jeví identifikační a tedy i komunikativní významy těchto geometrických obrazců. Mnohé z těchto znaků, jejich výběr a uspořádání, mohou symbolizovat kmenovou identitu, jak tomu nasvědčuje i třídění, provedené prof. Svobodou a jeho spolupracovníky na několika lokalitách jižní Moravy. Ryté geometrické tvary



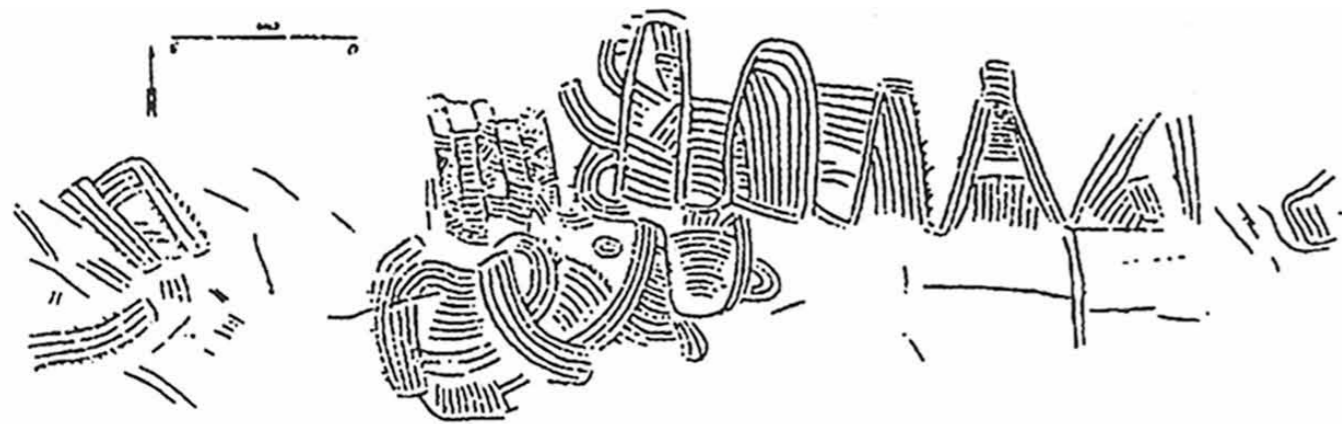
Obr. 11 Samčí a samičí jako protikladné elementy, vyjádřené obrazy zvířat a znaky podle Leroi-Gourhana. (LEWIS-WILLIAMS 2007, s. 79).



Obr. 12 Rytiny na „čelenkách“, mamutovina. Možné identifikační znaky sídliště Dolní Věstonice, Pavlov a Předmostí. (SVOBODA 2011, s. 59)

 Ptačí silueta Na méně než 10 % míst a objevuje se před 13 až 30 tisíci let	 Kruh Na 20 % míst a objevuje se v celém sledovaném období	 Kyj Na 15 % míst a objevuje se v celém sledovaném období	 Srdce Objevuje se jen na třech místech, před 15 a 30 tisíci let	 Mříž Na 17 % míst a objevuje se v celém sledovaném období	 Kříž Na 13 % míst a objevuje se v celém sledovaném období	 Dolíčky Na 15 % míst a objevuje se v celém sledovaném období	 Tečky Na 42 % míst a objevuje se v celém sledovaném období	 Rýhy prstů Na 15 % míst a objevuje se v celém sledovaném období	 Vějíř Na 18 % míst a objevuje se v celém sledovaném období	 Polokruh Na 18 % míst a objevuje se v celém sledovaném období	 Čára Na 70 % míst a objevuje se v celém sledovaném období	 Trojúhelník Na 20 % míst a objevuje se v celém sledovaném období
 Negativní otisk ruky Na 15 % míst a objevuje se před 13 až 30 tisíci let	 Úhel Na 42 % míst a objevuje se v celém sledovaném období	 Ovál Na 30 % míst a objevuje se v celém sledovaném období	 Hřeben Na 5 % míst, poprvé se objevuje před 25 tisíci let	 Pero Na 25 % míst, objevuje se před 25 tisíci let	 Pozitivní otisk ruky Na 7 % míst a objevuje se před 13 až 30 tisíci let	 Čtýřúhelník Na 20 % míst a objevuje se v celém sledovaném období	 Ledvina Objevuje se velmi řídko, před 13 a 35 tisíci let	 Žebřík Objevuje se jen na třech místech, poprvé před 25 tisíci let	 Hád Na 7 % míst a objevuje se před 13 až 30 tisíci let	 Spirála Objevuje se na dvou místech, z doby před 15 a 25 tisíci let	 Stříška Na 10 % míst a objevuje se před 13 až 25 tisíci let	 Klíkatá čára Objevuje se na sedmi místech z doby před 13 a 20 tisíci let

Obr. 13 Znak v jeskyních dle G. Petzingerové.



Obr. 14 Rytina na mamutím klu, interpretovaná jako mapa paleolitického sídliště Pavlov, délka 365 mm. Zákuty dole symbolizují meandrující řeku, konvexní křivky svahy Pálavy brázděné roklinami, zdvojený kruh uprostřed sídliště Pavlov. (SVOBODA 2011, s. 223)

na čelenkách z Dolních Věstonic, Pavlova a Předmostí vykazují odlišné charakteristiky a uspořádání (viz obr. č. 12 a bar. příloha – obr. č. 10).

Badatelkou, která se v této oblasti zkoumání pravěkého umění v poslední době snad nejvíce proslavila, je Kanaďanka Genevieve von Petzingerová, která ve 146 jeskyních franko-kantaberské oblasti zdokumentovala zatím 26 opakujících se odlišných znaků. (viz bar. příloha – obr. č. 11)

Její zjištění tak úspěšně nahodává předpoklad, že tyto znaky nemají komunikační potenciál. 26 odlišných znaků je již slušně početná „abeceda“, i když ji zatím nedokážeme „přečíst“ (obr. č. 13 – převzato z New Scientist a LN, 9. 3. 2010).

J. A. Svoboda se domnívá, že je tomu tak možná proto, že je tento systém pro nás „přespříliš jednoduchý“. Zdá se však, že by tato jednoduchost mohla – byť zdánlivě paradoxně – svědčit o genialitě jeho tvůrců, kterou ani

dnešní vědecké a technické možnosti nejsou (zatím?) schopny odhalit.

Hypotéze, že geometrické kresby a rytiny nejsou jen bezobsažným „dekorováním“ a vyplňováním plochy, nasvědčují i další nálezy, mj. i u nás. Tak rytina na mamutím klu, uložená v ARÚ v Brně (viz obr. č. 14 a bar. příloha – obr. č. 12), bývá interpretována jako mapa, na níž zákuty symbolizují meandrující řeku, konvexní oblouky svahy Pálavy s roklinami a zdvojený kruh uprostřed polohu paleolitického sídliště Pavlov na Moravě, kde byly tyto předměty nalezeny.

Zdá se tak být dnes již nevyvratitelné, že výtvarné umění nejméně od mladšího paleolitu bylo ve svých figurativních i geometricky-znakových formách kódem, komunikačním prostředkem i sebeuvědoměním lidské mysli.

A snad to bude hloubka našich myslí, která s pomocí dalších vědeckých poznatků a nových technických prostředků bude postupně dále pronikat

do myslí našich předchůdců, kteří dokázali vytvořit něco tak obdivuhodného, jako parietální i mobilní výtvarné umění již před nejméně čtyřiceti tisíci lety. A to v prostředí nejen umělecké tvorby, ale samotnému životu krajně nepříznivém až nepřátelském, a s prostředky, které právem označujeme jako primitivní ve smyslu jednoduché, přírodní.

Vytvářet geniální díla s minimem jednoduchých přírodních prostředků však mohly jen vysoce vyspělá, hluboká a bohatá lidská mysl a obdivuhodně schopné lidské ruce.

6.4 „Nikdy se nedozvíme“ aneb trocha skepse, ale ani trocha fantazie neuškodí.

Mnohé, zvláště popularizují, ale i vysoce erudované odborné texty, zabývající se počátky výtvarného umění, končívat pohopitelným a oprávněným povzdechutím, jež je možno subsumovat do jediné věty: „Nikdy

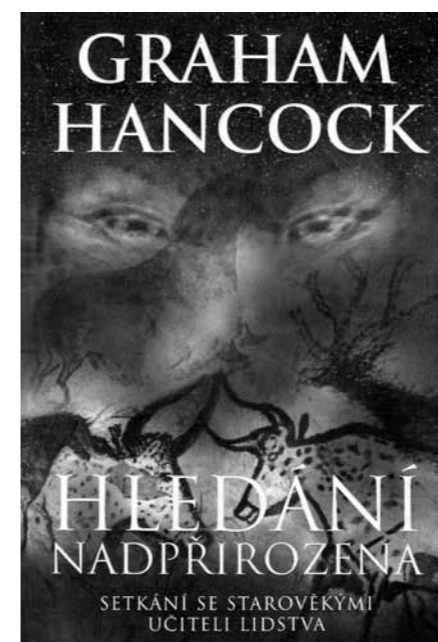
se nedozvíme, proč začal pravěký člověk vytvářet umění a čím pro něj toto umění bylo.“

Argumenty jsou přitom často založeny na legitímých a erudovaných znalostech. Tak například W. Davis, významný vědec a profesor dějin umění na Northwestern University v Evanstonu, Illinois, USA, ve studii nazvané *Symbols v dějinách a jejich objevování* dochází na základě pečlivých analýz a seriózních podkladů k závěru, že „navzdory fascinujícím a komplikovaným teoriím (...) skutečně nemáme ani tu nejmenší představu v jakém smyslu jeskynní kresby a malby znázorňovaly aspekty světa jejich tvůrců“ (DAVIS 1997, s. 60).

Podobně se vyjadřují ve vědecky popularizujících textech mnozí. Před nedávnem třeba genetik a teolog M. Vácha došel s pomocí historických paralel s počátky křesťanského umění k závěru, že „(mladopaleolitické) malby tak zřejmě pro nás zůstanou věčnou hádankou“ (VÁCHA 2012, s. 25).

Ale i „věčná“ hádanka starořecké Sfinx a tajemství staroindických Véd měly řešení, byť Oidipus hádanku Sfinxy rozluštil, ale místo, kam Vědy před člověkem ukryly největší tajemství, stále hledáme.

Na „stejném“ místě se pokoušel – a to velmi erudovaně a podloženě – hledat a nacházet tajemství umění paleolitu a jeho interpretace i Graham Hancock



Obr. 15 G. HANCOCK 2007.

(viz obr. č. 15). Povězme jen, že oněmi setkáními se starověkými učiteli lidstva, jak zní podtitul jeho rozsáhlé knihy (HANCOCK 2007), nemá na mysli danikenovské E.T., ale to, co bylo vloženo do lidských bytostí. I když mnohé naznačuje, otázku *kým?* nebo *čím?* nechává Hancock otevřenou.

Shoduje se tak v řadě aspektů s autoritou Lewis-Williamse, v mnohém podstatném se s ním však rozchází. Byť se oba svým způsobem odvolávají mj. na Francise Cricka a jeho model DNA (viz obr. č. 16).

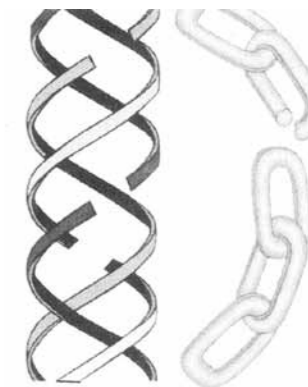
Uvedeným a mnoha dalším, zde ani nezmíněným čerstvým objevům, podnětům a hypotézám, bychom rádi věnovali rozsáhlejší pozornost. Formát časopi-seckého textu to však neumožňuje.

7. Vyspělost a jednota lidské mysli

„Jestliže pravěký „primitivní“ člověk byl schopen vytvořit taková vnitřně složitá umělecká díla se svými hrubými nástroji z kostí a kamene, pak nemohl být naprosto „primitivní“ ve smyslu intelektuálním a uměleckém. Naopak musel stát na vrcholu vývoje (...). Za těchto okolností nemusí umělecký a duševní vývoj probíhat pravidelně s pokrokem v materiální civilizaci. Přijetí této hypotézy by znamenalo revoluční změnu v předpokládaném obrazu lidského vývoje, který posuzujeme jako víceméně přímočarý pokrok“

(LOMMEL 1971, s. 15).

V sérii čtyř článků jsme se pokusili přiblížit téma, které se zvláště v obsahu základního a středoškolského učiva dosud přechází, nebo se dokonce odbývá často povrchními a současněmu stavu poznání neodpovídajícími formami a zploštělým obsahem. Vědomě jsme se proto zaměřili na ty aspekty a hypotézy, které by snad mohly petrifikované „učivo“ učinit zajímavějším. Postavili jsme vedle sebe a často do vědomých protikladů i názory, které se mohou jako navzájem se vylučující a nelogické.



Obr. 16 Typy argumentů podle Lewis-Williamse: vlevo argumenty „spletené“ z mnoha nitek důkazů a přístupů, vpravo argumenty zřetězené, spojené články po článku. Spletené argumenty drží pohromadě, i když některé části chybí. Zřetězené argumenty se v případě, chybí-li jakýkoli článek, přetrhnou a rozpadnou. (LEWIS-WILLIAMS 2007, s. 129)

„Logika, kterou jsme my, Zápaďané, zdědili po Řecích, je vyhocená, dichotomická, polární, založená na brutálních distinkcích. Nejste-li na jedné straně, logicky se předpokládá, že musíte být na straně druhé. To je hmatatelně falešné. (...) Pohleďte jen na naše politické handrkování“ (LEARY 1998, s. 41).

Dodejme však pro úplnost, že americký psycholog, filozof, spisovatel, multimedialní umělec, vystudovaný lékař a kdysi i profesor Harvard University Timothy Leary se proslavil především jako propagátor psychedelických drog. Byl kvůli nim vyobcován z vědecké obce a strávil i jistou dobu ve vězení, i když sám nikdy nepřestal pokládat své přístupy za přísně vědecké. Uznával psychedelika za významný faktor a stimul transpersonální psychologie a mystického přístupu ke světu. Tedy přístupu, který moderní, vlastním osvícenectvím oslněná civilizace tak snadno odhodila jako nevědecký a nepatřící do moderních, a který teprve zvolna se navrácí v postmoderních paradigmatech. Jako bychom zapomněli, že i mysticismus a mýty jsou organickou součástí lidské kultury. A stačilo by zdánlivě málo: zbavit se oslnění falešným mýtem jediné správné pravdy, který stále houževnatě přežívá zvláště v té části dnešní civilizace, označované jako „euroamerická,

západní“ nebo dokonce (mylně) „bělošská“, a s pokorou si občas opakovat dnes již dávnou větu polského filozofa Stanislava Jerzyho Lece, mylně označovaného za aforistu: „*Mýtus je pravda, na kterou se zapomnělo.*“⁵

8. Závěr: vzdělávání

„Bude zajímavé, jak si nový pohled na (věstonického) homo sapiens sapiens prorazí cestu v našem dnešním kulturním povědomí. Mění se vědecké informace o technologii a umění minimálně posledních 30 000 let, ať již pocházejí z velkých jihomoravských sídlišť nebo nově objevených francouzských jeskyní, jednoznačně ukazují na plně lidské kvality této lovecké populace“ (podtrženo pš).

(SVOBODA 1997)

„Úplná teorie nemusí existovat, a pokud existuje, nemusíme ji najít. Je však lepší usilovat o úplné pochopení světa, než propadat beznaději nad lidskou myslí“

(HAWKING 1995).

Jsem přesvědčen, že tradiční archeolo-paleontologické, novější neuro-psychologické i (pro mnohé zatím těžko přijatelné) archeoastronomické a znakově-komunikativní přístupy k chápání nejstaršího umění člověka nemusí být nutně kontradiktické; všechny, zde jenom naznačené, i další, dosud neznámé nebo neobjevené, jsou dokladem fascinující plasticity, mnohohrstevnosti a potenci lidské mysli a především její jednoty. Té jednoty, která je zvláště v dnešní době zužována, zplošťována a ohrožována parciálností, ekonomistickou (nikoli ekonomickou!) honbou za užší specializací a vzděláváním člověka jako stále výkonnějšího poslušného výrobce a nenasytitelného tupého spotřebitele.⁶

Ptáme se stále *Kdo jsme, odkud přicházíme, kam jdeme?* Friedrich Engels, kdysi nesmyslně a neoprávněně adoraný a dnes, často bez stop

znanosti, šmahem odmítaný filozof, byl přesvědčen, že „*člověk je živočich, vyrábějící nástroje*“. Manželé Malinovi píší: „*Když (paleolitický) člověk vyrobil první nástroj, uvědomil si sám sebe*“ (MALINOVI 1991, s. 132). Posléze se ukázalo, že „vyrábět“ a používat nástroje umí nejen li-doopi, ale i krkavcovití ptáci. A tak se spíše přikláním k tomu, že „člověk je tvor, vytvářející a zanechávající informace“. Mimo jiné, a ve svých počátcích možná především, v podobě výtvarné tvorby. Přeneseně a nadneseně řečeno: „Na rozdíl od ostatních živočichů je člověk tvor, vytvářející umění.“

V tomto smyslu umění není nástrojem, schopným vyrábět. Umění, a tedy ani umění výtvarné, není ani schopno ani povoláno měnit svět. Má však schopnost in-formovat, vnitřně formovat a ovlivňovat a snad i poněkud měnit naše vědomí, v tomto o sobě samém, a tedy o nás. Změny v lidském vědomí, v lidské mysli, v našem vnímání, myšlení a cítění jsou tím nepodstatnějším, čím můžeme jako homo sapiens přispět ke pozitivním změnám lidského světa.

K tomu potřebujeme myslet daleko více než dosud nejen na naše děti a vnoučata, ale – zdánlivě paradoxně – i na mysl našich předků. Abychom mohli hlouběji „myslet o své mysli“, potřebujeme více vědět o svém vědomí. Jenom tak můžeme zkoušet přesněji vědět o vědomí svých předchůdců i těch, co přicházejí po nás. Abychom mohli jít jako tvorové obdaření vědomím a myslí dál, měli bychom se častěji vracet zpět po svých stopách až do hloubi paleolitických jeskyní. I v jejich temnotách se skrývá světlo, které nám může pomoci projasňovat temné jeskyně v našich myslích.

A naopak: je-li nám – i ve fenoménu tak složitém, jako je umění mladého paleolitu, ale nejen v něm – vše jasné, je velmi pravděpodobné, že trpíme zatměním mysli.

Hýčkám si jistou nadějí, že dnešní lidstvo, dokáže-li zvládnout svůj současný pubertální věk a chování, dospěje i v chápání svých počátků k hlubšímu a komplexnějšímu pochopení těch jevů, objevů a poznatků, které zatím nezapadají do panujících

schémat. Budeme potom jako společenství homo sapiens sapiens sice asi starší, ale snad dospělejší a skutečně sapiens – moudřejší.

„*Pravda je, že v každé chvíli má každá vědecká disciplína na tváři výraz uspokojení, dokonce sebeuspokojení. Každé úterý ráno vám dobrý výkonný vědec na vaši otázku s radostí odpoví, že záležitosti jeho pole jsou pěkně v pořádku, že věci konečně vypadají jasně a dávají smysl, že vše je na dobré cestě. Ale přijde znovu další úterý a může se stát, že vám sdělí, že právě spadl strop na jeho celoživotní dílo a že ty staré myšlenky – v některých případech ty myšlenky z minulého týdne – už vůbec nejsou dobrými myšlenkami, neboť se přihodilo něco divného. (...) A teď nám jdou tlusté do tenkých a to jsou následky vědeckého počínání. Musíme si v nastávajících stoletích razit cestu divočinou záhad a k tomu budeme potřebovat vědu, ale nejen vědu. Věda vyprodukuje čas od času data a něco o významu některých dat, ale nikdy nepostihne jejich holý smysl. Abychom dosáhli úplného pochopení, abychom spatřili skutečnou významovost, když už se nějaká významovost vyskytne, budeme potřebovat zapřáhnout mysl od všech možných druhů hlav mimo vědecké hájemství, nejvíc ze všeho hlavy básníků, samozřejmě, ale také všech výtvarných umělců, hudebníků, filozofů, historiků, spisovatelů obecně“* (THOMAS 1989, s. 265).

„*Navrhuji, aby úvodní vědecké kurzy na všech stupních a úrovních, od základní školy po univerzitu, byly radikálně revidovány. Nechme ty takzvané základy a podstaty pro tu chvíli stranou a soustředme pozornost všech studentů na věci, jež jsou neznámé. (...) Učte hned od začátku, ještě před jakýmkoli základnostmi, o dosud nepostižitelných hádankách kosmologických. (...) To, co musíme udělat, abychom projeli tím nejbližším tunelem, to jest roky, které jsou bezprostředně před námi, je připustit a přímo oslavit svou nevědomost. Nemá mnoho smyslu pořád předvádět sumu lidského vědění jako horstvo koherentních informací schopných vysvětlit čímkoli cokoli(...). (...) S jistým zanícením se oddávám naději, že se*

Barevná obrazová příloha k článku MYSL V JESKYNĚ – JESKYNĚ V MYSLI



Obr. 1 „Čaroděj – šaman“ z Les Trois Frères: zčásti jelen, sova, vlk, lev, kůň a člověk



Obr. 2 Rekonstrukce negativního obrazu ruky pomocí foukání barvy



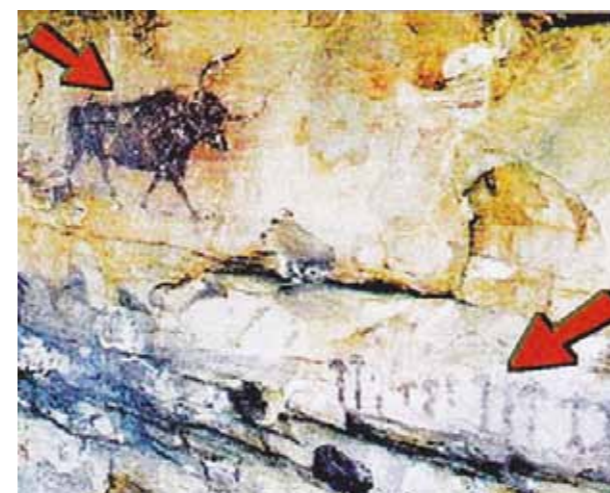
Obr. 3 Negativní otisk ruky a skvrny foukané nebo prskané barvy, Pech Merle



Obr. 4 Otisky rukou v jeskyni Cueva Manos



Obr. 5 Otisky dlaní v jeskyni Gargas



Obr. 6 Jeskyně Viller del Hum, Španělsko, s malbami „houbiček“. (21. století, červenec 2011, s. 30)



Obr. 7 Kresba koně, doplněná foukáním okrové barvy a geometrickými (entopickými?) znaky, Lascaux

Barevná obrazová příloha k článku
MYSL V JESKYNI – JESKYNĚ V MYSLI



Obr. 8 Kombinace „ženských“ (širší červené) a „mužských“ (užší černé) znaků, El Castillo, Španělsko



Obr. 9 Obdélníkové znaky v jeskyni El Castillo (SVOBODA 2011, s. 218)



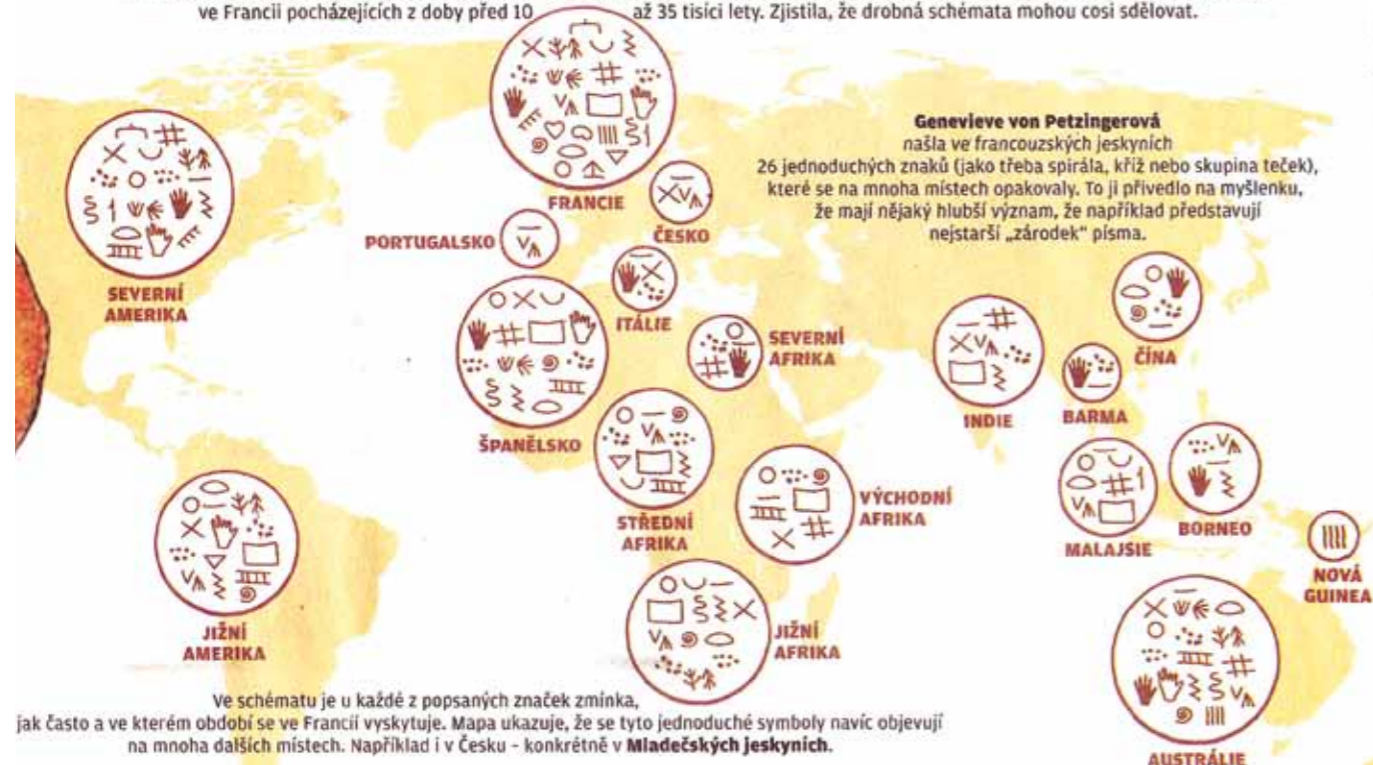
Obr. 12 Rytina na mamutím klu, interpretovaná jako mapa paleolitického sídliště Pavlov, délka 365 mm. Zákruty dole symbolizují meandrující řeku, konvexní křivky svahy Pálavy brázděné roklinami, zdvojený kruh sídliště Pavlov. (SVOBODA 2011, s. 223)



Obr. 10 Rytiny na „čelenkách“, mamutovina, délky 112, 157 a 158 mm. (SVOBODA 2011, s. 59)

Slabikář v jeskyních

Skalní stěny zdobí kromě propracovaných maleb také drobné schematické náčrtky, kterým dosud odborníci nevěnovali příliš velkou pozornost. Změnil to až čerstvý výzkum mladé kanadské historičky **Genevieve von Petzingerové**. Prozkoumala **146 lokalit** ve Francii pocházejících z doby před 10 až 35 tisíci lety. Zjistila, že drobná schémata mohou cosi sdělovat.



Obr. 11 Znaky v jeskyních dle G. Petzingerové. (Lidové noviny, 9. 3. 2010, koláž ŠIMON)

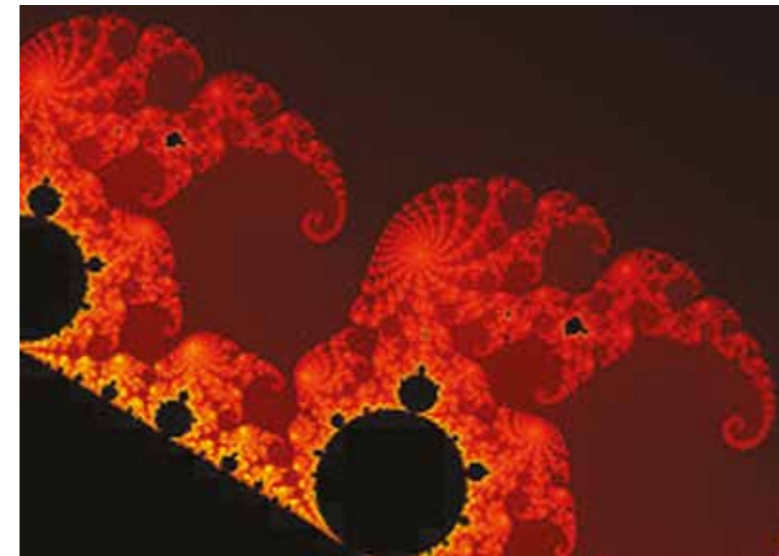
Barevná obrazová příloha k článku
STRUKTURA JAKO VÝTVARNÝ A MATEMATICKÝ PRINCIP FORMY, OBSAHU A ZNÁZORNĚNÍ



Obr. 1 Zdeněk Sýkora: Organický princip generování – počítačově generované struktury na principu náhody, pravděpodobnosti a opakování, olej na plátně



Obr. 2 Kurt Schwitters: Koláž (části novinových textů, papírové prvky, lepidlo)



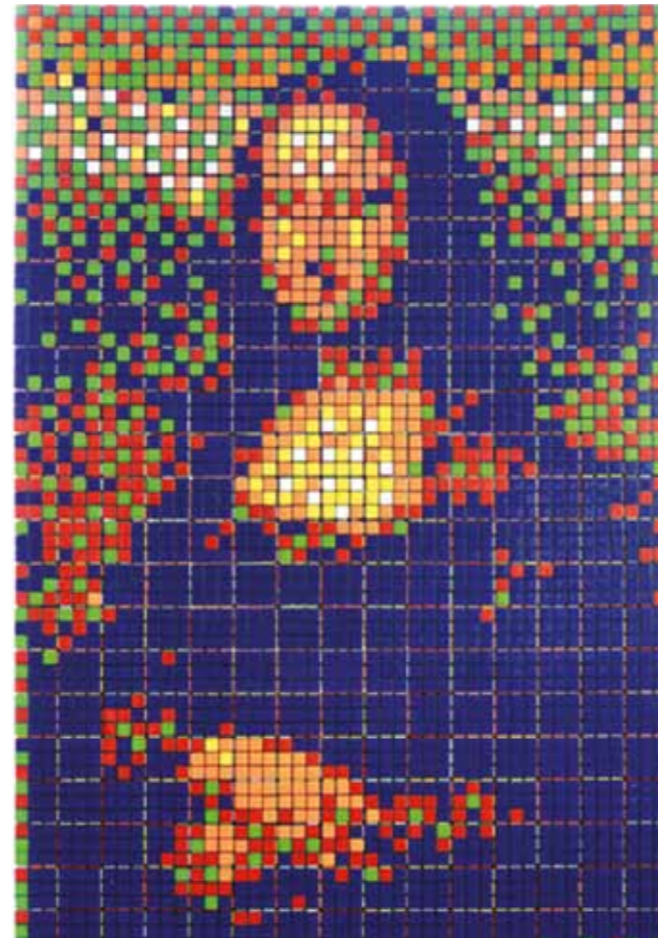
Obr. 3 Detail fraktálu – Mandelbrotovy množiny



Obr. 4 Victor Vasarely: The Illusionist. (Fraktální motiv v uměleckém díle.)



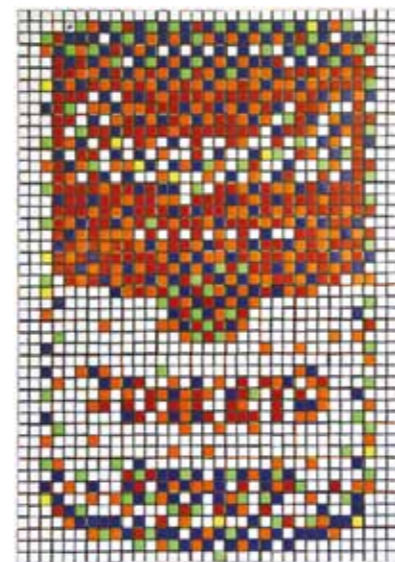
Obr. 5 Leonardo da Vinci: Mona Lisa, olej na plátně



Obr. 6 Současná počítačová parafráze klasického (v rámci komplexnosti a kontinuity dějin umění) uměleckého díla, založena na principu rozkladu Rubikovy kostky



Obr. 7 Andy Warhol: Campbellova polévka, serigrafie



Obr. 8 Parafráze klasického (moderního v rámci klasifikace uměleckých stylů 20. století) uměleckého díla Andy Warhola, rovněž založena na principu rozkladu Rubikovy kostky

o lidské mysli můžeme naučit o mnoho více, než víme dneska, a nevidím žádného důvodu, proč by tato divná hádanka měla zůstat provzdušky a zcela mimo nás. (...) Učte je o tom, že jsou tajemství“ (THOMAS 1989, s. 266).

Nejhlubší vysvětlení, onu všesjednocující teorii (jak v oblasti fyzikálního světa, tak v oblasti světa duchovního – být asi vždy determinovanou a tedy nikoli konečnou), může homo sapiens, člověk moudrý, hledat pomocí

poznatků všech vědeckých oborů a disciplín, ale i hluboko v nevědomí zasutých mýtů, jen svojí myslí v myslí své a v myslích a znalostech všech, kdo kdy nezaujatě toužili po tajemstvích a jejich odhalování.

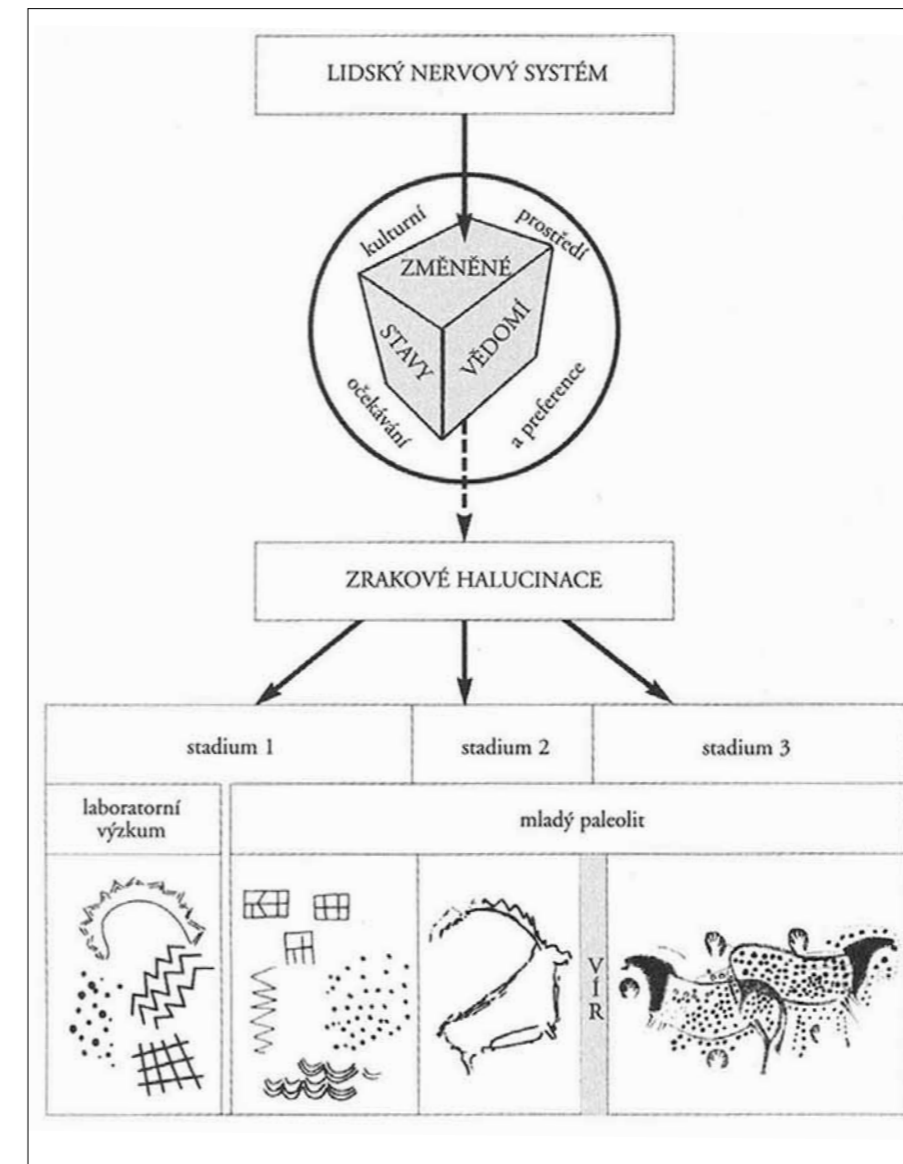
Lidská, a tedy snad i naše klopotná a dobrodružná cesta bude o to nadějnější, o co více budeme usilovat, abychom myslí žáků a studentů již od nejtělejšího věku zbavili spoutávajících okovů edukačního parciálního

všeznákovství, jevícího se sice z vnějšího pohledu jako pevný řetěz vzájemně spjatých nezpochybnitelných znalostí, ve skutečnosti však fungující jako řetězy okovů, spoutávajících lidskou mysl v období, v němž nejvíce touží po novém, nepoznaném, ba vzrušujícím – v dětství a dospívání.

Zbavíme-li (tj. budeme-li schopni zbavit) žáky a studenty traumatizujícího pojetí chyby jako viny⁷ a budeme-li naopak podněcovat své svěřence k úžasu nad (zatím?) neznámým, budeme-li v nich vzbuzovat a pěstovat údiv nad dosud nepoznaným, rozporným, ba tajemným, vypěstujeme v nich kromě touhy a potřeby zkoumat a poznávat snad i radost z poznávání a v důsledku i radost z bytí ve světě.

A to je možná pro lidské bytí člověka moudřejší, než umělé urychlované pěstování „profesně kompetentních“ výrobců a spotřebitelů, než všechny růsty HDP a hmotné nadprodukce, než všechny materiální statky i „jisté“ poznatky, jejichž nezpochybnitelnost nová fakta a lidská mysl zítra právem zpochybní.

Jsem přesvědčen, že za pokus i úsilí to stojí.



Obr. 17 Neuropsychologický model vlivu kulturního prostředí lidí prožívajících změněné stavy vědomí na fungování jejich nervového systému. (Lewis-Williams 2007, s. 150)

O autorovi:

doc. PaedDr. Pavel Šamšula, CSc., je docentem teorie výtvarné výchovy na katedře výtvarné výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy v Praze. pavel.samsula@pedf.cuni.cz

Poznámky:

¹ Prof. MUDr. Stanislav Grof, M.B.A., (nar. 1. 7. 1931 v České Třebové) zkoumal u nás v 50. a 60. letech minulého století vliv psychotropních látek na lidskou psychiku. Pokusy s LSD konal na dobrovolnících většinou z řad vysokoškolských studentů i na sobě. Pod vlivem Freudovým studoval užití psychedelik v jiných kulturách a náboženstvích, včetně mysticismu, a v různých koncepcích spirituality jako protipól ke koncepci západní medicíny, která se – podle jeho slov – snaží transpersonální zážitky patologizovat. V roce 1967 získal vědecké stipendium do USA, kde se po srpnu 1968 rozhodl zůstat natrvalo. Postupně pracoval i jako vedoucí výzkumného týmu na Maryland University v USA. Je autorem řady publikací, z nichž některé vyšly i u nás (viz seznam literatury). V roce 2007 obdržel za rozvinutí metody holotropního dýchání Cenu VIZE 97 manželů Dagmar a Václava Havlových. Ještě předtím, v roce 2000, mu však Český klub skeptiků Sisyfos udělil bronzový Bludný balvan za „přetavení šamanských praktik hyperventilace do tzv. holotropního

dýchání, skrze něž lze způsobit v mozku chemickou bouři a navodit tak priotravnému mimořádné pocity a zážitky“ (zdroj: http://wikipedia.org/wiki/stanislav_grof) Jistý půvab vyvolává skutečnost, že v grémii, které uděluje Cenu VIZE 97, nacházíme mimo manželů Havlových např. doc. RNDr. J. Fialu, doc. Ing. I. M. Havla, prof. PhDr. Jos. Jařaba, prof. RNDr. PhDr. Z. Neubauera nebo prof. RNDr. P. Vopěnku, tedy vědecké autority stěží zpochybnitelné. Přitom v komisi, která sedm let předtím rozhodla o udělení ironického ocenění stejnému, leč „pseudovědeckému“ dílu, zasedali např. RNDr. J. Grygar, prof. MUDr. J. Heřt nebo doc. RNDr. Č. Zlatník, předseda českého Klubu skeptiků Sisyfos, tedy vědci rovněž renomovaní.

Posledně jmenovaný na udělení Ceny VIZE 97 vzápětí reagoval článkem v Lidových novinách, v němž mj. uvádí: „Bludný balvan byl udělen za pseudovědeckou aktivitu, která bohužel v díle Stanislava Grofa převažuje. Grof opouští racionalitu tam, kde výpovědím o fantastických zážitcích přiznává status skutečnosti a odvozuje z nich představu „Kosmického vědomí“ (ZLATNÍK 2007, s. 1) A dále píše: „Žádné poznatky o světě nelze získat mimosmyslovou cestou, tedy bez informačního kanálu, vedoucího do mozku.“ (c.d., s. 10)

Toto přesvědčení je ovšem prastaré, jak tvrdil již Aristoteles ve spisu O duši: „Nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu. – V rozumu není nic, co nebylo dříve ve smyslech.“ Na jeho výrok se odvolal John Locke (1632–1704). Ale záhy poté jej polemicky doplnil Leibnitz (1646–1716): „Nihil est in intellectu, quod non prius non fuerit in sensu, nisi intellectus ipse. – V rozumu není nic, co nebylo dříve ve smyslech, mimo rozum sám.“

G.W. Leibnitz, právníka, filozofa a matematika, vynálezce prvního počítačového stroje, diferenciálního počtu, derivací, integrál a teorie determinantů by asi bylo obtížné podezírat z iracionálních přístupů. Podobné přesvědčení v ještě vyhraněnější podobě hájil např. i anglický malíř a básník William Blake (1757–1827), když napsal: „Lidské vnímání není spoutáno smyslovými orgány; člověk vnímá víc, než mohou smysly (dokonce i ty nejostřejší) objevit.“

Aniž bychom chtěli být soudci mezi těmito dvěma protikladnými hodnoceními Grofova díla, pokládáme za potřebné připustit možnost, že i na ironické ocenění významných vědeckých kapacit, sdružených v Českém klubu skeptiků, lze někdy nahlížet skepticky...

² Srov. MAREK 2000, s. 36.

³ Blues (z angl. smutní) vzniknul jako hudební styl afroamerických komunit v USA v 19. století. Jako světská hudba s melodickou pentatonikou vycházel z gospelů a spirituálů, tedy hudby duchovní, a byl výrazně ovlivněn hudbou národů, které přišly (či spíše byly jako otrocké dovezeny) z Afriky. Paralely mezi nehomogenními jevy mohou být vždy ošidné, ale banální připomínku toho, odkud přišel homo sapiens do Evropy, si nedokážeme odpustit.

⁴ „... poněvadž pohlaví a smrt jsou si velice blízko, skoro spolu, skoro totéž.“ W. Saroyan: O neumírání.

⁵ „Mýtus je příběh prostoupený smyslem. (...) Mýty nevznikají z faktů ani z potřeb vyřešit praktické problémy. Vynořují se jako protiváha psychického zážitku malosti a bezvýznamnosti, který člověk pociťuje tváří v tvář věcem, které nedokáže pochopit“ (BARROW 1996, s. 13).

„Bez mýtu však přichází každá kultura o svou zdravou a tvůrčí přírodní sílu: teprve tehdy, je-li obzor obstoupen mýty, zaokrouhluje se celé kulturní dění v jednotu.“ F. Nietzsche: Zrození tragédie.

⁶ „Tisíce miliard jsou trvale v pohybu v kotli nenasytnosti. Ekonomický imperativ mít stále víc prosycuje celé ovzduší velechrámů spekulace, jakými jsou hlavní světové burzy. V New Yorku, Londýně, Frankfurtu, v Praze vládne stejný duch: jen velikost čísel v pohybu je rozdílná.“ (KRUPÍČKA 2005, s. 72)

⁷ Co jiného než traumatizace chybou jako vinou je přetrvávající školní hodnocení a klasifikace? Jestliže má sedmák Jirka v matematice z deseti příkladů pět dobře, klasifikujeme ho „sníženou známkou“, tedy negativně, za to, že má pět příkladů špatně! A to nelze svést jen na (implicitě) přetrvávající systém prusko-sovětského školství, v němž (bezchybný) stát, reprezentovaný represivním školským systémem, vystupuje jako všeznající a neomylný a totéž požadující po svých – našich – dětech. Nedávné „příklady“ tzv. státních maturit z matematiky a českého jazyka jsou toho odstrašujícími doklady. Jediný skutečný propadlík, stát (ať již zelený, modrý, oranžový nebo červený), po nich ale asi nevyskočí ani z okna, ani z kůže, protože je to naše kůže.

Literatura:
BARROW, J. D. *Teorie všeho. Hledání nejhlubšího vysvětlení.* Praha : Mladá fronta, 1996. ISBN 80-204-0602-6.
BERGIER, J.; PAUWELS, L. *Jitro kouzelníků.* Praha: Svoboda, 1990. ISBN 80-205-0086-3.

CÍLEK, V.: *Makom. Kniha míst.* Praha: Dokořán, 2004. ISBN 80-86569-91-8.
CLOTTE, J.; PŮTOVÁ, B.; SOUKUP, J. *Pravěké umění. Evoluce člověka a kultury.* Praha : nakl. Akademie veřejné správy, 2011. ISBN 978-80-87027-04-8
DAVIS, V. *Symboly v dějinách umění a jejich objevování.* In KESNER, L.: *Vizuální teorie.* Jinočany : HaH, 1997. ISBN 80-86022-17-X
GOODMAN, N. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů.* Praha : Academia 2007. ISBN 978-80-200-1519-8.

GROF, S.; BENNET, H. Z. *Holotropní vědomí. Tři úrovně našeho vědomí, formující naše životy.* Praha : Gemma89, 1993. ISBN 80-85206-18-8.

GROF, S. *Za hranice mozku.* Praha : Gemma89, 1993. ISBN 80-85206-12-9.
GROF, S. *Dobrodružství sebeobjevování.* Praha : Perla, 2000. ISBN 80-902156-5-3.

HANCOCK, G. *Hledání nadpřirozena. Setkání se starověkými učiteli lidstva. (Vznik pravěkého umění.)* Praha : BB/art, 2007. ISBN 978-80-7381-108-2 (1. angl. vyd. 2005).

HAWKING, S.W. *Stručná historie času.* Praha : Mladá fronta, 1991. ISBN 80-204-0169-5.

HAWKING, S.W. *Černé díry a budoucnost vesmíru.* Praha : Mladá fronta, 1995. ISBN 80-204-0515-1.

CHLÁDEK, S. *Přírodní galerie šamanizmu.* In *Vesmír* 9/2000. s. 496.

KESNER, L. *Vizuální teorie.* Jinočany : HaH, 1997. ISBN 80-86022-17-X.

KRUPÍČKA, J. *Kosmický mozek.* Praha – Litomyšl : Paseka, 2005. ISBN 80-7185-691-6.

KUHN, T. *Struktura vědeckých revolucí.* Praha : OIKÚMENÉ, 1997. ISBN 80-86005-54-2.

LEARY, T. *Plán umírání.* Praha : Volvox Globator, 1998. ISBN 80-7207-182-3.

LEWIS-WILLIAMS, D. *Mysl v jeskyni. Vědomí a původ umění.* Praha : Academia, 2007.

ISBN 978-80-200-1518-1 (1. vyd. Londýn 2002).

LEWIS-WILLIAMS, D.; PEARCE, D. *Uvnitř neolitické mysli. Vědomí, vesmír a říše bohů.* Praha : Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1644-7 (1. vyd. Londýn 2005).

LOMMEL, A. *Pravěk a umění přírodních národů.* Praha : Artia, 1970. ISBN neuvedeno.

MALINOVI, J. a R. *Dvacet nevýznamnějších archeologických objevů dvacátého století.* Praha : nakl. Svoboda, 1991. ISBN 80-205-0058-8.

MAREK, V. *Tajné dějiny hudby. Zvuk a ticho jako vědomí.* Praha : Eminent, 2000. ISBN 80-7281-037-5.

RYCHLÍK, M. *Jak hluboko leží umění.* In Lidové noviny, 24. listopadu 2007, s. III.

SVOBODA, J. Nejstarší textil na světě. In *Vesmír* 76/116, 1997, č. 2.

SVOBODA, J. A. *Počátky umění.* Praha : Academia, 2011. ISBN 978-80-200-1925-7.
ŠAMŠULA, P.; ADAMEC, J. *Průvodce výtvarným uměním I.* Praha : SPL Práce, 1994. ISBN 80-208-0323-8.

THOMAS, L. *Myšlenky pozdě v noci.* Praha : Mladá fronta, 1989. ISBN 80-204-0006-0.

VÁCHA, M. *Evropa a flétny.* In Lidové noviny, 9. června 2012. s. 25.

ZLATNÍK, Č. *Grof ignoruje přírodní vědy.* In Lidové noviny, 12. října 2007, s. 1 a 10.

TVORBA, VÝZNAM A ARTETERAPIE

Creation, the meaning and art therapy

Kateřina Dytrtová

Anotace:

Text se snaží zkoumáním různých referenčních vztahů, které probíhají v procesu udělování významu vizuálu, vytyčit odlišnosti interpretace vybraných oborů edukace a arteterapie. Zkoumá, jak je utvářen význam výrazu, jak probíhá proces vnímání vizuálu a jak je zabarven interpretací a cíli daných oborů.

Výtvarné obory mají ve svých transformacích velké množství podob. V tomto textu se pokusíme stanovit odlišné cíle a způsoby interpretace odlišných oborů: výtvarné výchovy, vzdělání budoucího tvůrce a arteterapie. Interpretaci vizuálu budeme chápat jako tvorbu nad tvorbou a všimneme si, že ji lze vždy zabarvit aktuálně podle potřeby oboru, který tuto činnost vyvíjí pro nějaké účely (Dytrtová, Kopčáková, 2011). Abychom si lépe uvědomili, co který obor potřebuje a jaké si klade cíle, použijeme čtyři referenční vztahy: denotace, exemplifikace, exprese a imprese. Referenci chápeme jako způsob ukládání významů.

Výtvarný objekt (celé dílo nebo jakákoliv jeho část) se liší od „věci“ tím, že prostřednictvím autora, a pak diváka produkuje („dělá“) významy (Dytrtová,;Lukavský; Slavík 2009).

Jinak řečeno, výtvarný objekt může být předmětem výkladu, interpretace, která je společná jak pro výtvarnou výchovu, tak pro umění i arteterapii. Interpretace výtvarného objektu vychází ze čtyř základních předpokladů, na kterých je postavena symbolizace (srov. Slavík 2011):

(1) exemplifikace je předvedením nějakých barevných, tvarových, materiálových nebo strukturních prvků, ve kterých jsme při naší vizuální gramotnosti a kulturní zakotvenosti něco rozpoznali, nebo nerozpoznali. Buď tedy odkazují samy k sobě, nebo

(2) denotují, odkazují někam jinam. Rozpoznání čehosi (tvaru odkazujícího ke koni, barvy odkazující k tomu, že je to např. bělouš) denotuje do světa již předtím známých věcí, a to se v různých kulturních okruzích může již

lišit zmíněnou vizuální gramotností (Fulková 2008).

(3) Exprese teprve přivane svět zkušenosti s viděným z našeho nitra (na obraze jsou doslovně koně, ale my řekneme, že obraz je dramatický). Exprese metaforicky zpřítomňuje určité psychické stavy člověka, jako by byl výtvarný objekt ztělesněním nějaké lidské vlastnosti či „příznaku lidství“.

(4) Imprese je určena velmi složitým přenosům lidských vnitřních stavů, kdy je například jinak předváděno, ale jinak vykládáno (má ústa předvádí úsměv, ale tak, že divák ví, že je mrzavý a že smích „říká“ hořkost; je jinak předváděno a jinak pociťováno).

Tyto čtyři referenční vztahy, tyto čtyři pojmy velmi dobře pomáhají udržovat v mysli pozornost pro vybranou

vlastnost, nebo odkaz, či směr toku informací mezi vizuálem (výtvarným objektem), vnímatelem a kontextem. Na vizuálu jako smyslově uchopitelném jevu jsou vždy použity nějaké vzorky, nějaké příklady materiálů, nebo barev. Započítáme i limitní jevy, kdy je prvků minimální množství nebo jsou vynechané (prázdná výstavní síň, ticho místo očekávané hudby apod.) Pro toto předvedení konkrétních smyslově uchopitelných jevů užíváme tedy pojem exemplifikace. Na vizuálu tyto ukázky, tyto příklady doslovně jsou, nebo jich je extrémně málo, nebo úplně chybí, což nese význam, že by zde být mohly, ale nejsou. Pro všechny typy referencí si nyní vytvoříme příklad pro vysvětlení.

(1) Může být předváděn například šedý flek. V každém kulturním regionu bude trochu jinak „čten“ a interpretován. Je to způsobeno jiným způsobem vizuální gramotnosti, jiným statusem umění, jiným společenským kontextem.

(2) Denotace je vztah určující, co jsme v jistých tvarech a barvách (v šedém fleku), v určitém kontextu při naší kulturní dovednosti rozpoznali. To platí pro příklady, kdy bylo pomocí křivky nebo barvy vyjádřeno něco známého, rozpoznatelného. Ale význam přisuzujeme i tehdy, když „flek“ není ničemu pojmenovatelnému podobný. Význam vzniká souhrou kontextových souvislostí a vžitých konvencí – pravidel pro přisuzování významů výrazům. Běžně dochází k tomu, že se například nad fotografií, kde nám není jasné, co bylo vyfoceno, zeptáme: „A co je tam vzadu, tady vepředu běží bílý kůň?“ Odpověď může znít: „Tam vzadu běželi ještě další takoví koně.“ Tedy doslovně šedý flek systémem vzájemných poukazů a ko-textem dalších koňů znamená koně, ač koně byli bílí a mají jiný tvar. Tedy platí, že cokoliv může zobrazovat cokoliv. Zobrazovat znamená označovat, zastupovat, odkazovat, čili denotovat. Podobnost tedy není podmínkou zobrazení.

Zobrazování je druh reference, druh symbolizace, i realistický portrét je symbol, není přepisem reality,

ač se zdá podobný předloze, protože realita (svět) je nezachytitelná, „je“ nekonečně mnoha způsoby. Podstatou zobrazení je denotace a ta na podobnosti nezávisí (Goodman 2007).

(3) Nyní se dostáváme k důležitému rozhraní udělování významu, k expresi, kde je významný moment zkušenosti vnímatele vizuálu se složitějším světem vnitřních expresí (srov. Slavík 2009). Příklady udělených expresí mohou být věty: fotografie je srdečná, obraz je pořádný, kresba je naivní, barva je ironizující, kompozice je mrazivá, gesto je elektrizující. Ale takové fotografie, obraz, kresba a kompozice ve skutečnosti nejsou, pouze *pro nás* jsou takové. Leguán nebo moucha by takové exprese nevybrali. Pouze pro člověka s jistou vnitřní zkušeností jsou takové.

Proto pro malé děti jsou některé obrazy těžko zprostředkovatelné, protože nerozumí některým expresím. Proto například těžko vyložit dětem podvod s emocí v kýči, protože jsou často jeho obětí, nepoznají tento obchod s city na obraze, stejně, jako v životě. A většina laiků vůbec při vnímání vizuálu s takovým „čtením“, dokonce se „sebeotevřením se“ vizuálu nepočítá. Neumí v sobě najít cestu k propojení vnitřního světa s nabízeným prostorem vizuálu, kde by se mohl vnitřní svět odrazit a pozměněný vrátit zpět do mysli vnímatele, která se může o tuto zkušenost také proměnit (Ajvaz 2003).

Tvorbu chápeme jako jednu z možností objektivizace ducha (Cassirer 1996), jako vzhled do lidského vnitřního světa, jako přehlídku myšlení a úvah. Jako zrcadlení velmi složitých vnitřních světů člověka tvůrce a člověka vnímatele. Vše, co víme o chování a na co spoléháme v kontaktu s lidmi, je zde rozhráváno ve hře nad dílem. Umíme rozpoznat ironii, i kvalitní tvorba ji umí zachytit, dokonce zesílit. Také rozpoznáme výsměch a černý humor, i to umění zachycuje. Poznáme, kdy je nějak řečeno, ale jinak myšleno.

(4) Pro tyto složité jevy je navržen termín *imprese*, celkový dojem z díla. Ale

jak bylo výše řečeno, vizuálu takovou vlastnost udělí jen ten, kdo svou zkušenost ve svém nitru o takový vizuál rozezná a kdo ji vůbec má. Kdo ji „o vizuál“ rozehraje, uvidí, zpřesní, prohloubí a možná poprvé promyslí.

Tvorba a umění (je-li tvorba tak kvalitní a „hustá“, že se uměním stává) jsou vstupenkou do našich vnitřních světů a dokonce mají ambice tam osvětlit vnitřní prostory tak, jak bez nich sami neumíme. Dovídáme se informace (o sobě, o světě a o jiných lidech), které jsou jinak nezprostředkovatelné. Při tvorbě vyvěrá „cosí“ z nás, co jsme sami netušili. Vnímáme se jinak než předtím, odtajnil jsme „cosí“, vstoupili jsme tam, kde jsme předtím nebyli, a dokonce to můžeme předestřít druhému, který také netušil a také ho „to“ mění.

Pro tyto zásadní důvody je tvorba používána v mnoha oborech a je to tak správné, důležité a jistě hodnotné. Je to vzhled do jinak nepřístupných zákoutí lidského nitra, které se o tyto fikční světy spoluutvoří a vnímatel si je může uvědomit a tím k nim získat přístup.

Jako v každém jiném oboru má tento jev „ukládání významu“ mnoho úrovní. V tomto bodě začne být vidět rozdíl mezi jednotlivými obory. Vyškolený tvůrce do své tvorby ukládá význam jinak, než dítě ve škole, které také při hodinách výtvarné výchovy tvoří, a jinak, než klient v arteterapeutických dílnách. Bylo-li jinak „uloženo“, je jiný kontext pro vnímání a bude jinak udělován význam. Kontext záměru a konceptu je součástí díla. Umělec, žák i klient nad tvorbou mysleli a nějak se rozhodovali, něco zvolili a nějak „utvořili význam“. Tento záměr tvorby jako součást děláni významu díla je velmi důležitý. Jeho analýza nám umožňuje rozeznávat jinak velmi sporné příklady vizuální podobnosti, avšak významových odlišností. Mnoho laiků právě zde potřebuje pomocnou ruku při tvorbě a udělování významu. Příkladem může být vysoká vizuální shoda dětské čáranice, opičí čáranice a akční „čáranice“ umělce.

Pojďme pracovat s příkladem, kdy tyto tři vizuály téměř nelze od sebe

rozpoznat. Jaká je tedy jejich hodnota, když oči selhávají? Je právě v záměru a v uložení významu. V opičí čáranici význam v našem slova smyslu uložen nebyl. Dítě ve stádiu čáranic doslovně udělá čáranici, ale říká, že tam jezdí auta a lítají mouchy. Stopa tužky – stopa auta, přelet mouchy. Akční tvůrce zatěžká významem samotné gesto a způsob exprese, jak bylo máznuto a udeřeno a nechá sledovat vlastní proces zarytí média, zadrhnutí o podložku, dopad a úder tuhy. Tři odlišné významy, ač je stále jen čáranice. Samozřejmě, že lze říct, že jsou to tři čáranice. Doslovně určitě. Ale pak jsme vizuál „nepřečetli“, pouze jsme se na něj podívali a neudělili mu zodpovědně význam. Ten nám dodává kontext díla, kam patří i záměr, s jakým bylo tvořeno, tím i výsledky, kterých bylo (vůči záměru) dosaženo a výkladové systémy za těmito záměry (svět gest opice; svět myšlenek dítěte zachycovaných čarami; svět umění, které dospělo do fáze udělování významu samotnému procesu kresby).

Pro tento způsob uvažování nad vizuálem je důležitou strategií nalézat vizuály, které stejně vypadají, ale něco jiného znamenají. Popřípadě postupovat obráceně, vyhledat dva velmi odlišné vizuály podobného výkladového rámce (oba znamenají „koně“, ač jeden je pouhý flek).

Je samozřejmě, že vyškolený umělec bude umět do vizuální formy lépe zaklesnout zamýšlený význam, než druzí dva tvůrci. Je k tomu vzdělán a často i nadán. Přesto i žáku a klientovi se *nějaký* význam podařilo výtvarnou formou vyjádřit. A nyní je důležité, jaký. Významem může být například nejistá kresba, neschopnost využít rohy, nezáměr práci dodělat, neochota míchat méně obvyklé odstíny. Významem může být neschopnost ubránit se všudypřítomným nadužívaným symbolům a plochu zaplnit vším, „co se mi líbí“ ve smyslu „jak pejsek s kočičkou vařili dort“, čímž vznikne přehluštěná forma. Jejím významem je, že je téměř „nejedlá“. Významem může být, že autor cosi sděluje, ač neumí vůbec kreslit. Významem může být, že umí naopak krásně vykreslovat mechanická klíše a dekorativní

zákoutí, pod jejichž nánosem se cosi skrývá. Přesto touto volbou nějak buduje význam. Všimněme se, jak manipulativní text vznikl, když jsem jako srovnávací rovinu pro kresby klientů vybrala kvalitní kresby, kde výše uvedené jevy jsou klasifikovány jako chyby. Význam tvoříme „o“ srovnávací rovinu kontextu.

Podívejme se ještě na koncepty těchto tří tvůrců. Umělec tvoří se znalostí, „jak se ukládá význam“ do vizuální formy, se znalostí, kterou řečí dnes promlouvá umění a umí odhadnout, kam se vývoj bude stáčet. Se záměrem k tomu také „něco dodat“, v tomto okruhu myslet tvoří. Zajímá ho, co a jak se dnes vyjadřuje, kam dospělo myšlení doby a podle toho volí prostředky, téma i výstavní instituci. Tvorbou se často realizuje, chápe ji jako prestiž, potřebuje se vyjadřovat inovativně, kvalitně, připravuje se na konfrontaci a posuzování s vědomím, že bude posuzován „on“ a jeho výkon.

Žák ve škole si často „jen tak kreslí“, téměř vždy na „zadané téma“, omezenými prostředky, často neinovativními a velmi stereotypními. Na výstižná spojení přichází často cestou „pokus omyl“ a nezdělaná práce odevzdává jen „kvůli učitelu“. Tvoří ve vyčleněném čase „mezi desátou a dvanáctou“, kolektivně, „ve výtvarce“. Reflexe jeho tvorby, dochází-li vůbec k ní, mívá velmi rozkolísanou úroveň. To je dané významnými rozdíly ve výkonech učitelů. O světě umění a výtvarných strategiích ví často jen to, co zprostředkoval učitel. To bývá však začasť jen to, čeho si sám učitel považuje, nebo jen co sám zná. Procento učitelů, kteří sledují současné proměny oboru, není vysoké. Opět si všimněme manipulativnosti textu, který sděluje spíše možné neúspěchy a problémy, než dosažené výsledky. Stačí, když situaci ve škole srovnáváme s ideální představou nerušené tvorby individuality, která se pro ni rozhodla.

Klient naopak může být i potěšen zájmem o své výtvary. Cítí zájem. Ví, že bude následovat „analýza“. Nelze do jeho konceptů nezapočítat jakýsi latentní obdiv ke světu umění, o kterém se domnívá, že se mu „nějak“

blíží. Tvorba pro něj také může být nechtěnou záležitostí, ale spíše platí, že míra stereotypu je nižší, než ve školním prostředí, kde k „výtvarce“ pravidelně „dochází“. Jeho tvorba je víc sváteční, trochu „víc váží“, právě proto, že bude analyzována a něco pro jeho stav, a ten nebývá dobrý, z toho bude vyplývat.

To jsou jednoznačně tři odlišné kontexty tvorby, tři odlišné koncepty tvorby a tři jiné výsledky tvorby. První tvůrce – umělec dosahuje často tzv. „dobrého tvaru“, kvalitního vizuálu, kde co bylo zamýšleno, bylo také z velké části dosaženo a při minimu informací je zde uložen maximálně účinný výraz. Vše zde hraje roli a každý další zásah by způsobil dalekosáhlé proměny významu. Jedná se energeticky bohatý, informačně hustě zásobený a myšlenkově závažný vizuál, který totéž požaduje po vnímatelem. (Z toho nevyplývá, že by nemohl být „čten“ jakkoliv jinak, vágně, špatně, s omylem, chybně. Mondrianovo dílo lze „číst“ jako dekorativní látku na šaty, pouze nebyl správně udělen význam a nebyl vizuál vytěžen).

Žák i klient dosahují mnohem méně takto závažných prací a to hlavně z toho důvodu, že to, co zamýšlejí, neumějí prostě do vizuálu uložit. Nelze se divit, je to velmi těžká dovednost, provázená vysokým soustředěním, plní, zkušeností a znalostí problematiky. Všechny tyto momenty často chybí. Žák se od klienta liší ovšem tím, že se jeho učitel snaží tyto jevy doplňovat a často se opravdu podaří, že se žáci ve třídě soustředí a mechanické plnění úkolu se může stávat tvorbou. Smyslem výtvarné výchovy je právě porozumět procesu symbolizace díla a zpřesňovat a zahušťovat tyto procesy. Transformací jistého obsahu dochází k poznávání a tvorba je možností, jak toto sám zkoušet a ověřovat. Výtvarná výchova je proto jeden z mála předmětů, kde se získávají poznatky v činnosti, aplikací a osobní zkušeností s „přiložením“ tak opomíjené části lidského ducha, jako je expresivita (Slavík 2009). Ovšem naučit se k vizuálu přikládat vlastní vnitřní expresivní svět je poměrně obtížné. Velmi obtížné se to učí a někdy je to

v rozporu s povahovými vlastnostmi. Je to děj, který se dotýká osobních věcí.

To je důvod, proč i klient tvoří. Jeho tvorba může otevřít cestu k jeho nitru, kde bývá problém. Tematizují se osobní, často intimní problémy. A proto také v tomto místě je významný rozpor a také oborový spor.

Z hlediska těch, kteří umí vizuál transformovat v „dobrý tvar“, je nad výtvarnými projevy žáků a klientů lépe mluveno, než čeho bylo výtvarně dosaženo. U žáků to nebývá problém, situaci vysvětluje jejich věk a to, že jsou „teprve na cestě“. Proces symbolizace se učí. Ale u klienta se s ničím takovým nepočítá. Není „učen“. On prostě „tvorbou hovoří“ a ta je analyzována. A dokonce vystavována. Spor je v tom, že ti, co umí do vizuálu procesem symbolizace význam uložit, vidí, že do vizuálu klienta nebylo uloženo to, co se z něj pak „čte“. A to proto, že to klient prostě neumí (ne že neumí malovat, ale že neumí transformovat do vizuálu své vnitřní světy, o kterých je pak ale mluveno).

Pojďme se podívat na tento problém výše uvedenými hledisky. Problém si nyní zkusíme trochu zjednodušit a žáka zatím považovat za tovaryše ve světě tvorby. Tvorbu se zatím učí, a proto nedosahuje výsledků mistrů, tj. těch, kteří umí do vizuálu uložit co nej přesněji to, co do něj uložit chtěli. K čemu tedy u obou dochází (u mistra i u tovaryše)? Jakmile do vizuálu tito dva tvůrci umísťují nový prvek, tvar, barvu, strukturu, materiál, okamžitě se proměňuje celá struktura a mění se význam a oni od procesu proměny exemplifikace musí logicky proměnit denotační reference (šedý flek se stal víc – méně poznatelným bílým korněm). Ale samozřejmě není jedno, jak je šedá „šedá“ a touto proměnou se může dramatický obraz proměnit v expresivní rovině v selankovitý obraz. Drama bušících (snad doufejme) koní v bukolickou scénku s pobíhajícími bělouši. Zde by se tovaryš i mistr měli a mohli poučit, jestliže chtěli symbolizovat drama. Musí se v procesu tvorby vrátit a prvek vyjmout (proměna v exemplifikaci), protože vizuál přestal „fungovat“ vzhledem k zamýšlenému.

Hodnota a význam vizuálů je udělován také vztahem zamýšleného a dosaženého. Tedy za účelem co nej přesnější symbolizace zamýšleného probíhá neustálá výměna a kooperace předváděných vzorků (exempel), a tím neustálá proměna odkazů (denotací), expresí a impresí. Cílem je se co nej přesněji a nejvíce vyjádřit a za tím účelem probíhá výuka a tvorba. Cílem je toto předestřít druhému, sdělit se, komunikovat, objektivizovat svou mysl, a on se „po svém“ rozvrhne do viděného, nakolik mu zkušenost a schopnosti umožní. A to se učí.

Klient se to neučí, nemá kde, nemá s kým. Cílem není zpřesňovat jeho způsob vyjádření. Nikdo mu neříká, co mohl změnit na pozadí, že neměl volit tak malý formát, že si chybně vzal pro toto téma pastel. Prostě se nevrací ve své tvorbě od exemplifikace, od předvedení tvarů, barev a struktur k denotačním a expresivním proměnám. Nad jeho vizuálem je hovořeno, ač se nenaučil do něj vkládat to, co měl v záměru, účinnou řečí. Proto také tak často volí denotačně silné vzorky (čáry a skvrny tak upraví, aby bylo poznat, co to je), tedy takové vizuály jsou příliš doslovné a napodobivé. Nebo naopak „skvrní“ a roztírá, jak se mu aktuálně chce, jak se mu líbí a užívá doteku s úchvatností chování tvaru či barvy. Přesto vyjadřuje.

Pro analýzu, která bude následovat, z toho vyplývá několik věcí. Nemuselo být dosaženo, co bylo záměrem, protože se to neumí. Ale již volba prostředků cosi vypovídá (zvolené tupější odstíny nejsou křiklavé odstíny). Vše, i zvolený tvar již hovoří (roztřesená linka není suverénní linka). Napsané není nakreslené a kresba (malba) vždy vyjadřují cosi a vždy mnohoznačně. Protože cílem není naučit se symbolizovat výtvarnou formu, cílem je vhléd do mysli klienta, zkoumat jeho vizuál kritériem „dobrého tvaru“ je nesmysl. (Ač k dobrému tvaru může dojít).

Proto i kritérium vztahu k soudobému umění nevystihuje problém. Klient neumí řeč výtvarného vyjadřování, ale vyjadřuje se jí. Analogicky se může vizuálně vyjádřit ve snu – není náhodou, že soudobá arteterapie odvozuje své počátky z Freudova

postřehu, že výtvarný projev je analogií snového obrazu. Sen, stejně jako výtvarný projev, má povahu vizuální metafory – a tu je zapotřebí při arteterapeutické analýze dešifrovat. Podobným způsobem se dešifruje v dramaterapii dramatický projev a ve verbální psychoterapii běžný slovní projev. Interpret výtvarného projevu v interpretačně pojaté arteterapii (protože ne každá arteterapie musí být interpretační, tzv. druhoprocesová) by měl mít výtvarné i psychologické vzdělání a nastává velký problém. Interpretovaný vizuál je ze své podstaty mnohoznačný, jako každý výraz, ale je s ním hrána hra, kterou tvůrce neumí hrát. Přesto způsob výběru a způsob hry informace podává. Jak je tedy čist? Jak odsát dobová zobrazovací klíše?

Nejsem arteterapeut, tedy nyní svou úvahu už přenechám v rukách těch, kteří se to učí a na tomto poli pracují. Já tuto úvahu udělala hlavně proto, abych otupila oborový spor. Bude-li se spor točit kolem kvality vizuálu, klient vždy musí prohrát. (Vždy ne, nemluvím o výjimkách, ale o principech posuzování. Příkladem výjimky může být problematika art-brut, jehož tvůrci vytvářejí velmi zajímavá díla, která jsou sdělována dostatečně nosnou a výtvarně hustou řečí. Navíc připomeňme Dubuffetův koncept art-brut, které mělo být legitimním uměním). Uvědomí-li si všechny tři obory opravdové vlastnosti vizuálu a způsoby ukládání významu, utichnou spory. Jaké jsou to vlastnosti? Výraz je vždy interpretovatelný, je vždy mnohoznačný, a to i když je to jen použité schéma (smajlík). To, čeho v něm bylo dosaženo, se bude ve výkladu interpretace měnit podle zvoleného výkladového kontextu, a ten je u sledovaných oborů odlišný. Také musíme připočítat záměr, s jakým byl tvořen. A u tvůrce žáka a klienta připočítáme sice relativizující, ale velmi důležitý význam, co pro něj na jeho cestě vizuál dokázal (u umělce také, ale nemusí být tento osobní růst vystavitelný).

Pro oborový spor vlastně stačí uklidit v těchto parametrech. Na adresu interpretů klienta je nutno s vykřičníkem

zdůraznit, že vizuál je mnohoznačný, ač je třeba vytvořen jako denotačně silný, a nesnese jeden výklad a to ještě manipulovaný, jak se léčiteli hodí. Interpretovat vizuál nelze jen v denotační rovině. Pojďme si připustit, že vizuál je často jen příčina pro hovor nad ním, ale ne o něm. Tedy hovor ne o vizuálu, co na něm je, ale hovor o klientovi, a pak je tedy chybou tvrdit, že to na vizuálu je. Přesně tyto nepřesnosti až vymyšlenosti startují druhé dva obory k oprávněným výtkám.

Protože obory edukace a umění, které se učí symbolizovat, musí stále probíhat složitou cestu od exemplifikace k ostatním referencím a opravdu důkladně umět odpovídat na otázku: Co na vizuálu je (exemplifikace), že si mohu dovolit říct, že odkazuje do světa koní (denotace), ač tam je flek, a je to drama (exprese), které chladně ironizuje svět samečů (impresie)?

Vlastně se jedná o spor v kvalitě uložené ve vizuálu a ve výkladové rovině interpretace. Protože všechny tři obory dělají pak již nad hotovým vizuálem totéž: rozeznávají vnitřní světy vnímatele nad touto ve „světě tam venku“ rozloženou novou fikční realitou (nad jeho výtvarným dílem). Obor umělců a edukace ale tuto větu opírá o jiný výkladový systém, a proto také shledává jinde „kvalitu“ ve vizuálu. Čili věta pak pro jejich výkladový rámeček zní: rozeznávají vnitřní světy vnímatele nad touto ve „světě tam venku“ rozloženou novou fikční realitou, když toto (obraz s fleky) umí dekodovat, (tedy rozumí řeči symbolizace vizuálu tohoto způsobu). Výkladovou interpretační rovinou edukace a umělců je svět umění, svět poznávacích procesů a svět fungování zdravé mysli. Svět umění generuje jisté strategie ukládání významu a ukládá je do výtvarné formy, odkud jsou v interpretační šíři dekodovány se znalostí těchto strategií. To se učí

ve škole. Klientova tvorba má jiný výkladový rámeček, je vztahována ke světu psychologie, psychiatrie, ke znalosti duševních odchylek a možnost, jak s tím zacházet a klientovi pomoci. Tento účel mění jak pohled na vizuál, tak na jeho interpretaci.

Literatura:

- AJVAZ, M. *Světelný prales. Úvahy o vidění*. Praha : OIKÚMENĚ, 2003. 231 s. ISBN 80-7298-080-7.
- BOURRIAUD, N. *Postprodukce*. Praha : Tranzit, 2004. 106 s. ISBN 80-903452-0-4.
- CASSIRER, E. *Filozofie symbolických forem I. Jazyk*. Praha : OIKÚMENĚ, 1996. ISBN 80-86005-10-0.
- DYTRTOVÁ, K. *Interpretace a metody ve vizuálních oborech*. Ústí n.L. : Acta Universitatis UJEP Ústí nad Labem, 2010. 226 s. ISBN 978-80-7414-250-5.
- DYTRTOVÁ, K.; KOPČÁKOVÁ, S. *Interpretácia hudobného a výtvarného diela*. Prešov : Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Presoviensis, 2011. 197 s. ISBN 978-80-555-0379-0.
- DYTRTOVÁ, K.; LUKAVSKÝ, J.; SLAVÍK, J. Vidět, tvořit a vědět, aneb jak se dělá význam ve výtvarné výchově. O komunikačním zprostředkování vzdělávacího obsahu. *Výtvarná výchova*, 2009, 49, č. 1, s. 11-17. RS 5096 ISSN 1210 – 3691.
- ECO, U. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum, 2005. 330 s. ISBN 80-246-0740-9.
- FULKOVÁ, M. Kresba jako komunikace: sociální a kulturní vlivy v dětském výtvarném projevu. *Výtvarná výchova/Myšlení, tvorba, dialog*. 2004, 44, mimořádné číslo. s. 16-24. ISSN 1210-3691.
- FULKOVÁ, M. *Diskurz umění a vzdělávání*. Praha : H+H, 2008. ISBN 978-80-7319-076-7

O autorce:

doc. Kateřina Dytrtová, PhD., pracuje na katedře dějin a teorie umění Fakulty umění a designu a na katedře výtvarné kultury Pedagogické fakulty UJEP Ústí nad Labem. Zaměřuje se na otázky zprostředkování umění a zakotvení problematiky edukace v teoriích vizuálních oborů.

katerina.dytrtova@ujep.cz

GOODMAN, N. *Jazyky umění. Nástin teorie symbolů*. Praha : Academia, 2007. 213 s. ISBN 978-80-200-1519-8.

HANÁKOVÁ, P. (ed.) *Výzva perspektivy. Obraz a jeho divák od malby quattrocenta k filmu a zpět*. Praha : Academia, 2008. 216 s. ISBN 978-80-200-1625-6.

MERLEAU – PONTY, M. *Svět vnímání*. Praha : OIKÚMENĚ, 2008. 79 s. ISBN 978-60-7298-287-5.

PEREGRIN, J. *Význam a struktura*. Praha: OIKÚMENĚ, 1999. 292 s. ISBN 80-86005-93-3.

PRŮCHA, J. *Moderní pedagogika*. Praha : Portál, 2002. 481 s. ISBN 80-7178-631-4.

SLAVÍK, J. *Umění zážitku, zážitek umění*. I díl. Praha : PedF UK, 2001. 281 s. ISBN 80-7290-066-8.

SLAVÍK, J. Expresivita je mrtvá? Ať žije expresivita. *Výtvarná výchova*, 2009, roč. 49, č.4, s. 11–18. ISSN 1210-369

SLAVÍK, J.; DYTRTOVÁ, K.; FULKOVÁ, M. *Konceptová analýza tvořivých úloh jako nástroj učitelské reflexe*. *Pedagogika*, 2010, 60 (3/4) 223–241 s. ISSN 0031-381.

SLAVÍK, J.; DYTRTOVÁ, K.; LUKAVSKÝ, J. Vidět, tvořit a vědět aneb jak se dělá význam ve výtvarné výchově. *Výtvarná výchova*, 2009, roč. 49, č. 1, s. 11-17. ISSN 1210-369

SLAVÍK J.; WAWROSZ, P. *Umění zážitku, zážitek umění (teorie a praxe artefiletiky)*. II. díl. Praha : PedF UK, 2001. ISBN 80-7290-130-3.

SLAVÍK, J. K předmětu didaktik v estetických oborech vzdělávání. *Pedagogická orientace*, 2011, 21, č. 2, s. 207-225. ISSN 1211-4669.

ŠICKOVÁ-FABRICI, J. *Arteterapia – uživatelské umění?* Bratislava : Petrus, 2005. ISBN 80-89233-10-4.

ŠIMANOVSKÝ, Z. *Hry s hudbou a techniky muzikoterapie*. Praha : Portál, 1998. ISBN 80-7178-264-5.

ZUSKA, V. *Mimésis – fikce – distance, k estetice XX.století*. Praha : Triton, 2002. ISBN80-7254-285-0.

STRUKTURA JAKO VÝTVARNÝ A MATEMATICKÝ PRINCIP FORMY, OBSAHU A ZNÁZORNĚNÍ

Structure As Creation And Mathematical Principle Of A Form, Content And Representation

Jan Šmíd, Antonín Jančařík

Anotace:

Struktura v matematických a výtvarných diskurzech jako podnět pro teoretické i praktické zkoumání a jako impuls pro interdisciplinární etudy a projekty ve výtvarné výchově. Komparace historických a současných uměleckých děl, souvisejících s tématem struktury.

Jsmo šťastní, nazíráme-li v rozrůzněnosti obrazu jednotu světa. Od jediného přecházíme k deseti tisícům věcí a od desetitisíců věcí zas spějeme k jedinému, které nás vrací k původu všeho...

Miroslav Míčko

Hra diferencí totiž předpokládá syntézy a poukazy, které nedovolují, aby v nějakém okamžiku a v nějakém smyslu byl nějaký prvek přítomen sám o sobě a poukazoval pouze k sobě.

Jaques Derrida

Úvodem

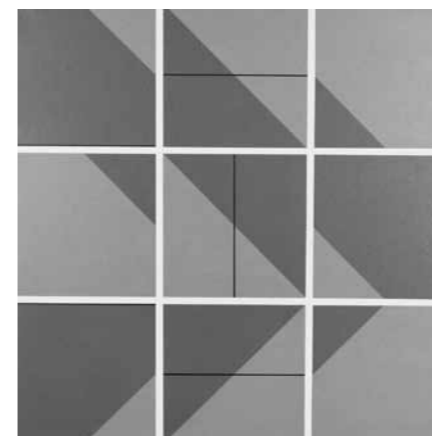
Právě ona jednota, kterou popisuje Miroslav Míčko prostřednictvím literární postavy mistra Wu v knize apokryfů *Testament mistra Wu*, dává tušit složitost světa a „segmentárního uspořádání skutečnosti“ i jednoduchost zároveň. Komplikovanost světa versus jeho jednoduchá banálnost. Autoři jsou hluboce přesvědčeni, že svět není jednoduše banální; a je-li jednoduchý, rozhodně ne banálně. Z malých, atomizovaných částic světa, vytržených z jejich existenciálních souvislostí, můžeme skládat svět zpětně – celistvě, kompaktně, matematicky i výtvarně. Včetně přetvoření a následných didaktických aplikací do obou disciplín. Kompaktní je i struktura. Je to řád, definovaný opakováním a množením stejných prvků, které v kompozici a ve stavbě (konstrukci) dochází strukturální kvality, celistvosti, uzavřenosti. Ale jen zdánlivě, neboť každá nová, autorsky definovaná struktura může být východiskem pro strukturu novou, další, jinou a přeci v něčem

odlišnou od té původní. Tyto struktury lze variovat, alterovat, kombinovat, opakovat. Výtvarné umění a jeho strukturální (popř. texturální) formy v různých uměleckých stylech dokládají jistou potřebu člověka neúprosně zacházet se segmentovým členěním a vnímáním „světového“ řádu věcí, figurativní, figurální i abstraktní podstatou vyjadřovacích prostředků života a světa, jež smíme prožívat a vnímat.

Na tomto místě předkládáme výběr z námi formulovaných pojetí obecných obsahových problémů (včetně problému formy nejen fotografického zobrazení), související s oblastí struktury, geometrie a výtvarného umění, možností jejího zobrazování a znázorňování – fotografická transformace 3D světa do formy 2D záznamu. To vše formou rozvedených klíčových slov a kontextů didaktické transformace do výuky matematiky a didaktiky matematiky i výtvarné výchovy a didaktiky výtvarné výchovy:

- studium matematické oblasti a její kategorií
- architektonické a urbanistické kontexty, kontexty výtvarného umění
- komparace klasických a technických médií
- téma, námět, problém, východisko, motivace, komunikace
- analýza obrazu, kompoziční schéma, velikost, proporce, měřítko – rozbor v rámci určených kategorií
- obrazová zpráva o konkrétním tématu, zaměřená na strukturální téma formální i obsahové
- vymezení geometrického problému
- prostorové plány při zkoumání světa a ve fotografickém obraze
- plocha, prostor, hmota, tvar, linie, barva

- komparační analýza individuální tvorby s oblastí dějin umění i (současné) aktuální umělecké produkce
- výtvarné vyjadřovací prostředky fotografie a dalších výtvarných médií
- pozorování, zkoumání, výtvarné hledání a objevování jako cesta k výtvarné výpovědi
- ohraničený časový úsek při vytvoření „stopy“ (záznamu) skutečnosti
- možnosti sestavování fotografií do cyklů
- dokumentární a výtvarná fotografie s didaktickým akcentem
- možnosti technologií „nových médií“
- didaktická transformace a pedagogická aplikace zvoleného (určeného) problému do výuky
- vyjádření kontrastu mezi statickým (klidným) a dynamickým (dramatickým) výběrem z reality
- detail, výřez, makrofotografie
- prvek, řád, systém, struktura, textura, konstrukce, chaos
- autentická forma záznamu skutečnosti
- rekonstrukce světa prostřednictvím obrazu
- individuální vidění světa a myšlení nad realitou a (jejím) obrazem
- banalita, všednost, obyčejnost a syrovost světa
- zaujetí a fascinace pro (zvolenou) vizuálně vnímatelnou skutečnost
- předmětná monumentalita x pocitová intimita
- významy věcí a dějů, zobrazených ve fotografii
- vizuálních sdělení (zobrazení)
- estetizace světa ve fotografickém zobrazení



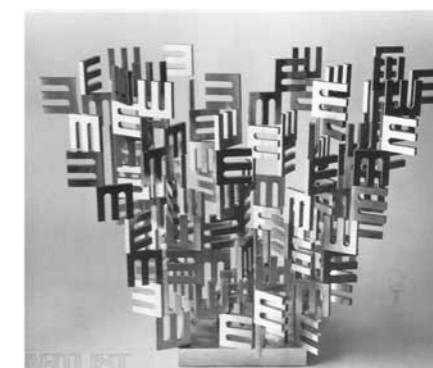
Obr. 1 Jan Kubíček: Geometricky konstruovaný objekt – assembláž, sklo, kov, karton

- fotografické žánry, možnosti individuálních kategorizací
- interdisciplinarita
- technologické možnosti tzv. „nových médií“

1. Struktury a výtvarné umění

S kritickým odstupem od doby, ve které konkrétní umělecká díla vznikala, lze dnes pociťovat u těchto děl jistou míru schematicnosti, která vyplývá z geometrické uniformity elementů a jednotlivých „samonosných“ prvků, kdy byl často použit a modifikován element pouze jednoho typu, se kterým bylo složité onu uniformitu narušovat. Zároveň je pozoruhodná skutečnost, že na základě uniformity díla můžeme ocenit snahu kategorizovat dílo nikoli z celku a jeho kompaktní celistvosti, ale z kombinatoriky, která je založena na „modulární variantnosti uspořádání elementů“ (např. Jan Kubíček – obr.č. 1), z jejich „poziční variability“ (např. Radoslav Kratina – obr. č. 2) nebo z jejich „kombinatorické otevřenosti“ (např. František Lesák).

Zdeněk Sýkora, jeden z nejuznávanějších autorů 20. století u nás i v zahraničí, mimo jiné také pedagog působící na PedF UK v Praze, který ve své matematicko-výtvarné modifikaci tvorby vycházel z malířského školení založeného na „vztahové modulaci barevných ploch“, jež byla odvozena z postimpresionistického malířství, přistupoval ke svým obrazům, vytvářeným z geometrických elementů (základních jednoduchých prvků, transformovaných a aplikovaných do výchozího informačního segmentu obrazu), s cílem zkoumat jejich



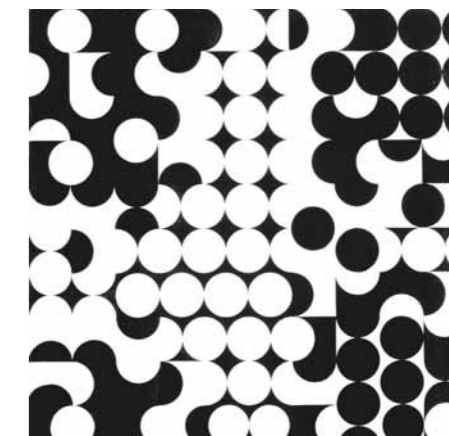
Obr. 2 Radoslav Kratina: Geometrická struktura – skulptura, kov



Obr. 4 Marcel Duchamp: Akt sestupující se schodů, olej na plátně

„relační možnosti“. Jeho raná tvorba tak působí variabilněji oproti tvorbě pozdější a navozuje inspirativní asociace k strukturálním poznatkům v přírodních a humanitních vědách (viz obr. č. 3 a bar. příloha – obr. č. 1).

Klasické chápání výtvarného díla (až na výjimky) neumožňuje vyjadřovat sledování strukturálních kvalit, byť i v těchto „klasických tendencích“ výtvarného názoru lze o struktuře (významové i formální) díla hovořit. Problém výše zmíněných výjimek lze popsat jako problém „prostého“ zachycení zobrazení, jež je implicitně jako informace vtisknuto do struktury díla. Na další strukturální definice prvkového uspořádání nemají klasická výtvarná umění dostatečné



Obr. 3 Zdeněk Sýkora: Černobílá struktura. (Geometrický princip generování – počítačově generované struktury na principu náhody, pravděpodobnosti a opakování.

prostředky, jelikož se v řadě příkladů nevěnují přísné strukturální formě, jejíž důraz je patrný v dílech druhé poloviny 20. století. Meze malířství v tomto ohledu vyjevil výtvarný směr kubismu (viz [1]). Jistým způsobem se o vyjádření proměny a transformování kvalit snažil Marcel Duchamp svým Aktem sestupujícím se schodů, kde sleduje jak pohyb prostorem (což je možné také „číst“ jako pohyb časem), tak proměnu vzájemného vztahu a interakce jednotlivých částí lidského těla při tomto specifickém druhu pohybu. Duchamp se ovšem inspiroval podněty analytického kubismu a futurismu. (obr. č. 4)

Nedocenené se v kontextu strukturalizace historické proměny kvalit může jevit dílo Kurta Schwitterse, který svůj Merzbild systematicky a cílevědomě budoval jako „kontinuální záznam proměny svého vlastního života“.

1.1 Klasické chápání výtvarného díla z hlediska pojetí filosofie umění F. Lyotarda

Výrazné proměny vizuality a jejich funkcí ve výtvarném umění druhé poloviny 20. století i v lidské společnosti přesně charakterizuje francouzský filozof F. Lyotard: „Malířství se stává filosofickou činností: pravidla uspořádání obrazového materiálu ještě nejsou vyslovena a čekají na své použití. Pravidlem malířství se stává spíše hledat tato pravidla uspořádání obrazového materiálu, stejně jako se filosofie začíná zabývat uspořádáním filosofické řeči.“ To, co přisuzuje

Liotard malířství, zjevně platí pro celek vizuálního umění, a sice v dialektice „výzvy“ a „odpovědi“, v dialogu autora a vnímatele“ ([2], str. 21)

1.2 Struktura a strukturalismus

Struktura (z latinského *struere*, skládat, sestavovat, budovat, pořádat) je fenoménem, se kterým se pravidelně setkáváme ve světě kolem nás. Není překvapivé, že strukturou a strukturami se zabývají nejrůznější přírodovědné vědní obory – fyzika, chemie, matematika, astrofyzika. Strukturou se ale zabývají také vědy humanitní – filozofie, pedagogika či lingvistika. A zcela nepochybně hraje struktura také velmi významnou roli v umění, ať již výtvarném, hudebním či architektuře. Cílem našeho článku je představit pohled na strukturu ze dvou, na první pohled velmi vzdálených, oblastí – matematiky a výtvarného umění – a ukázat některé myšlenky a postupy, které oba pohledy spojují.

Strukturální princip ve výtvarném umění je založen mimo jiného na uplatnění určeného množství elementů jako samostatných částí obrazového systému, částečně symbolicky významového, v němž mohou být vzájemné vztahy těchto prvků nadřazeny zvnějšku implementovaným, předem očekávaným celkům. O čemž, doufáme, vypovídají jednak volně parafrázované fotografické a malířské, resp. „různými výtvarnými médii kombinované“ práce, ilustrující tento text, jakožto i vybraná studentská díla z fotografického kurzu pod vedením Jana Šmída, realizovaného ve výuce oborových studií výtvarné výchovy na PedF UK v Praze, katedře výtvarné výchovy, vytvořená na základě definování didaktické a motivační části vyučovacího bloku konkrétního (výtvarného či matematického) kurzu (viz obr. č. 10–17).

„Atomový mikrosvět i kosmický makrosvět inspiroval za podpory geometrie a matematiky výtvarná řešení, která reflektovala optimismu racionality a zkoumala i řád, jaký je možné v nově odhalovaných dimenzích nastolit.“ ([2], str. 11)

Pokud uvažujeme o struktuře, nelze opomenout strukturalismus – výrazný, původně lingvistický směr, který vznikl na počátku dvacátého století a který zasahuje do mnoha oblastí humanitních

věd. Strukturalismu klade velký důraz na zkoumání nikoli jednotlivostí, ale celku a jeho vnitřních vzájemných vztahů. Předchůdcem strukturalismu byl švýcarský lingvista Ferdinand de Saussure, jehož dílo rozpracovala v oblasti lingvistiky především skupina ruských emigrantů, sdružená pod názvem Pražský lingvistický kroužek.

Strukturalismus však překročil rámec lingvistiky a ovlivnil i antropologii (Claude Lévi-Strauss, P. Clastres, a další), sociologii (E. Durkheima), histografii (Marc Bloch) a psychologii (Jacques Lacan). V některých ohledech je strukturalismem ovlivněno i dílo Jeana Piageta, jehož podněty mají velký vliv na didaktiku matematiky a byly ve své době výrazným impulsem i pro didaktiku výtvarné výchovy, zvláště ve zkoumání vývoje dětského výtvarného projevu (vztahy asimilace a akomodace). Dochází tak k jakémusi uzavření kruhu.

V souvislosti s lingvistickým strukturalismem je možno nahlédnout výtvarné dílo, které svým nejen vizuálně zaměřeným obsahem, ale především obsahem textovým (resp. formálním využitím písma jako systému znaků) zastřešuje princip struktury výtvarného uměleckého díla a literárně textového záznamu.

1.3 Matematické struktury

Je zajímavé a ne zcela bez souvislosti, že ve stejné době, kdy se rozvíjel strukturalismus, tedy na konci devatenáctého a na začátku dvacátého století, dochází k výraznému posunu ve zkoumání matematických struktur. Jsou formalizovány definice grup a vektorových prostorů, rozvíjena teorie grafů, vzniká topologie či teorie množin, tedy oblastí, které se zabývají strukturou matematických objektů. Motivace, která vedla k rozvoji příslušných teorií, stojí jak uvnitř samotné matematiky a je vyjádřena především Hilbertovým programem (který se však záhy ukázal jako neuskutečnitelný), tak vně. Mezi takové lze zařadit především studium krystalografických grup či topologii, snažící se rozpoznat stejné či rozdílné objekty.

Hlavním přínosem abstraktních struktur je to, že umožňují souhrnně zkoumat vlastnosti naprosto rozdílných objektů na základě několika málo společných vlastností. Nacházíme tak myšlenkové propojení mezi matematikou a strukturalismem

a mezi matematikou a výtvarným uměním ve snaze „odmyslet“ a odstoupit od jednotlivostí a zkoumat celek. Výsledky, které jsou v této oblasti dosahovány, mají hodnotu nejen matematickou, ale i estetickou



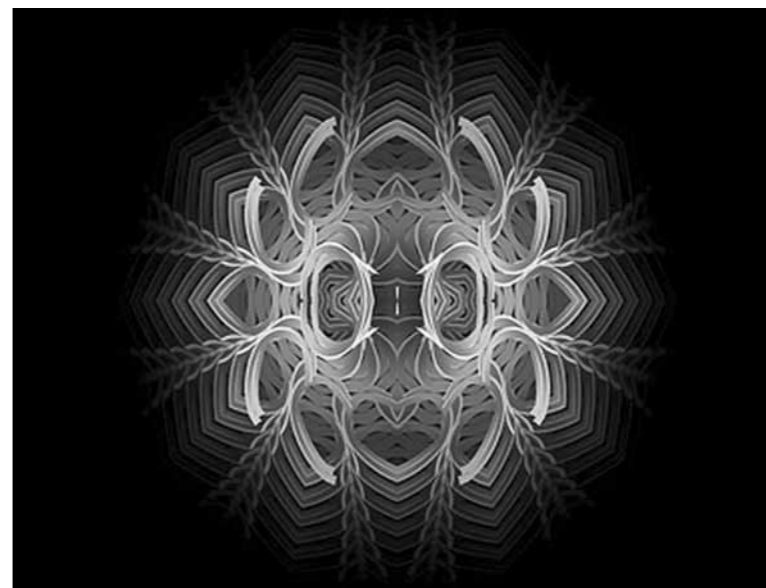
Obr. 5 Max Bill: Möbiův list jako umělecké dílo, žula



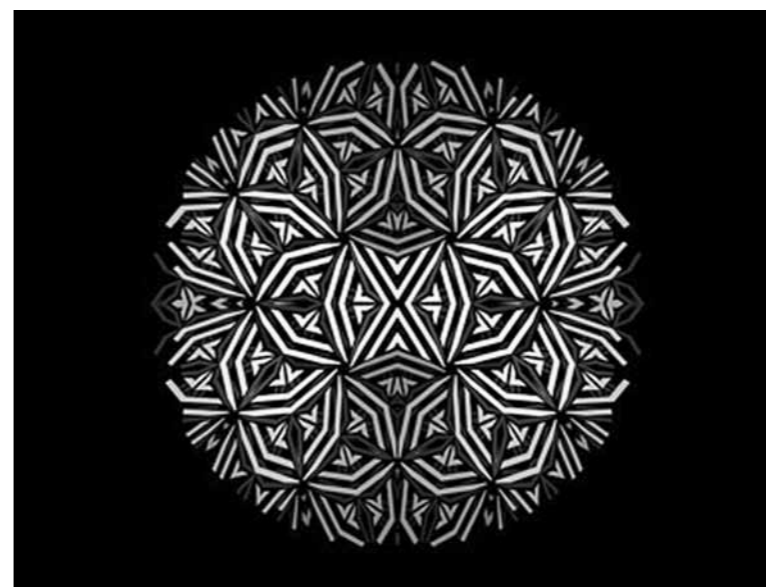
Obr. 6 Möbiův list jako symbol pro recyklaci

pro osoby, které se přímo v matematice nepohybují. Příkladem za všechny může být Möbiův list, který se stal inspirací jak pro umělecká díla, tak pro běžnou praxi (symbol pro recyklaci). Jako příklad uvádíme Dvojitý povrch se šesti obdélníkovitými rohy od Maxe Billa. (viz obr. č. 5, 6)

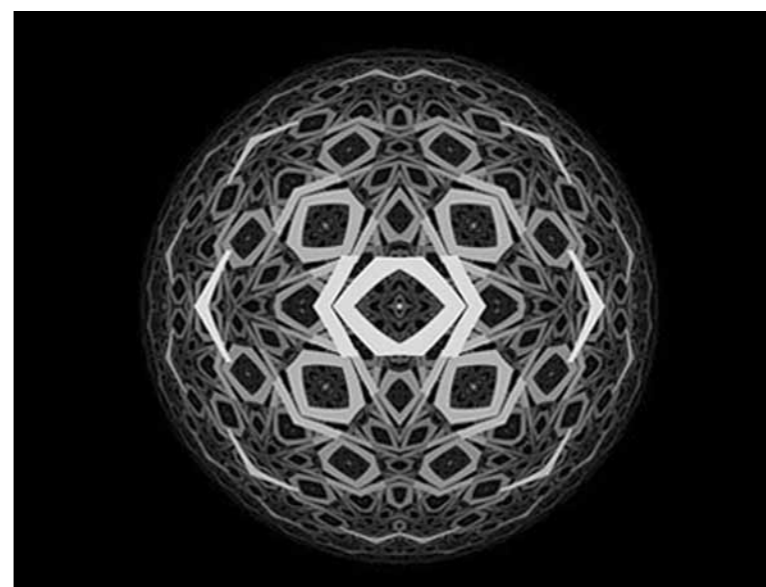
Vztahem matematických a výtvarných struktur mohou být podobně fascinující fraktály – Mandelbrotovy množiny – objekty, v nichž se jeden a týž vzor opakuje na různých úrovních znázornění. Již samo zobrazení těchto množin je malým (chápáno v rámci „částicového“, ohraničeného systému) a zároveň také velkým uměleckým dílem – například v souvislosti



Obr. 7 Struktura jako ornament – počítačová simulace



Obr. 8 Struktura jako ornament – počítačová simulace



Obr. 9 Struktura jako ornament – počítačová simulace

s využitím fraktální geometrie jako východiska pro malířské dílo – klasický obraz ve smyslu malby nebo grafického zobrazení. (viz bar. příloha – obr. č. 3 a 4)

2. Matematika a struktura výtvarného díla v rámci výtvarné výchovy

Otázkou je, jaké může mít matematika a její aplikace ve výpočetní technice uplatnění v rámci umění a výtvarné výchovy. Zaměříme se především na práci s digitální fotografií, jakožto relativně novým a pro žáky atraktivním médiem. Ona „atraktivnost“ pro výuku spočívá v možnosti okamžité zpětné vazby formy digitálního záznamu a reflexe nad vytvořeným „otiskem“ reality. (O problémech kvality fotografického záznamu a znázornění, stejně jako výtvarné kvality a efektivity počítačových úprav však zde obsáhlejší pojednání nepřinášíme, neboť takto specifická oblast není předmětem tématu tohoto příspěvku.)

Při práci v hodinách výtvarné fotografie můžeme vycházet z používání fotografií pořízených studenty. Nosným záměrem není výchozí fotografie jako plnohodnotné dílo, ale právě struktura z fotografií vzniklá. Její využití a následné možnosti závisí na potřebě konkrétní výuky a tématu kurzu. Jako příklad praktického využití uvádíme dále tři možnosti aplikování do výuky, přičemž se zaměříme na třetí z nich, která má nejužší vazbu k našemu tématu; tímto příkladem jsou fotografické listy – archy, které vznikají opakovaní a násobením různých možností kombinování.

2.1 Zvýraznění struktury jako umělecký prvek

Námět klasického uměleckého díla, obecně známého a kulturně „zakotveného“ nejen v oblasti dějin umění a kunsthistorických kontextů, slouží radě umělců jako východisko pro metodu parafrázování takového uměleckého artefaktu. Přinášíme ilustrační dokumentaci jednak v souvislosti porovnání historie a současnosti v problému záznamu a vyjadřovacích prostředků, jednak jako kontrast ve specifickém druhu znázornění – u strukturální parafráze jako signifikantní doklad „rozkladu formy“ na částicové elementy, abstrahující reálný předmětný

svět do konkrétně-nekonkrétní formy díla. Vědomě vybíráme díla až notoricky známá (Leonardo, Warhol), která právě pro svoji proslulost navádějí nebo dokonce svádějí k experimentaci a parafrázím (viz bar. příloha – obr. č. 5–8).

2.2 Struktura jako ornament : počítačové simulace

Není bez zajímavosti, že princip struktury – opakovanost a výstavby konstrukce lze aplikovat nejen do plošného fotografického záznamu, ale také do prostorového záznamu, jak ilustrují následující tři ukázky kaleidoskopických počítačově generovaných obrazů (viz obr. č. 7, 8, 9). Přestože matematika ze své podstaty exaktnosti a „počitatelnosti“, resp. kvantifikovatelné definovatelnosti není chápána jako umění, lze konstatovat, že matematické principy lze v uměleckém světě uplatnit jako čisté výtvarné záznamy i autorské koncepty (viz tvorba Z. SÝKORY). „I když matematika není uměním, někteří matematikové sami sebe pokládají za umělce čisté formy. Je však jasné, že jejich elegantní a téměř estetické formy jako umění neobstojí, jelikož jsou to druhotné vizuální představy, výsledek množiny intelektuálních omezení, a nikoli příčina pročitelného vhledu uskutečněného ve vizuální formě a jejím prostřednictvím“. ([1], str. 138)

2.3 Ornament jako jedna z výtvarných možností prezentace

Tak jako matematické struktury poskytují inspiraci pro tvorbu uměleckých děl, mohou i umělecká díla poskytovat materiál ke studiu v rámci matematiky. Ukázkou takového přístupu je například popis symetrií islámských vzorů pomocí krystalografických grup (viz [6]). Toto téma lze použít v rámci interdisciplinarity jako vhodné propojení matematiky a výtvarné výchovy ve školní praxi.

2.4 Fotografie ve výtvarné (foto-grafické) struktuře – didaktická část a její možnosti

Nejrozšířenější metodou systematického používání dekorativních (ornamentálních) vzorů je současně to nejjednodušší: vytváření lineárních vlysů, kde možnosti a množství alternativ není tak velké, jak by

se mohlo zdát. „Existuje pouze sedm lineárních struktur, jejichž opakováním na pruhu papíru vytvoříme za použití dvou barev vlys; celkový počet struktur, jejichž opakováním můžeme vytvořit vlys na rovinné ploše, použijeme-li dvou barev, je sedmáct (když použijeme počtu barev c , množství různých vzorů je 7, je-li c liché číslo; 17, pokud c děleno 4 dává zbytek 2; a 19, je-li c přesně dělitelné 4)“. ([1] str. 141)

Různé možnosti vznikají tak, že při použití nějakého výchozího motivu (který nemusí být nutně osově souměrný) tento podrobíme následujícím operacím – translaci, horizontální zrcadlení, sestupové zrcadlení, vertikální zrcadlení, rotace o 180 stupňů, horizontální /vertikální zrcadlení, rotace/ vertikální zrcadlení.

2.5 Klasifikace výše naznačených principů uspořádání jednoho nebo více obrazových motivů pro aplikaci do výuky matematiky a výtvarné výchovy.

Jan Šmíd: Možnosti modifikací při vytváření strukturálních fotografických archů – strukturální systém a didaktická aplikace do interdisciplinární výuky, digitální fotografie, 2005.

Aplikace a řešení problému struktury ve výuce kurzu Autorská a dokumentární fotografie, studenti katedry Vv PedF UK v Praze, digitální fotografie, 2010 (viz obr. 10–17).

Závěr

Téma STRUKTURA, jež jsme se pokusili přiblížit v tomto příspěvku, chápána jak v matematickém, tak ve výtvarném diskursu v rámci interdisciplinárních projektů a etud, je podle našeho přesvědčení poměrně intenzivním tématem pro teoretické i praktické zkoumání a následnou aplikaci při propojení teorie s praxí i naopak. Shledáváme přínosným zamyslet se nad

neuzavřenými oblastmi v rámci propojování dvou disciplín – matematiky a výtvarného umění, ale také přemýšlet o jiných, dalších, nových impulsích, které s problémem struktury souvisí. Některé momenty v textu zmínění částečně odkazují na náš příspěvek, prezentovaný na mezinárodní konferenci Aplimat 2011 ([1]). Budeme rádi, pokud naše úvahy a možnosti myšlení nad představeným tématem pomohou učitelům matematiky a výtvarné výchovy jako inspirační materiál, eventuálně jako impuls pro „uchopení“ konkrétně definovaného segmentu dvou jen zdánlivě nesourodých oblastí lidské činnosti – tedy matematiky a výtvarného umění.

Tento text vznikl s podporou grantu I34262-LLP-1-2007-1-CY-GRUNDTVIG-GMP.

Literatura

- [1] BARROWS, J. D.: *Vesmír plný umění*, JOTA, Brno, 2000, ISBN 80-7217-097-X
- [2] HRDLÍČKOVÁ, H.; VANČÁT, J.; SVOBODA, A.: *Svět jako struktura, struktura jako obraz*, katalog výstavy, Galerie Klatovy / Klenová, 2003; ISBN 80-85628-81-3
- [3] CHVÁTÍK, K.: *Člověk a struktury. Kapitoly z neostrukturální poetiky a estetiky*. Český spisovatel, Praha 1996. ISBN 80-202-0583-7
- [4] MANDELBROT, B. *Fraktály. Tvar, náhoda a dimenze*. Mladá fronta, Praha 2003. ISBN 80-204-1009-0
- [5] MÍČKO, M.: *Testament mistra Wu*. Kovalam, Praha 1977. 2. vydání. ISBN 80-901825-4-2
- [6] ŠMÍD, J.; JANČAŘÍK, A.: *Symetrie v českém kubismu*, in *Aplimat 2011: Proceeding from the -th International conference Aplimat*, Bratislava, 2011.
- [7] TENNANT, R. F.: Subgroup Lattices for Crystallographic Groups, on-line: <http://vismath8.tripod.com/tennant/>

O autorech:

PhDr. Jan Šmíd, Ph.D. je odborným asistentem na katedře výtvarné výchovy PedF UK v Praze.

jan.smid@pedf.cuni.cz

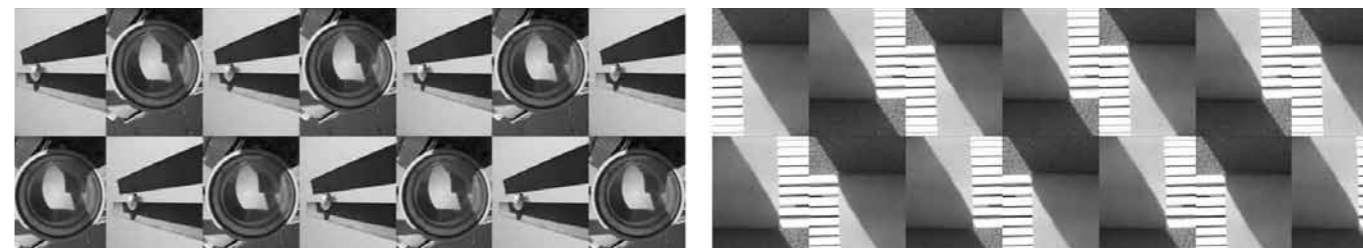
RNDr. Antonín Jančařík, Ph.D. (RID: H-2048-2011) je odborným asistentem na katedře matematiky a didaktiky matematiky PedF UK v Praze.

antonin.jancarik@pedf.cuni.cz

Ukázky studentských prací (fotografických strukturálních etud) studentů PedF UK v Praze na téma „Struktura jako výtvarný problém“, 2010



Obr. 10 a 11 Jedna či dvě fotografie se ve struktuře opakuje za sebou a vzniká tím jakási jednotná struktura „bez pohybu“ – v jedné linii je 7 fotografií.



Obr. 12 a 13 Ve fotoarchu – složeném obraze, se opakuje kombinace dvou fotografií vedle sebe, celý obrazový prvek je složen ze dvou separátních fotografií, které se postupně lineárně kopírují. Ve druhém případě vzniká druhá fotografie otočením první o 180 stupňů.

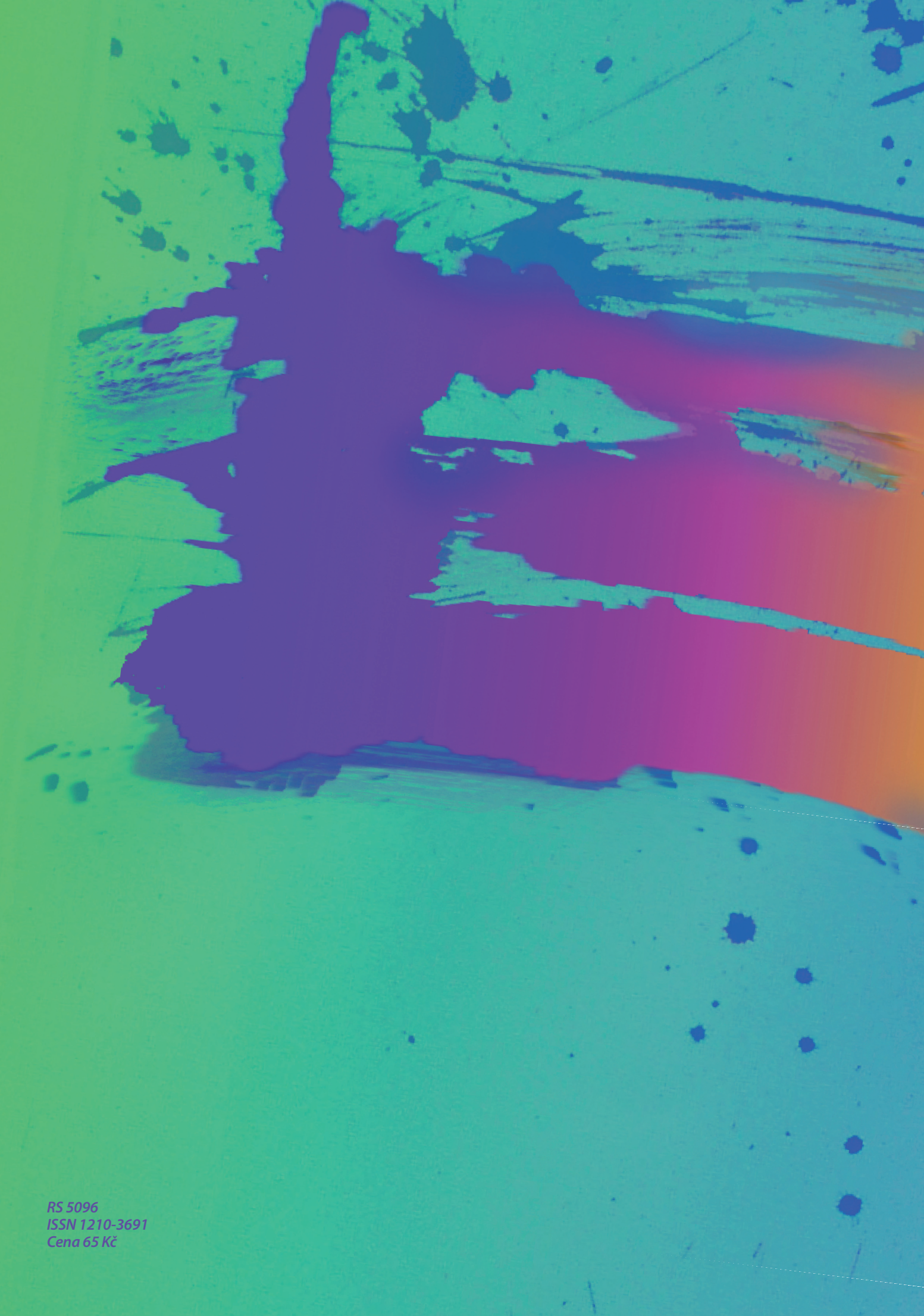


Obr. 14 a 15 Kombinace dvou řad – každá řada je sestavena spojením dvou různých fotografií – lze uplatnit např. výtvarný problém kontrastu a barevné variability, ve druhém případě vzniká druhá fotografie otočením první o 180 stupňů.



Obr. 16 a 17 První arch vznikl opakováním stejných řad fotografií – každá řada je složena ze sedmi alterovaných záběrů na jeden konkrétní motiv – filmový princip „od celku k detailu“, druhý arch vznikl z opakování stejných řad fotografií – řada složena z fotografií různých motivů – zaměřeno na kontrasty či soulady tvarů, barev, linií.

Reprodukce digitálních fotografií studentů katedry výtvarné výchovy PedF UK v Praze jsou publikovány s jejich laskavým svolením.



RS 5096
ISSN 1210-3691
Cena 65 Kč