

Martin Velíšek: Dějiny citronu (aneb receptura na zátiší), nakladatelství Karlovy univerzity, Pedagogická fakulta, Praha, 2017, počet stran: 90

Anotace: Jedenáct esejů vystavených na pozadí specifického žánru malby 17. století. Ve středu úvah leží citron, jedna z nejvznešenějších a velmi častých součástí nizozemských zátiší. V užších i širších souvislostech se texty dotýkají interpretace obrazu. V rámci této interpretace je reflektována filosofie, náboženství, literatura, ale také potravní a nápojové zvyklosti či technologie výstavby obrazu v Nizozemí v 17. století. Citron tak můžeme vnímat jako myšlenkovou paralelu, ikonografický či emblematický symbol, stejně jako samozřejmou součást pomologie a dobových receptů.

INTERPRETACE JAKO PROSTOR

Jak vnímat obraz? Naše vnímání jako součást poznání je subjektivní. Svět kolem nás poznáváme skrze sebe a toto poznání je tak ohraničeno stejně jako my – prostorem a časem. Zdá se, že malíř i divák jsou „vězni“ svých časů. A který čas je vlastní samotnému obrazu?

Ve vnímání výrazně uplatňujeme zkušenost. Zkušenost je přirozená, legitimní součást naší existence (a její praktický předpoklad). Otázka je, na jaké úrovni a v jakém okamžiku odkrývá a kdy zakrývá skutečnost, čím je zkušenost tvořena, na čem stojí. Jak moc je bezprostřední. Zkušenost je odpovědí na tázání. Ale otázka a odpověď nesmí splynout. Podobnost není vždy identitou. A pluralita možností není rovna jejich součtu.

Není vnímání hledáním? Pátráním v mysli po podobném? Zvyk je to, co nám brání v pohledu. Zvykli jsme si. To, že svět známe, nám realitu zakrývá. Bereme ji jako samozřejmost. Všední věci jako by si nezasloužily naši pozornost... Sotva zahlédneme část, už domýšlíme zbytek. „Na obraze nehledáme, co tam je, ale co na něm není. Pohlížíme na umělecké dílo přes síto očekávání.“¹ A to ve smyslu obsahovém i formálním. Vnímání bez zkušenosti, blízké „*vnitřnímu zvuku*“ předmětu, to, o kterém píše Kandinskij a které je vlastní dětem – není ono místem a časem, ve kterém žije skutečnost, „uvězněná“ do rámu obrazu? Nestvořili jsme novou kategorii reality, blízkou obrazu, ale přece jinou, pokud se nejen pokoušíme hledat odpověď na otázky, o nichž si myslíme, že jsou vlastní minulosti/obrazu, ale především tuto odpověď opravdu nalézt? Jsme posedlí hledáním smyslu.

Obraz je výpovědí o nás. I kdyby se na výpovědi shodli mnozí, neznamená to, že je objektivní. Je „jen“ mnohá. „Ani objektiv není objektivní,“ říká Egon Friedl.² „Každý malíř vždy zobrazuje jen sebe,“ a to je klíč k problému. Každý divák totiž také vidí (do jisté míry) sebe.

Obraz a jeho interpretace nejsou totožné. Interpretace je intencí obrazu, nikoliv obrazem samotným. Divák svou intencí formovanou zkušeností míří k obsahu díla. Směřujeme-li od plurality vnímání a interpretací jako předpokladu jediné podstaty, je třeba odstranit („uzávorkovat“) předpoklady. Zdržení se úsudku umožňuje dostat se blíže k podstatě, vlastnímu jevu, tedy vnitřní realitě obrazu.

Interpretace je hledáním či lépe: nabízením možností. Svědčí o potenciálu uměleckého díla, o jeho schopnosti znovu a více absorbovat své nové možnosti a vlastnosti. Interpretace díla je jeho součástí, je částí samotného díla. Neboť dílo není jen fyzický artefakt, ale i (metafyzický) potenciál. Dílo není ohraničeno svými rozměry a definováno hmotou, ale je myšlenkovým a pocitovým prostorem, definovaným skutečností, že jej beze zbytku definovat (popsat) nelze.

Je zde ještě jeden problém v souvislosti s vnímáním obrazu. Vnímáme totiž pouze jeho přivrácenou část. Zadní strana obrazu je však také jeho částí. Neviděná strana obrazu odlišuje mimo jiné naše vnímání díla od něj samotného, totiž jako skutečného a celistvého projevu reality. Identicky, pokud jde o interpretaci, nám schází „okolí“ obrazu. Aristoteles zvažoval v souvislosti se skutečností protiklad možnosti (*dynamis*) a uskutečnění (*energeia*). Výklad uměleckého díla je uskutečnění (jedné) možnosti.

Téměř třicet let stará kontroverzní a provokativní teze Bruno Latoura, že před Pasteurovým objevem žádné bakterie vlastně neexistovaly, nemusí být nutně tak nesmyslná, jak by se na první pohled zdálo.³ Otevírá otázku, zda interpretace díla jako jeho součást existuje před

interpretem či mimo něj, což už mimo jiné poukazuje na časovou prodlevu v uskutečňování obojího a jistou odtrženost od díla samotného. Tato časová (ale i místní) ne-kontinuita může být příčinou nepochopení a ne-správné interpretace (ve smyslu desinterpretace). Ovšem v postmoderním nazírání, kde je kontinuita de facto vědomě popřena, je tento stav – tedy i desinterpretace – jen jednou z možností interpretace a má tedy přece váhu sounáležitosti a takto k dílu patří. Interpretace je (naš) prostor, který nám dílo poskytuje.

Obraz, stejně jako třeba jazyk, je konvencí, která nás od skutečnosti odděluje, protože o ní hovoří. Chrání nás před světem, před samotnou realitou. Realita by neměla mít důvod. Pokud ho má, není objektivní, a tudíž reálná. Umění odhaluje zásadní podstatu věci. Viděné činí skutečným ne skrze divákem kladené otázky, ale pro klid odpovědi, když tázáním je malířova tichá činnost. Ta z obrazu vstupuje zpět do světa a zdá se být sama sobě důvodem. Obyčejné se stává neobyčejným. Tak se například předměty v zátiší stávají božím dílem, jsou jeho součástí a obraz je v jistém smyslu portrétem. Vypovídá o duši portrétovaného, a tak odhaluje jeho podstatu. Arthur Schopenhauer poukazuje na objektivitu obrazů „oněch obdivuhodných Nizozemců, kteří směřovali takové čistě objektivní nazírání na ty nejnevýznamnější předměty a ve svých zátiších postavili malý památník své objektivní a duševního klidu.“⁴ Toto umění má v sobě ochotu umožnit obyčejným věcem být tím, čím jsou. Výjimečnost, opravdovost a kouzlo tohoto umění podle Schopenhauera tkví v tom, že nás zbavuje příčiny veškeré nespokojenosti – tj. vůle jedince. Dává nám totiž možnost pozorovat věci nezávisle na tázání po důvodu, které je tak charakteristické pro vědu (a naši zkušenost).

¹ Karsten Harries: *Smysl moderního umění*, Host, Brno, 2010, str. 132

² Egon Friedl.: *Kulturní dějiny novověku I.*, Triton, Praha, 2006, str. 32

³ *Les Microbes: guerre et paix* – publikováno anglicky pod názvem *The Pasteurization of France* v roce 1984. Bruno Latour, francouzský filosof, antropolog a sociolog, se dlouhodobě zabývá procesem vědeckého výzkumu a svým způsobem zpochybňuje obecnou představu, že přijetí či zavržení vědeckých teorií závisí obvykle a primárně na experimentu, důkazu či důvodu, a přidává například sociální aspekty. Věda je podle něj konstruovaná podobně jako kultura.

⁴ Arthur Schopenhauer: *Svět jako vůle a představa*, Nová tiskárna Pelhřimov, Pelhřimov, 1998, str. 164

CO JE ZA OBRAZEM?

Co je na obraze, je většinou zřejmé. Tedy pokud se spokojíme s bezprostředním zrakovým vjemem. Může být ale vidění samo o sobě ztotožněné s obsahem? Zrak nám zprostředkuje informaci o množství, tvaru, barevnosti apod. věci, které vidíme. Takovýto výčet prvků či jejich vlastností je však roven obsahu pouze do určité míry. Vidění totiž není pouze fyziologický akt. Na vidění se podílí podstatnou měrou naše zkušenost. Tak lze říci, že vidíme to, co víme. Vidění je funkcí myšlení anebo jak by řekl Goethe: „vizuální vjem je neurologická pravda.“¹

Pokud se ptáme, *co je na obraze*, nelze minout modalitu obrazu skutečnosti v umění. Zachycuje obraz skutečnost? Je obraz semiotickou strukturou? Interpretace překračuje mimetický vztah obrazu ke skutečnosti, když totiž opouští čistou, převážně vizuální, percepci ve prospěch apercepce. Vzniká myšlenkový konstrukt diváka, jeho obraz obrazu. Je však dobré si uvědomit, že obdobnou cestu jako divák, vykonal před či v průběhu realizace díla také umělec, přičemž způsob prezentace obsahu sdělení je dán malířovým stanoviskem ke sdělované skutečnosti. Obraz je tedy postojem ke skutečnosti, spíše než vlastní skutečností. Vytváří-li si divák o obraze svůj obraz (obraz o obraze), pak lze analogicky říci, že umělec svou činností vytváří obraz o skutečnosti...

Abychom byli schopni odpovědět na otázku, *co je na obraze*, musíme ji patrně poněkud rozšířit a přeformulovat. Zdá se být naprosto zásadní ve smyslu fyzickém i metafyzickém *co je za obrazem*. Na co jej zavěsíme, stejně jako z čeho vychází? S takto formulovanou větou však de facto opouštíme obraz. Posouváme se mimo něj ve prospěch poznání souvislostí.

¹ Oliver Sacks, *Antropoložka na Marsu*, ISBN 978-80-86862-81-1, str. 35

VNÍMÁNÍ CITRONU V ZÁTIŠÍ

Citrón je věc.

Věc je soustava dílčích kvalit, přijímaných jednotlivými smysly a sjednocených myšlenkovou syntézou. Merleau-Ponty ve Světě vnímání říká: „*Například citrón, to je tento vypouklý oválný tvar se dvěma špičkami, plus žlutá barva, plus chladivý dotek, plus kyselá chuť...*“ Chceme-li porozumět tomu, co je to citrón, pak nás patrně výčet kvalit neuspokojí. Ostatně to je situace, která nastává před obrazem. Pokud jde o vnímání (a odpověď na otázku, co je citrón), zdá se být nakonec nejpodstatnější v předchozí výpovědi spojka *plus*. Důležité je to, co pojí jednotlivé kvality, a to nikoliv syntakticky, ale reálně. Podíváme-li se na citrón, zjistíme, že nejsme schopni jednotlivé kvality striktně oddělit. Brání nám v tom zkušenost. „*Citrón se celý rozprostírá do svých kvalit a každá z jeho kvalit celá prostupuje každou jinou. Kyselost citrónu je žlutá a citronová žluť je kyselá.*“, konstatuje Jean-Paul Sartre.¹ Jeden z Aenesidonových tropů říká: každý lidský smysl poskytuje jiný dojem z věci. Tyto „jiné dojmy“ vytvářejí obsahová specifika, ale nemají vzájemně povahu vylučovací. Je třeba je vnímat jako participaci na jednotě s důrazem na ono *plus*. „*Jednota věci nám zůstane skryta, dokud budeme jednotlivé kvality (např. barvu, chuť) považovat za data náležející striktně odděleným světům vidění, čichu, hmatu atd.*“² Jednota věci nespočívá v pouhém výčtu jednotlivostí, kvalit, ale právě v jejich splývání (*combinatio*) a prostoupení (*infiltratio*)

Když Cézanne, říká, že „*přece lze namalovat vůni stromů*“, dotýká se tím schopnosti takového splývání, jakési smyslové substituce. Odkazuje nás právě k tomu, jak se jednotlivé kvality dotýkají a překrývají, a především k oné myšlenkové syntéze, respektive funkci mozku. Tak „*přece lze namalovat i kyselost citronu*“. Uvědomíme-li si chuť kyselého, nastoupí záhy pocit chladivosti. Fyziologická reakce na kyselé, tedy stažení obličejových a žvýkacích svalů, je v zásadě podobná stažení svalů v chladu, jako obraně organismu proti úniku tepla. Tímto způsobem dospějeme až k chladným barevným tónům v případě citrónu na obraze. Kyselá chuť tedy do jisté míry souvisí s teplotou barvy. Tomuto procesu hledání ekvivalentu říkáme asociace. Což jenom zpětně, přeloženo z latiny (*associacio*), znamená spojování, sdružování, splývání.

Jak bylo řečeno, základní informací o věcech kolem nás poskytují smysly. Je však obtížně představitelné, že by věci působily na všechny smysly stejně intenzivně. Záleží na druhu věci a samozřejmě na okolnostech. V zásadě však lze říci, že zrak člověku zprostředkovává téměř 80% informací! Už Kant řadil zrak do tzv. smyslů na dálku a považoval ho za více objektivní, samozřejmě s vědomím apriorních kategorií času a prostoru. Je nasnadě, že i pokud jde o citrón, uplatňuje se ve vnímání nejvíce zrakový vjem, následovaný chuťovým, tedy jeho žlutá barva a pak kyselá chuť. To platí samozřejmě o to více u obrazu citrónu. Zrak však neposkytuje informace pouze o barvě, ale také třeba o pohybu, respektive poloze věci v prostoru či o jejich tvaru. Když Merleau-Ponty popisuje citrón, začíná jeho tvarem, následovaným barvou. Odpovídá to našemu strukturovanému myšlení, že vepisujeme barvu do konkrétního tvaru, nikoliv tvar do barvy. Přesto však v rovině vidění, tedy prostého smyslového vnímání, je tomu právě naopak! Britský neurobiolog Semir Zeki experimentálně potvrdil, že různé vizuální atributy vnímáme v různých časech, respektive, že například právě vnímání barvy předchází tvaru zhruba o 0,04 sekundy (40 milisekund)!

Vnímáme stejně citrón na stole v kuchyni jako na obraze? Samozřejmě, že nikoliv! Naše vnímání závisí na podmínkách, což mimochodem zase poukazuje k Aenesidonovým tropům (tedy zpochybnění absolutního poznání). Obraz citrónu není citrónem, ale obrazem. Tak je zdaleka nejbližší pravdě tvrzení, že citrón na obraze je de facto žlutá barva na plátně, případně na dřevěné desce. Přesto má schopnost vyvolávat v mnohém stejné počitky či vjemy, jako skutečný plod. Do značné míry záleží na mimetickém intervalu. Vedle těchto informací vlastních citrónu se však na vnímání malovaného plodu podílí vjemy vlastní obrazu – tedy věci, mající většinou pravoúhlý tvar, zavěšené na zdi. A i když zaostří oko na obraze pouze na citrón, stejně mozek informuje o tom, že se dívá na obraz. Tuto informaci nelze zcela potlačit. Lze ji pouze znejistit technickým a technologickým provedením malby (*trompe l'oeil*). Jiří Kulka odlišuje běžné vnímání od estetického vnímání, přičemž obě mají přirozeně rozdílný cíl. Běžnou realitu vnímáme v jakési základní vrstvě, u umění pak realitu transformovanou do obrazu posouváme ve vnímání do vrstvy vyšší.

Semir Zeki se ve svém výzkumu zaměřil také na to, co se v lidském mozku odehrává, když vnímáme umění. Dospěl k tomu, že různé druhy umění vyvolávají činnosti různých částí lidského mozku. Tak kupříkladu abstraktní umění aktivuje dvě vizuální oblasti mozkové kůry, které jsou důležité

pro vnímání barev. U veristického zobrazení s minimálním mimetickým intervalem, tedy například u citronu Willema Kalfa, se aktivují mimo zmíněných dvou oblastí také jiné části mozku, které jsou spojeny s pamětí a učením. Obě tyto funkce jsou důležité při práci se skutečností. Zdá se, že mozek tedy v jisté rovině vztahuje narativní a epický obraz k realitě, respektive k reálné předloze s využitím paměti, tedy naší zkušenosti s danou věcí. Gombrich se v *Umění a iluzi* zmiňuje o Filostratovi a jeho výroku, že ti, „*kdo se dívají na malbu a kresbu, musí mít schopnost představit si věci*“.³ Odkazuje opět na paměť a zkušenost. Obojí souvisí s věkem. Čtyřleté dítě má problém vidět v citronu na zátiší citron. Pokud navíc zredukujeme barevnost a převedeme obraz do černobílé podoby, je schopnost „vidět“ citron pro dítě ještě omezenější. U skutečného citronu ale schopnost poznání funguje bezvadně/bezchybně!

Skutečnost a její obraz jsme schopni vnímat jako sourodé a shodné díky intelektu. Činnost myšlenkově podmíněná. Vracíme se zpět k Sartrovi. Zkušenost nám brání v tom oddělit striktně obraz od skutečnosti. V malovaném citronu bude vždy něco ze skutečného nejen díky malířově schopnosti iluzivní malby, ale především díky naší zkušenosti. Kvalita skutečného citronu se rozprostírá v jeho obraze. Říci, že citron na obraze je ve skutečnosti „jen“ žlutá barva soustředěná do konkrétního tvaru, je nakonec s ohledem na naše strukturované myšlení vlastně velmi obtížné. Vyžaduje to paradoxně značnou dávku důsledně analytického myšlení a specifické asociace, abychom tento pravdivý soud vynesli. Hranice mezi citronem a obrazem citronu je svým způsobem zřejmá i nejasná zároveň. Jedno z nejjistějších dělítek si nakonec uvědomíme, když se znovu podíváme na Kalfův citron. Ten rozdíl totiž představuje fakt, že obraz citronu, na rozdíl od toho skutečného, dovede přečkat staletí.

¹ Jean-Paul Sartre: *Bytí a nicota*, Oikoymenh, 2006, ISBN 80-7298-097-1, str. 685

² Maurice Merleau-Ponty: *Svět vnímání*, Oikoymenh, 2008, ISBN 978-80-7298-287-5, str. 25

³ Ernst Hans Gombrich: *Umění a iluze*, Argo, 2006, ISBN 80-7203-143-0, s. 237

Poznámky k vnímání obrazu z knihy Pohledy, které tvoří obrazy – Miroslav Petříček, Martin Velíšek, nakladatelství PedF UK, Praha, 2012 a připravované knihy Dějiny citronu (aneb receptura na zátiší) – Martin Velíšek, nakladatelství PedF UK, Praha, 2017

TRANSFORMACE VYBRANÝCH TEZÍ Z KOMENSKÉHO *DIDAKTIKY ANALYTICKÉ* DO VÝUKY MALBY

„Znalost je tvoření obrazů. Podstatou vědění je napodobení obrazů.“ DA str. 14

Vše, co bylo doposud řečeno, mělo vytvořit pozadí pojmového aparátu v Komenského didaktických spisech, především pak v *Didaktice analytické*. Jde o jeho důraz na obraz, respektive svým způsobem včlenění výtvarného diskurzu do didaktického. Tato skutečnost vlastně odpovídá dobové situaci. Schopnost věrného zachycení reality, ať už popisem nebo obrazem, splývala v té době s jejím poznáním. Jinými slovy, pokud byla nějaká věc bezezbytku popsána, byla vnímána jako poznaná. Popis skutečnosti, vytvoření jejího obrazu *in natura* má svou paralelu ve vytváření obrazů v mysli, jako součást Komenského představy znalosti a vědění (viz *Analytická didaktika*).

„Všechno totiž má svůj původ v zobrazování, to je ve vytváření podob a obrazů skutečných věcí. Kdykoli totiž smyslem vnímám nějakou věc, vtiskuje se mi její obraz do mozku. Kdykoli vytvářím podobnou věc, vtiskuji její obraz hmotě. A když jazykem oznamuji to, co si myslím nebo tvořím, vtiskuji představu téže věci vzduchu a vzduchem do uší, mozku a mysli osoby druhé. Prvnímu způsobu zobrazování říkáme vědět; druhému a třetímu způsobu zobrazování říkáme umět.“ DA str. 13

Jde o úlohu obrazu v myšlení. Je-li obecně jasno, že jazyk je nástrojem myšlení, pak se ptáme, jak moc a zda vůbec může být také obraz nástrojem myšlení. Přitom je třeba si uvědomit, že vidění jako širší součást problému obraz, je nejen fyziologický akt, ale též (a především) funkce myšlení. Ne každé vidění se realizuje ve fyziologické rovině, zato každé vidění (například sen i výtvarné dílo) má co do činění s myšlenkovou činností.

Konec konců lingvistika již od dob Ferdinanda de Saussura v rámci sémantického trojúhelníku pracuje vedle slova též s obrazem. Obraz je tedy součástí komunikace uvnitř jedince stejně jako navenek. V jistém slova smyslu otevíráme obrazem prostor pro myšlení. Obraz v těchto souvislostech je pak myšlenkový konstrukt, který má stejně jako skutečný obraz několik plánů, vytváří prostor, vlastní perspektivu atd. Takto vnímaný obraz není jedna myšlenka, ale řada myšlenek s vnitřním spojením, které konstruuji úvahu o problému s vazbou k jeho pozadí, průběhu a řešení.

Na práci s obrazem a obrazností je u Komenského v didaktice položen důraz. A ačkoliv se Komenský nepohybuje v oborech výtvarných, ale v rovině všeobecného vzdělávání, tím spíše se však zdá vhodné tímto způsobem pracovat při výuce malířství. Tento pleonasmus je totiž překvapivě logický!

VIZUALIZACE JAKO PROSTŘEDEK (koncept výuky malby)

1/ **Výuka formálních náležitostí malby** (technika a technologie, ale i kompoziční principy, perspektiva atd.)

„Každá znalost, k níž je nutno dojít, necht' je spojena s příkladem...“ DA str. 21

2/ **Výuka tvořivého myšlení** (aneb nápad a jak ho mít)

Předpokladem malování je vidění. Dříve než mohu malovat, musím vidět. **Tedy učit malovat znamená především učit se vidět.** Přičemž vidění není v našem případě/kontextu jen otázka smyslového vnímání, ale je to především otázka myšlenkového uchopení. Jak se má ale takové vidění učit?!

Zastavme se u toho, že **vidění je i funkcí myšlení.** Malíř (umělec) má dvě důležité anatomické části: hlavu a ruce. Velmi často se však vzdělávají pouze ruce. Vzdělávání hlavy je nesnadné (předpokládá pedagogovu zkušenost – životní i profesní) a nebezpečné (pokud se shora uvedená pedagogova zkušenost stane dogmatem). Nicméně vzdělávání hlavy (tedy studentovo výtvarné uvažování) je to, co nás zajímá.

Pedagog může tříbit studentův cit a napomáhat mu v hledání vlastní cesty především upozorňováním na „problémy“. **Pojmenováním problému vytváří učitel téma – prostor pro řešení.** V tomto prostoru otevírá možnosti řešení, upozorňuje na ně.

Úlohou učitele je také v rámci řešení, pokud to vyžaduje situace, vytvářet studentovi na cestě k cíli překážky a následně asistovat při jejich překonávání. Překonávání překážek totiž vyžaduje přemýšlení. Skrze myšlení student hledá a nalézá cesty řešení. Následuje vlastní řešení „problému“ a z něj konstruovaná zkušenost. **Jde o to, postavit studenta do situace, kdy nelze problém minout!** Respektive, kdy si problému nelze nevšimnout a tudíž ho nelze ponechat neřešený. Předávání návodu na řešení není identické se situací, kdy učitel pouze vytvoří vhodný prostor pro vizualizaci problému. Prvním předpokladem je rozpoznání problému. Pak následuje jeho analýza a nikoliv verbální návod řešení, ale vytvoření modelové situace - překážky – v níž má daný problém sám o sobě zjevné řešení (v obecné rovině, konkrétní je pak prostorem pro studenta/je zjevným poukazem na řešení/cíl/souvislosti).

Učení by mělo být názorné. Tedy studenti by si měli učinit na věc posléze svůj vlastní názor. Malba není o slovech. Jsou-li vyjadřovacím jazykem oboru vizuální prostředky (barva, linie, plocha, ale i kompozice...), pak by nástrojem učení měla být do značné míry vizualita. Verbalizace obrazu je totiž prostorem pro řadu nepochopení. Přímé předávání návodů a řešení může být zase nebezpečné proto, že předávám vlastní řešení problému a nevytvářím dostatečný prostor pro řešení studentovo. Jeden problém totiž nemusí mít jediné řešení a takto vyvstává nebezpečí projekce vlastního přístupu do studenta, čímž se tvoří duplikáty učitele nikoliv individuality (a tomto faktu nic nemění fakt, že v některých případech je tato cesta nejefektivnější a tedy legitimní – například při výuce perspektivy).

Příklad. Při malbě zátiší velmi často zůstává pozadí jakýmsi appendixem hlavního motivu. Student se soustředí na jednotlivé předměty zátiší, v lepším případě na vztahy mezi předměty a jejich provázání. Pozadí se řeší na konci celé práce několika rychlými, více či méně promyšlenými zásahy. Proporcionálně je energie i čas věnovaný této části obrazové plochy značně nevýznamný. Kdybych se narodil jako pozadí, byl bych celý život frustrovaný z toho, že na mě zase nedošlo! Chceme-li dosáhnout vyváženého zpracování celé obrazové plochy, je třeba vytvořit situaci, kdy bez verbálních apelů (většinou marných) bude pozadí hrát rovnocennou úlohu.

To, že, respektive jak je pozadí důležité si můžeme ukázat na následujícím optickém klamu

ÚKOL: „ZÁTIŠÍ ODZADU“

„Příklady staví bezprostředně před oči věc, kterou je nutno napodobit, kdežto poučky nepřímou oklikou. V prvním případě je tedy věc zřejmá sama sebou, v druhém sama sebou zastřena neobjasní-li se příklady.“ A Komenský hned pokračuje: „Poučky mají vztah k rozumu, příklady ke smyslům. Smysly jsou však dříve než rozum.“ A ještě zajímavěji: „...nemohu předpisovat poučení o věci, kterou ten, jemuž předpisuji, dosud neviděl.“ DA str. 21

Průběh: *Vymezíme studentům prostor, kde bude stát zátiší. Je dobré, pokud pozadí prostoru (zed', dveře, skříň...) není jednotvárné, ale je tvořeno například dvěma či třemi různými plochami. Vyzveme studenta k práci na zátiší. Po delším čase (např. 1/2 hodiny začneme prostor postupně zaplňovat předměty. Zátiší organicky roste a student musí na přibývání předmětů reagovat.*

Vstřícné a zprostředkující pojetí výuky se tu spojuje. Dispozice žáka předurčují konkrétní podobu cesty, jakkoliv její cíl je vnitřně daný učitelem, ovšem nikoliv konstatováním, apelem, ale prostě vyplývá z podstaty práce na úkolu. Řešení této úlohy může být východiskem pro řešení jiného problému – jak na dekorativní abstraktní geometrickou kompozici. Východisko v reálné předloze je milosrdné, neboť očekávat studentovu fabulaci na nulovém základě je bláznovství. Realita by měla sloužit jako inspirační prostor nikoliv však cíl našeho snažení.

KONCEPT VÝUKY: absolutní prioritou pro práci v malířském ateliéru je myšlenkový koncept
METODA: otevírání souvislostí, respektive změna myšlenkového paradigmatu
KLÍČOVÉ SLOVO: vizualita

Absolutní prioritou pro práci v ateliéru je myšlenkový koncept. Jak tomu konkrétně ve výuce malby v malířském ateliéru rozumět?

Pokud jde o korigování volné ateliérové studentské práce, je důležitá empatie. Pokud totiž technické (technologické) zvládnutí pro považujeme na tomto stupni školy převážně za samozřejmost (či a marginálii), pak prostor po setkání učitele a žáka zůstává v rovině výtvarného uvažování, především tedy v oblasti nápadu a posléze řešení.

Nápad a jak ho mít? Existuje stav, kdy je člověk otevřenější ke skutečnosti a kdy je myšlení specificky orientované? A lze si tento stav navodit?

Žijeme v obecné představě, že v ideálním stavu Bůh z hůry dopustí a nás něco napadne. Tedy že nápad je jakýmsi druhem milosti a běží mimo nás. Jenže na to nelze spoléhat. Pak je statisticky nemožné/neopodstatněné, aby u umělců Bůh dopouštěl častěji. Jde tedy o trénink uvažování? Nápad je základem tvůrčí práce. Často z něj vzchází. Nápad je vnímání světa v širších souvislostech. Je to specifický úhel pohledu, nikoliv něco, co leží mimo náš svět. Je to především rozšíření kontextu. Tam patří například doslovnost, negace, předcházení či následování, měřítko, ... Teoreticky lze říci, že nápad se rodí z (pokusu o) rozprostření VŠECH možností. Při jejich výčtu se jeví jedna z možností výraznější – je **nápadnější**, je nápadem. Zrušení a priori hranic vytváříme prostor pro neohraničené uvažování. To posléze vytváří jiné, nové hranice, v jejichž mantinelech se však jedna z možností jeví jako nápad.