

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE/**CHARLES UNIVERSITY IN PRAGUE**  
PEDAGOGICKÁ FAKULTA/**FACULTY OF EDUCATION**

Katedra Výtvarné výchovy/**Department of Art**

**PŘÍRODA A PŘÍRODNÍ DETAIL**  
**NATURE AND NATURAL DETAIL**

Jiřina Boháčová

Přemyslovská 2, 130 00 Praha 3

3. ročník, Specializace v pedagogice: Pedagogika – Výtvarná výchova  
**3<sup>rd</sup> Year, Specialism in Pedagogy: Pedagogy – Art**

Duben 2009/**April 2009**

**Vedoucí bakalářské práce/Head of the Bachelor Thesis:**

Doc. ak. mal. Miloslav Polcar

**Konzultant/Tutor:**

Doc. PaedDr. Pavel Šamšula, CSc.

**PRAHA/PRAGUE 2009**

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 10. 4. 2009

## **Poděkování**

Děkuji Doc. ak. mal. Miloslavu Polcarovi a Doc. PeadDr. Pavlu Šamšulovi, CSc. za odborné vedení diplomové práce a ak. mal. Daliboru Smutnému za poskytnutí rozhovoru.

## **Anotace:**

---

**BOHÁČOVÁ, Jiřina. *Příroda a přírodní detail*. Praha, 2009. 54 s. Universita Karlova v Praze - Pedagogická fakulta. Vedoucí bakalářské práce Doc. ak. mal. Miloslav Polcar.**

Práce reflektuje využití tématu ve výtvarném umění s důrazem na umění 20. století až po současnost. V teoretické části se zabývá přírodními náměty včetně přírodních detailů jako inspirací volné výtvarné tvorby, pozornost věnuje i problematice zjednodušení, stylizace a abstrakce přírodních námětů a podnětům vědecké fotografie. Výtvarná část práce obsahuje vlastní tvorbu autorky s námětem přírody a přírodního detailu, zpracovanou v technice linorytu. Závěrečná kapitola práce naznačuje možnosti využití tématu ve výtvarné výchově na základních školách.

### **Klíčová slova:**

příroda, přírodní detail, inspirace, výtvarné umění, zjednodušení, stylizace, abstrakce, vědecká fotografie, výtvarná výchova, výtvarný projekt

## **Annotation:**

---

**BOHÁČOVÁ, Jiřina. *Natur and Natural Detail*. Prague, 2009. 54 p. Charles University in Prague – Faculty of Education. Head of the Bachelor Thesis Doc. ak. mal. Miloslav Polcar.**

This thesis reflects the usage of the theme in visual art with the emphasis on art of the 20th century till nowadays. In the theoretical part, the thesis deals with natural subjects including natural details as an inspiration of free art creation. Its attention goes in for the issue of simplification, stylization and abstraction of natural subject and also for the issue of scientific photography motivation. The visual part contains the own author's work with the theme of nature and the natural detail. This work of art is worked up in linocut technique. Final part of the thesis suggests possibilities how to use this subject matter in art at the primary schools.

### **Key words:**

nature, natural detail, inspiration, visual art, simplification, stylization, abstraction, scientific photography, art, visual project

## Obsah:

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1. Úvod.....</b>                                    | <b>6</b>  |
| <b>2. Teoretická část.....</b>                         | <b>7</b>  |
| 2.1 Příčiny využití přírodních motivů v umění.....     | 7         |
| 2.2 Přírodní detail a proměny jeho využití.....        | 10        |
| 2.2.1 Přírodní detail jako symbol.....                 | 10        |
| 2.2.2 Přírodní detail ve službách dekorace.....        | 13        |
| 2.2.2.1 Přírodní detail jako dekor v architektuře..... | 18        |
| 2.2.3 Přírodní detail jako krok k abstrakci.....       | 20        |
| 2.2.4 Odraz přírody v abstraktním umění.....           | 23        |
| 2.2.5 Tvary přírody v objektivu fotografa.....         | 25        |
| 2.2.6 Vědecká fotografie jako umění a inspirace.....   | 27        |
| 2.3. Přírodní motivy v současném umění.....            | 29        |
| 2.3.1 Odraz tradice v současném umění.....             | 29        |
| 2.3.2 Přírodní detail v české malbě a grafice.....     | 31        |
| 2.3.3 Rozhovor s Daliborem Smutným.....                | 33        |
| <b>3. Reflexe výtvarné části.....</b>                  | <b>39</b> |
| <b>4. Didaktická část.....</b>                         | <b>40</b> |
| 4.1 Úkol č. 1.....                                     | 41        |
| 4.2 Úkol č. 2.....                                     | 43        |
| 4.3 Úkol č. 3.....                                     | 45        |
| 4.4 Úkol č. 4.....                                     | 47        |
| 4.5 Úkol č. 5.....                                     | 49        |
| <b>5. Literatura.....</b>                              | <b>51</b> |
| <b>6. Seznam vyobrazení.....</b>                       | <b>53</b> |

## 1. ÚVOD

---

Cílem této bakalářské práce je zamyšlení se nad úlohou inspirace přírodou a především přírodním detailem v průběhu vývoje výtvarného umění. Předpokládám, že zpracování inspirace přírodou a jejími detaily není otázkou jednoho období, ale že v různé intenzitě promítá do celého vývoje, a to i tam, kde to na první pohled nemusí být zcela patrné. Tuto tezi bych chtěla obhájit na stránkách své bakalářské práce. V této souvislosti mě napadá motto mé práce:

*„Rozjímání nad přírodou se neustále obnovuje.“*

(Barbara Hepworthová, 1934)

V jedné větě je tak vlastně vystižena základní myšlenka, která mě vedla ke zvolení tohoto tématu bakalářské práce, protože mě zajímá zkoumat vztah člověka k přírodě, jejíž je neodmyslitelnou součástí, projevovaný projekcí do výtvarné tvorby.

Pro řešení problému jsem si stanovila několik hledisek, ze kterých budu vycházet. Předně chci hledat odpověď na otázku, proč se přírodní motivy v umění stále objevují. Dále pak budu na předmět zájmu nahlížet z hlediska jeho různého uplatnění. Ve své práci se budu nejvíce věnovat období počínaje přelomem 19. a 20. století, kdy se přírodní detail prosadil v umění nejvíce, s odkazy do minulosti. V návaznosti na to budu zkoumat jeho uplatnění v následujícím vývoji moderního umění až do současnosti. Pro demonstraci využití naturálního detailu v současném umění použiji medailonek Dalibora Smutného, podložený především rozhovorem s ním.

V další části bakalářské práce se budu věnovat vlastnímu postoji k tomuto tématu. Pokusím se vysvětlit, co mě vedlo k mému výtvarnému ztvárnění tématu přírodního detailu.

Nakonec se své poznatky nabyté z teoretického hledání i vlastní výtvarné zkušenosti pokusím zúročit v didaktické části. Zde se pokusím nastínit svůj vlastní projekt, který by se dal realizovat s dětmi v praxi tak, aby jim otevřel cesty k možnostem využití inspirace přírodou, která je nám vždy na dosah.

## 2. TEORETICKÁ ČÁST

---

### 2.1 Příčiny využití přírodních motivů v umění

V každé etapě vývoje výtvarného umění se setkáme s uměleckou reakcí na přírodu. Na začátku své práce se tedy pokusím najít odpověď, proč tomu tak je. Odpověď může být velmi jednoduchá. Člověk je od počátku s přírodou v bezprostředním kontaktu, a jelikož je její součástí, má k ní blízký vztah, který promítá do svého výtvarného projevu. Ať už jde o obřadní rituály odražené v pravěkých jeskyních malbách nebo o pozdější projevy. V historii umění se setkáme především s krajinomalbou, a to výrazně až od období baroka. Do té doby se člověk v uměleckém projevu vyrovnával přednostně s vlastní podobou. Patrně potřeboval nejdříve výtvarně zpracovat to co je mu nejbližší, tedy sám sebe. V těch dobách můžeme přírodu v malbě či sochařství nalézt také, ale jen ve vedlejší roli, protože si samozřejmě člověk už tehdy musel uvědomovat, že je to neoddelitelná součást, přesto se přednostně věnoval práci s figurou. Inspirace přírodním tvaroslovím se odrazila také v architektuře. Nalezneme ji už ve starověkém Řecku. Korintské hlavice jsou toho jasným a zcela zřetelným dokladem.

Velmi výrazně se umělcova konfrontace s přírodou uplatní v baroku. Zde se dostává do zcela nového postavení. V malbě je to krajinomalba, kde se přírodní scénérie stává dějištěm figurálních výjevů a nebo na diváka působí zcela samostatně. Od té doby tradice krajinomalby vzkvétá a člověk se s přírodní inspirací vyrovnává stále novými způsoby a postupy.

Dalším zlomovým bodem byl nástup impresionismu, který nabídl zcela nový přístup ke zobrazení přírody. Krajina se tou dobou již nemaluje v ateliéru podle skic, ale malíři tvoří přímo v plenéru. Nevzniká už ideálně sestavená scénérie, typická pro baroko, ale umělci zachycují momentální skutečnost, kterou pozorují. Postoje tvůrců krajinomalby konce 19. století, kteří se snažily malovat realitu, třeba světelnou jako impresionisté, podle mě vystihuje výrok Julius Mařáka ke svým žákům: *„Pozorujte přírodu bedlivě a vnímejte svědomitě: každé ukvapení znamená ztroskotání a krok zpět. Berte jen po soustech, abyste je vždy dobře strávili. A pravdy se vždy držte: přírodu netřeba zkrášlovat ani zesilovat. Má těchto vlastností sama dost.“* V této větě je obsažena reakce na ideální krajiny počínaje barokním malířstvím, které nebylo třeba tvořit, protože ideál nám nabízí sama příroda. Ovšem i když se Mařák domníval, že není třeba přírodu zkrášlovat a zesilovat její výraz a naopak je důležité malovat pravdu, již velmi brzy se ukázalo, že si umělci s tímto postojem nevystačí a chtějí-li přírodu ve svém díle odrážet, musejí používat nové postupy v jejím ztvárnění.

Stále však mluvím spíše o přírodním celku a ne o jeho detailech. Ty můžeme během vývoje umění zaznamenat především jako dekorující prvek ve stavitelství, a to jako architektonický článek nebo ve stropních či nástěnných malbách. Domnívám se, že přírodní detaily nabývají na významu koncem 19. století, kdy se rodí secesní styl, který jich využívá také především v ornamentu, ale ve zvýšené kvantitě a ve zcela nové kvalitě, která se stává jedním z východisek pro moderní formy umění 20. století. Pokusím se teď utřídit vlivy, které za vznikem secese a celkově za zvýšeným zájmem o přírodu stojí.

Jedním z velmi zajímavých vlivů je podle mého názoru seznámení se s japonským uměním. V 19. století se pořádaly Světové výstavy, které měli veřejnost seznamovat s výtvarnými technikami, ale také s uměleckou tvorbou. A vzhledem k tomu, že se Japonsko otevřelo zahraničnímu obchodu, bylo jen otázkou času, kdy se do Evropy dostanou díla tamních umělců. Prvními ukázkami byly především dřevorezy a pak také porcelán. Díky otevřeným hranicím se umění vyvíjelo, ale také se do země dostávali evropští sběratele, kteří artefakty japonské kultury zkupovali do svých sbírek. Umělecká veřejnost japonskou kulturu přijala s nadšením, nejen pro její exotičnost, ale především pro kultivovanost projevu a také pro určitou „modernost“. Japonci byli schopni pomocí jednoduchých výtvarných prostředků docílit silného vizuálního dojmu. Vzhledem k tomu, že příroda hraje v japonském umění významnou roli, a to jak v celku tak v detailech, mohu toto seznámení považovat za jedno z významných východisek. Můj pocit samozřejmě potvrzuje zájem autorů a jejich následná reflexe japonského umění ve vlastní tvorbě.

Další úlohu sehrála postupující průmyslová revoluce a s ní spojená výrazná technizace společnosti, která se hromadně přesouvala z venkova do měst a životní tempo se počalo zrychlovat. Taková změna životního prostředí musela být pro lidi, kteří byli doposud zvyklí žít v těsném kontaktu s přírodou, velmi náročná. Bylo tedy třeba vyrovnat se s nastalou situací a umění je předurčeno k vizuálnímu vypořádání se se společenskými zvraty. Pokud se tedy člověk nemohl s přírodou setkat osobně, mohl do vztahu s ní vstupovat alespoň prostřednictvím vizuálních podnětů, které má za úkol stvořit umělec.

Slova německého kritika Waltera Benjamina (1892–1940) v podstatě potvrzují, že pro vznik secese bylo důležité umělecké vypořádání se s postupující technizací světa: „[Art Nouveau] Znamenal poslední pokus o výpad ze strany umění uvězněného technickým pokrokem ve slonovinové věži. Umění mobilizovalo všechny rezervní síly niternosti. Ty našly svůj výraz v mediánním jazyce čáry, v květině jako symbolu obnažené, rostlinné Přírody, která čelila technikou vyzbrojenému okolí.“<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>FOSTER, Hal, KRAUSSOVÁ, Rosalind, BOIS, Yve-Alain. *Umění po roce 1900 : Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha : Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-9. s. 53.

V 19. století se zrodila teorie darwinismu, která ve společnosti vyprovokovala zvýšený zájem o přírodní vědy, který je pro toto období typický. Mezi nimi byla nejoblíbenější biologie a především její odvětví botanika. Mnoho umělců dokonce samo studovala přírodní vědy na univerzitě, a tak získali dobrý základ pro svou tvorbu. Nový styl měl tedy i kvalitní myšlenkové zázemí, na které bylo potřeba reagovat vizuální formou.

A posledním vlivem, který považují za důležitý, byly v té době sílící snahy o povznesení uměleckého řemesla a užitého umění (tehdy označovaného jako dekorativní umění). Tento vliv pravděpodobně nezapříčinil oblibu přírodních motivů v secesi, avšak jistě způsobil oblibu užitého umění, která je v secesi tak velká. A to pak dávalo možnost pracovat s přírodními motivy v nových podmínkách. Tyto snahy pramenily především z Anglie, kde byly zakládány první umělecko-průmyslové školy a vzniklo umělecko řemeslné sdružení **Art and Crafts**, které se stavělo proti probíhající průmyslové revoluci a oceňovalo středověkou řemeslnou výrobu. Jeho hlavní zakladatel a propagátor **William Morris** byl malířem, ale hojně se věnoval užitému umění



*Obr. 1/William Morris  
Tapeta, 1896*

(obr. 1). Podstatné pro něj a celé jeho hnutí bylo, jak věc vzniká a proto jim nevadily ani nedokonalosti, které na objektu mohli zůstat, protože pouze podtrhovaly autentičnost díla.

Kombinací výše zmíněných vlivů vzniklo dostatečně silné zázemí pro zrod secesního stylu, který v sobě nezapře silnou inspiraci přírodními detaily a jejich tvaroslovím. Ať to bylo způsobeno především módní vlnou přírodních věd nebo tím, že pro dekorativní umění je příroda jedním z ideálních východisek, je jasné, že vznikl styl, který se stal předpokladem pro další utváření moderních výtvarných forem ve 20. století.

Postupem času se zájem umělců počal stáčet jiným směrem. V jejich pozornosti už nebyl jen detail přírody, který běžně známe, protože ten byl do určité míry již vyčerpaným tématem, a tak se začali objevovat autoři hledající pod povrchem běžně viditelného světa. Počali se inspirovat buněčnými strukturami a mikrokosmem přírody, který lze najít jen pod mikroskopem. Zkoumání těchto prvků vyústilo v uměleckém projevu především k abstraktním formám zpracování přírodních motivů.

## 2. 2 Přírodní detail a proměny jeho využití

### 2. 2. 1 Přírodní detail jako symbol

Zřejmě z důvodu blízkého kontaktu s přírodou, který člověka provází po celý věk lidstva, začali umělci její tvary používat jako symboly, kterými naplňovali své obrazy. Plyne to jistě z jejich zkušeností s přírodou, jejímž prvkům byly v minulosti přisuzovány různé vlastnosti. Díky těmto vlastnostem, které se staly obecně uznávanými, pak mohl vzniknout jazyk symbolů promlouvající k nám právě skrze přírodní motivy.

Se symbolikou v evropské tradici se můžeme setkat především v křesťanství. Jako symbol sloužily často různé květiny. Nejznámějším je jistě lilie reprezentující symbol čistoty, míru, vzkříšení i královské důstojnosti, v křesťanství byla symbolem Panny Marie (obr. 2), ale její stylizovaná podoba (z francouzštiny označována jako *fleur-de-lis*; obr. 3) se stala oblíbenou i jako erbovní květina. Jiným příkladem může být růže, červená symbolizuje mučednictví – mučedníkovu krev, bílá symbolizuje čistotu a tak je růže také spojována v křesťanství s Pannou Marií. Symbolické významy samozřejmě nesli i živočichové. Lev je velmi běžně používaným motivem, setkáme se s ním jak v symbolice křesťanské tak ve světské. Ve středověku byl symbolem vzkříšení, je atributem mnohých světců a také reprezentuje cholerický temperament.

Symbolika skrytá v přírodních detailech je ovšem typická především pro asijské umění. Tamní kultura je samozřejmě odlišná od evropské a z toho také vychází rozdílnost v pojetí symbolů. Domnívám se, že v asijské kultuře se přírodní symbolika uplatnila výrazněji než na západě díky rozdílné filozofii. Asijská náboženství jsou více spjata s přírodou, nežli křesťanství, a proto v umění, které je v některých etapách lidského vývoje neoddělitelné



*Obr. 2/Sandro Botticelli  
Zvěstování, 1489  
(ukázka symboliky lilie v křesťanském námětu  
– archanděl Gabriel přichází za Marií a v ruce  
přináší lilii, jako symbol čistoty)*



*Obr. 3/Tapeta s motivem Fleur-de-lis*

od víry, zaznamenala přírodní tematika výraznější odraz. Jako příklad uvedu japonské umění z důvodu, který byl popsán výše. A to tedy pro jeho ovlivnění evropské kultury v 19. století. Japonské náboženství vidí boží podstatu v přírodě, proto jejich tradice staví na inspiraci přírody v celé své historii, na rozdíl od toho v křesťanské tradici je víra spojovaná s osobami, a proto zde nalezneme převažující množství figurálních výjevů.

Japonskou malbu krajiny můžeme rozdělit do dvou základních linií. Jedná se o tzv. „čínskou malbu“ (kanga), která se vyznačuje štětcovou technikou a monochromní barevností navazující na čínskou tradici a druhým typem je „malba japonská“ (jamaote). Zde se jedná o kolorovanou malbu s jemnou obrysovou tušovou kresbou. Zajímavé je, že tento druhý přístup se posléze stane inspirací pro dřevořezy, proslavené v Evropě, a to především díky výrazné barevnosti pigmentů zde užívaných. Rozdílem od evropského pojetí je jistě proces samotné tvorby obrazu. Umělec nezachycuje konkrétní podobu místa, ale specifickou atmosféru přírodních scénérií.

Z japonské krajinomalby lze mimo jiné vyčlenit, pro nás velmi zajímavý, žánr kačogá čili žánr „květin a ptáků“. Tento původně čínský žánr se v Japonsku rychle asimiloval, a to už ve 12. století. Jedná se o ikonograficky ustálené skupiny detailně vyobrazených přírodních motivů. Na rozdíl od evropských zátiší je na obrazech zachycena výhradně živá příroda. Setkáme se s nimi v tušovém provedení malby i v dřevořezech. Kompozice těchto obrazů nevznikají v žádném případě náhodně, ale jsou podmíněny zmíněnou symbolikou. Každý symbol má v japonském umění ohromující zázemí literárních konotací.

Oblíbeným zvířetem je tygr či drak, kteří symbolizují moc a sílu, dále můžeme uvést symbol dlouhověkosti, kterým je jeřáb nebo symbol nezničitelnosti, kterým je fénix. Symbolika se samozřejmě uplatňuje i v rostlinných motivech, oblíbeným námětem je například symbol „čtyř ušlechtilých“ zastoupený bambusem a orchidejí ve spojení se slivoní a chryzantémou. Zvířata, ptáci a květiny jsou v japonském umění obvykle zobrazovány v komplementárních párech – tygr a bambus, lev a pivoňka, jeřáb a borovice atd.

V tradici japonského umění se žánr kačogá stále udržoval. Výraznější rozkvět zaznamenal v 50. letech 19. století v období Meiji. Malba tehdy působících umělců byla volně k prodeji a proto se snadno dostali k rukám evropských sběratelů přijíždějících do Japonska.

Dřevořezy z touto tematikou se dostali v 19. století do Evropy především v díle **Ohary Kosona** (obr. 4), který se po krátkém období zobrazování výjevů z japonské války uchyluje téměř bezvýhradně právě k žánru kačogá. Zde se v podstatě vracíme k první kapitole, protože je zde opět viditelný odkaz k vlivu japonského umění

neboť Kosonovi dřevořezy se na západě staly velmi oblíbenými. Jeho dílo zaznamenalo velký úspěch na světových výstavách v Toledu v roce 1930 a 1936.

S žánrem ptáků a květin se ale setkáme i v díle **Hokusaije** (obr. 5), který byl především znám jako představitel školy ukiyoe (malíři obrazů prchavého světa), která se prezentovala krajinami. Přesto pod jeho rukama vzniklo několik alb s tematikou přírodních detailů (př. Hokusai Kachó gafu, 1848).



Obr. 4/*Ohara Koson*  
*Jeřáb s holátkem na borovici*



Obr. 5/*Katshusika Hokusai*  
*Ledňáček s karafiáty a kosatcem, 1832*

S odrazem symboliky v přírodních motivech se ovšem setkáme také v moderní Evropě. Jedním s příkladů může být **Alfons Mucha**. Ačkoliv jeho plakáty působí především dekorativně, autor cítil potřebu sdělovat divákovi hlubší poselství a proto ani on nepoužívá naturální prvky vždy náhodně, ale s nějakým hlubším záměrem. Demonstrují to na příkladu série Čtyři umění, reprezentující Poezii (obr. 6), Tanec (obr. 7), Malířství (obr. 8) a Hudbu (obr. 9). Zde je jasně patrné, že v přírodě nehledá jen tvarosloví, které lze úspěšně stylizovat a použít dekorativně, ale že v detailech přírody vidí i symboly, zde použité ve vztahu k jednotlivým uměním. Z toho zřejmě vyplývá, že Mucha skutečně demonstroval vztah umělce a přírody a inspirace z ní, který sám pociťoval. Proto spodobnil Poezii jako ženu, v jejímž pozadí hledíme do krajiny s hvězdou a měsícem, Tanec spojil s padajícím listím, Malířství s obdivem ke květině, Hudbu se zpěvem ptáků. Domnívám se, že propojení malířství s obdivem ke květině není v Muchově podání náhodou,

protože právě stylizované květy můžeme najít téměř na každém jeho plakátu, je to tedy nejvíce zpracovávaný přírodní detail a je tedy zřejmé, že Mucha jako malíř skutečně přírodní tvarosloví obdivoval a ve své práci mohutně uplatňoval.

Je tedy jen otázkou, co jej vedlo k používání symbolů ve výtvarném umění. Byla to čerstvá konfrontace s japonským uměním? Nebo Mucha navazoval na evropskou křesťanskou tradici? A nebo to bylo jen vyústění jeho touhy po vážném umění, se kterou se takto ve svých plakátech vyrovnal? Já osobně bych se přiklápěla k variantě, že se jednalo o smíšení všech zmíněných vlivů. Myslím, že Mucha měl ke tvorbě jiný přístup než ostatní tvůrci. Zakázku pojímal vždy velmi zodpovědně a na svých plakátech neponechával nic náhodě a každý detail byl vždy promyšlený. Proto se jeho přírodní motivy vždy symbolicky vztahují k danému námětu, proto je jeho Podzim (obr. 10) v horním rámu reprezentován vinnou révou, Zima (obr. 11) zase seschlým květem bodláčí.

### 2. 2. 2 Přírodní detail ve službách dekorace

Dalším hlediskem, ze kterého chci na využití přírodního detailu nahlížet, je jeho uplatnění v užitém umění. Uvažují-li o uplatnění přírodního detailu v dekoraci, docházím k závěru, že v krajině nalezneme tak širokou inspiraci co se tvarosloví či barevnosti týče, že by bylo až zarážející, kdyby se umělci v její bohatosti neinspirovali. Příroda nám přímo předkládá náměty ke ztvárnění. Můžeme v ní najít různé struktury či rostlinné propletence, které za přispění uměleckého vkladu přímo vybízejí k dekorativnímu využití. Je ještě důležité připomenout, že dekorativní umění pro potřeby této práce chápau více ve smyslu 19. století, tedy jako umění užité.



Obr. 6, 7/Alfons Mucha  
Čtyři umění – Poezie, Tanec, 1898



Obr. 8, 9/Alfons Mucha  
Čtyři umění – Malířství, Hudba, 1898



Obr. 10, 11/Alfons Mucha  
Čtvero ročních dob – Podzim, Zima, 1897

Pokud je tedy naturální detail východiskem ke vzniku ornamentu, který je v rámci dekorace stěžejním prvkem, je z tohoto hlediska zajímavá secese, protože pro ni je přírodní detail a ornamentu téměř synonymem. Její ornament je tak živelný, že se v něm odraz přírody jen stěží zapře.

Belgičan **Henry Van de Velde** se stal průkopníkem takzvané „belgické linie“, která se stává základním prvkem secesního ornamentu. Byl malířem, který se postupně ve své tvorbě přesunoval k dekorativnímu respektive užitému umění. Navázal volně na Vincenta Van Gogha, ale zklidnil jeho expresivní linii pod vlivem anglického stylizmu a transformoval ji do ornamentálního vzorce. Petr Wittlich píše: „*Van de Velde pochopil ornamentální linii jako projev síly, beroucí svoji energii z toho, kdo ji táhne.*“<sup>2</sup> Z toho lze vyvodit že secesní ornament v podstatě vzniká na základě myšlenkové aktivity jedince ve spojení se základními přírodními procesy. Fascinace přírodou a její živočišností se tak stává hlavní náplní umělecké práce.

„Nekonečná“ linie, která vznikla, se splétá do různých ornamentů, které jsou opticky velmi aktivní. Divák vnímá celek obrazu, ale zároveň je neustále vtahován do děje ornamentů. V práci s linií se umělci inspirovali také na japonských tiscích, neboť je doménou Japonců pomocí linií dokonale zpracovat námět obrazu. Ornament proniknul do všech odvětví umění, prosadil se v návrhářství, architektuře, ale i ve volném umění, malířství či sochařství.

Práci s přírodním detailem v ornamentu můžeme sledovat opět i v díle **Alfonce Muchy**. Projevil se především v nově rozvíjející disciplíně, která vznikla pod vlivem tehdejšího sociálního uvědomění a touhy umělců formovat estetické cítění co nejširší vrstvy společnosti a ovlivnit pokud možno všechny stránky lidského života. Tato situace přála rozkvětu tvorby plakátů. V době, kdy byly v Paříži raženy do staré zástavby široké bulváry, si umělci uvědomili, že je ulice místo, kde mohou působit na nejširší publikum a nabízí jim téměř neomezené výstavní plochy. Mezi příležitostnými tvůrci plakátů, jako byl Pierre Bonnard či Henri de Toulouse-Lautrec, se prosadil jako pravý specialista právě moravský rodák Alfons Mucha.

Mucha se plakátové tvorbě začal věnovat jen díky náhodě, protože jeho ambice spočívali především v malbě. Při studiích v Paříži mu ovšem chyběly finanční prostředky a tak se musel začít věnovat užitému umění. Nejdříve ilustroval knihy, ale brzy se mu naskytla příležitost navrhnout plakát pro pařížskou herečku Sarah Bernhardt k její divadelní hře Gismonda. Tím byla odstartována jeho sláva, jako autora plakátů.

---

<sup>2</sup> WITTLICH, Petr. *Umění a život - doba secese*. Praha : Artia, 1987. s. 70.

Muchovy plakáty byly ve své době tolik úspěšné, protože se mu podařilo vytvořit ideální stylizaci ženského dobového typu, která ve spojení se statickou kompozicí, jemnou barevností a bohatou dekorativní linií zaručovala kladný ohlas kritiky a laické veřejnosti. Podařilo se mu tak vytvořit nosný typ vizuální komunikace, který po několik let s úspěchem uplatňoval.

Díky tomu mu nyní patří nezastupitelné místo v mé práci, protože ve své tvorbě prokázal mimořádný talent v práci s ornamentem. Pro Muchovy plakáty je typická arabeska rozvíjející se od zcela abstraktních tvarů po stylizované květy, plody či ptáky, proto je pro mě jeho tvorba tolik významná. Přírodních detailů si můžeme všimnout téměř na všech jeho plakátech. Často jsou ozdobou ve vlasech Muchových krasavic a nebo tvoří ornamentální kompozice v pozadí plakátu, obvykle koncipované do půlkruhu za hlavou zobrazené ženy. Plakátům většinou nechybí ani ornamentální rámeček.

Kromě plakátů tvořil Mucha v 90. letech 19. století také tolik oblíbený žánr dekorativních panó. Jednalo se o obrazy, které se používali k dekoraci stěn nebo paravánů. Muchovým nejznámějším je cyklus Čtvero ročních dob. I zde sledujeme zapojení přírodních detailů do obrazu. Na dekorativním panó Léto (obr. 12) nalezneme vlčí máky ve vlasech dívky a také výhonky vinné révy, kterými nejspíše upozorňoval na svou rodnou Moravu. V jiném obraze cyklu, Zimě (obr. 13), můžeme odhalit inspiraci japonským uměním, neboť, jak bylo již řečeno, i Mucha byl konfrontován s uměním Japonců v rámci Světových výstav a i jej zaujalo a ovlivnilo částečně jeho postoj k tvorbě. Strom za postavou na obraze jasně odkazuje k japonské tradici a evokuje ve mně symbol japonské borovice. A ne jen to, Mucha se mohl u Japonců inspirovat i v práci s obrysovou linií. I jemu se podařilo pomocí linie vyjádřit komplikované tvary jednoduchým způsobem.

Užití přírodních motivů jako ornamentu je výborně vidět na Muchově plakátu Monaco – Monte Carlo (obr. 14). Dívka je zahalená do ornamentálních linií, které jsou ale zřetelně rostlinného původu. Řekla bych, že na tomto plakátu je ornament skoro důležitější než samotná figura. Mucha jej stylizuje do kruhů, pro jeho projev tolik typických, které se prosazují v pozadí, ale zasahují výrazně i do předního plánu. Muchův význam je pro mě v práci s ornamentem vzniklým ze stylizace přírod-



Obr. 12, 13/Alfons Mucha  
Roční doby – Léto, Zima, 1896

ních tvarů zcela zásadní a považují jeho přínos dalšímu vývoji umění za zásadní. Protože už v jeho projevu se setkáváme s transformací tvaru od jasně čitelných až po ty abstraktní, která bude v dalších formách moderního umění posunuta ještě dále.

Dalším kdo pracoval s přírodním detailem ve smyslu ornamentu je **Vojtěch Preissig**. Spatřuji v něm nedoceněné hodnoty v rámci vývoje moderního umění. V průběhu své tvorby reagoval a vyrovnával se s mnohými vlivy, vždy úspěšně a často možná nadčasovým způsobem, což okolí těžce přijímalo. Chci zde uvést jeho návrhy tapet (obr. 15), ve kterých lze sledovat jeho způsob vyrovnávání se se secesí a postupující kubizující tendence. Preissig rostlinný tvar stylizuje jiným způsobem než Mucha a tvoří z něj ucelenou dekorativní plochu. Mucha se stylizovaným tvarem pracoval odlišně. Splétal ho do složitých kompozic, kde se prolínali abstraktní tvary s těmi popisnými. U Preissiga můžeme právě ve stylizaci tvaru sledovat zjednodušení kompozice a stále sílící vliv kubismu, ale také jistý příklon k abstrakci. Jeho ornament je ve výsledku výrazně méně komplikovaný a sledujeme u něj stále větší zjednodušování a geometrizaci tvaru, ale přesto je zde stále čitelná inspirace přírodními prvky. Navzdory tomu bych řekla, že se Preissig ve svých návrzích nikdy nedopracoval k čistě kubistické poloze. Výsledky jeho práce považují spíše za míšení vlivu secesního a kubizujícího a označila bych je spíše jako „kubizující secesi“.

Každopádně Preissigův ornament je daleko modernější ve své stylizaci než projevy secesních umělců a to i přesto, že některé jeho návrhy vznikaly v brzkém počátku 20. století, tedy v době kdy ještě vládla secese s belgickou linií či Muchovským ornamentem.

To se projeví i v dalším odvětví užitého umění, ve kterém se oba dva angažovali, kde se ornament uplatňuje v knižní úpravě. V knize se musí podřizovat určitým



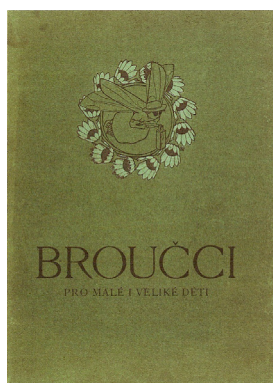
Obr. 14/Alfons Mucha  
Plakát Monaco – Monte Carlo, 1897



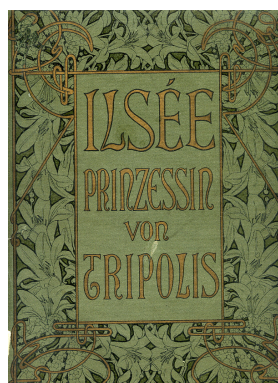
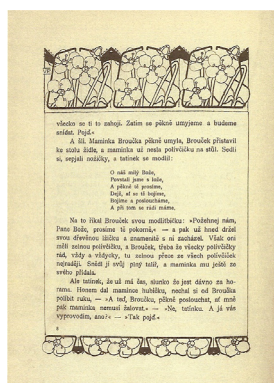
Obr. 15/Vojtěch Preissig  
Návrh tapety

pravidlům a je proto částečně odlišný od běžného využití, kde může objímat celou plochu. V knižní úpravě ovšem před umělcem stojí nový výtvarný problém k řešení. Musí skloubit ornament se sazbu a to tak, aby dekorace nezastiňovala nosný význam textu. Ornament je v knize tedy řekněme svázanější, ale i přesto se zde uplatňuje.

V historii jej můžeme najít jako výzdobu iniciál i jako součást iluminací. S rozvojem knižní grafiky se jeho úloha proměňovala. V Muchově díle je z tohoto hlediska zajímavé bibliofilské vydání knihy Roberta de Flerse Ilsée, Princezna z Tripolisu (obr. 16), kde uplatňuje kromě ilustrací, kterým se věnuje i v jiných zakázkách, pro výzdobu stránek ornament, pohybující se od abstraktních forem po opakující se přírodní tvary ptáků, květů, hadů či jiných zvířat. Na rozdíl od předchozích zakázek je tentokrát celá kniha v jeho režii. U Muchy je takto celostně pojatý projekt v podstatě ojedinělým dílem. Preissig se úpravě knihy věnuje ve větší míře. V jeho slavném typografickém zpracování Karafiátových Broučků (obr. 17) můžeme sledovat autorovo vyrovnávání se s ornamentem, který odpovídá dobovým tendencím, přesto je kultivován do kvalitní typografické formy. Zatímco u Muchy vidíme jako ústřední obrazovou a ornamentální výzdobu v dekorativním smyslu secese a text se tomuto podřizuje, u Preissiga je text upřednostněn a dekorativní ornament použitý na stránkách knihy jen dotváří grafickou podobu, ale je jasně podřízen základnímu rámci typografické úpravy. Je zde opět vidět Preissigova odvaha v nových postupech. Ač secese ještě nepominula, vyrovnává se s ní ve své práci velmi moderním a kultivovaným způsobem.



Obr. 16/Vojtěch Preissig  
Broučci, 1903  
(grafická úprava obálky a stránky s textem)



Obr. 17/Alfons Mucha  
Ilsée – Princezna z Tripolisu, 1901  
(grafická úprava obálky a stránky s textem)



### 2. 2. 2. 1 Přírodní detail jako dekor v architektuře

Ovšem přírodní detail využitý dekorativním způsobem nenalezneme pouze na papíře. Secesní architektura jím překypuje, ale objevil se jako dekorativní prvek staveb i v minulosti. Ať už si vzpomeneme na korintské hlavice, volutové závitnice v baroku a nebo rokaj, vycházející z podoby lastury, využívaný hojně v období rokoka. Je to ovšem opět secese, která dává přírodním prvkům v dekoraci architektury nový rozměr. Architektonické prvky se pod jejím vlivem stávají živoucími a mohou v nás evokovat samorosty, které si v secesní architektuře vegetují vlastním životem. Přírodní ornament se rozběhl po fasádách domů a pronikl i do interiéru. Ukázkou secesního interiéru může být slavné schodiště domu ing. Tassela od Victora Horty (obr. 18), nevidíme zde konkrétní přírodní motivy, ale inspirace jimi je zde podle mého názoru patrná. Ač se jedná o splétané abstraktní linie, vycházející pravděpodobně z belgické linie, na zábradlí schodiště, zdech či dlažbě, stále připomínají divákovi svou živočišnost, která nemůže pramenit od jinud, než ze znalosti přírody. Sloup podpírající klenbu připomíná útlý strom vypínající se k nebi.

Pokud mluvím o splynutí přírody s architekturou, nesmím zde chybět Antonio Gaudí, jehož projev je v tomto ohledu ojedinělý. Příroda jeho architekturou doslova prorůstá. Nejen že využívá jejich detailů, ale celé své stavby podřizuje živočišnému řádu. Interiéry jeho staveb připomínají podivuhodné sluje a fasády se prohýbají, jako by vůbec nebyly z kamene. V Gaudího tvorbě sledujeme neobyčejnou syntézu přírodní inspirace s umělcovou nápaditostí a neuvěřitelnou fantazií. Vznikají tak stavby naprosto nevšedního vzezření, které lze těžko napodobit.

Úchvatným dílem tohoto architekta bezesporu je barcelonská katedrála Sagrada Família

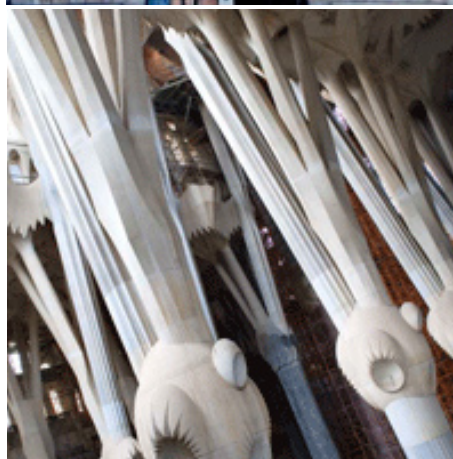
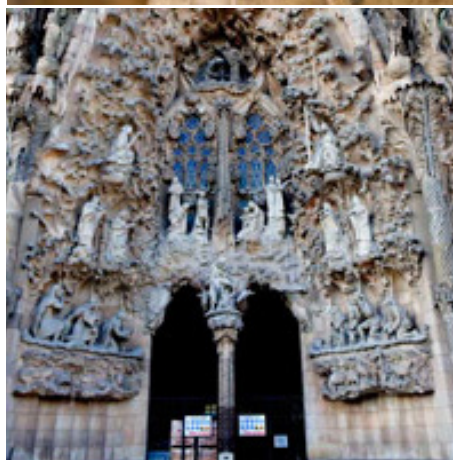
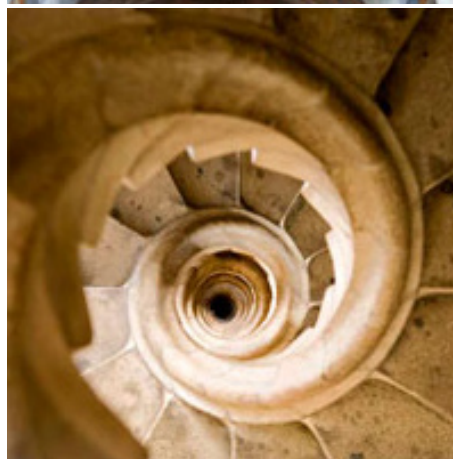


Obr. 18/Victor Horta  
Schodiště domu ing. Tassela, 1892–3



Obr. 19/Antoni Gaudí  
Sagrada Família, Barcelona, 1884–dodnes

(obr, 19). Je to úžasná přehlídka inspirace přírodou, která ovšem s přispěním architektovi fantazie přerůstá do neuvěřitelného tvarosloví. Strop (obr. 20) hlavní lodi se mění v rozkvetlé pole slunečnic nebo se možná jedná o desítky sluncí připomínající nebe a blízkost k Bohu. Schodiště (obr. 21) do věže je neuvěřitelným závitem šnečí ulity, střechy věží připomínají obří hrozny. Celkově stavba působí svou ojedinělostí jak z jiného světa. Můžeme na ní pozorovat nespočet krápníkových útvarů, okna (obr. 22) jsou „zarostlá“ neuvěřitelným ornamentem. Sloupy nesoucí klenbu (obr. 23) tvoří vysoké stromořadí. Ve výčtu bych mohla pokračovat dále, ale myslím, že už teď je jasná ojedinělost Gaudího díla. Řekla bych, že Gaudí ve své práci překročil hranice živočišnosti secese a předvedl, že příroda je nekonečným zdrojem inspirace, kterou lze využít takto fascinujícím způsobem.



*Obr. 20/Antonio Gaudí  
Sagrada Família, Barcelona, 1884–dodnes  
(klenba katedrály)*

*Obr. 21/Antonio Gaudí  
Sagrada Família, Barcelona, 1884–dodnes  
(schodiště)*

*Obr. 22/Antonio Gaudí  
Sagrada Família, Barcelona, 1884–dodnes  
(portál)*

*Obr. 23/Antonio Gaudí  
Sagrada Família, Barcelona, 1884–dodnes  
(sloupy hlavní lodi)*

### 2. 2. 3 Přírodní detail jako krok k abstrakci

V první polovině 20. století se v americkém umění mimo jiné proslavil manželský pár v jehož díle hrál roli přírodní motiv. Jedná se o fotografa Alfreda Stieglitze a malířku Georgii O'Keeffe.

Ačkoliv se **Alfred Stieglitz** proslavil především svými portréty, na kterých se mimo jiné často objevovala právě jeho druhá žena Georgia, v jeho díle existuje i epizoda věnovaná přírodě. V této kapitole jeho tvorby zpočátku nalezneme figurativní náměty přírody, kde jako hlavní protagonisté působí fragmenty stromů. Například na fotografii *Tančící stromy* (obr. 24) jsou ústředním detailem proplétající se kmínky.

Jelikož byl Stieglitz výrazně ovlivněn Kandinským a považoval abstrakci za nejvyšší formu uměleckého vyjádření, i v jeho fotografiích se projevila touha dosáhnout této nejvyšší mety. A právě k tomu mu dopomohla příroda. Začal se věnovat fotografování mraků. Ovšem na rozdíl od prvních fotografií v nich hledal beztvarost. Tak vznikl cyklus *Ekvivalenty* (obr. 25). Zajímavé na fotografiích ze zmíněného cyklu je, že se je Stieglitz snažil zachycovat v takových kompozicích, na které je možné nahlížet z jakékoliv strany. „V mracích našel Stieglitz nefigurativní tvarosloví, možnost zobrazením konkrétní skutečnosti vypovídat abstraktně.“<sup>3</sup>



Obr. 24/Alfred Stieglitz  
*Tančící stromy, 1922*



Obr. 25/Alfred Stieglitz  
*Ekvivalenty, 1923*

<sup>3</sup> DUFEK, Antonín. *Alfred Stieglitz*. Praha : Odeon, 1990. ISBN 80-207-0078-1. s. 49.

To **Georgia O'Keeffe** se přírodní tematice v podstatě věnovala od počátku své tvorby. Je možná jen náhodou, že Szieglitz začal fotografovat abstraktní kompozice mraků ve stejné době jako O'Keeffe začala malovat své velkoformátové detaily květin, kterými se někdy také přibližovala k abstrakci, protože na obraze nebyly v podstatě rozeznatelné listy květů, ale jednalo se o mnohonásobně přiblížené detaily. A nebo to bylo logickým vyústěním jejich vzájemného vztahu, který byl v roce 1924 stvrzen sňatkem, tedy právě v době, kdy se oba umělci začínají vážně věnovat zmíněným problematikám. Je pochopitelné, že dva výtvarníci žijící spolu, nemohou být poze partnery, ale zároveň se musí navzájem ovlivňovat. Dá se tedy předpokládat, že O'Keeffe se propracovala k zobrazování detailu téměř abstraktním způsobem právě díky inspiraci Stieglitzem, který se vyrovnával s podobným problémem. Dalším pravděpodobným vlivem bylo seznámení se s fotografiemi Paula Stranda, který ve své tvorbě využíval extrémně přiblížené záběry objektů svého zájmu. A podobný přístup sledujeme právě v díle Georgie O'Keeffe.

Její detaily květů jsou vždy zachyceny ve své reálné barevnosti, nedochází u ní k žádným transformacím. Skrže malbu rostlin se v podstatě vyrovnávala nejen s jejich tvarovou individualitou, ale také s prací s barvou „*Velká bílá květina se zlatým středem je to, jak vidím bílou barvu – vlastně nevím jestli se zaměřuji na květinu nebo na barvu. Vím, že kreslím velké květiny, abych vám mohla přiblížit zážitek, který z nich mám – a jaký jiný zážitek bych mohla z květin mít, než jejich barvu. [...] Pro mne je barva jedna z nejdůležitějších věcí na světě, která dělá život životem. Svě malování vidím jako úsilí o vytvoření barevného ekvivalentu světa – života, jak ho vidím já.*“ (z dopisu Williamu Millikenovi).<sup>4</sup> Z jejích slov je zřetelné, že i ona sama považovala barvu za stěžejní problém. Nedokázala definovat, co je pro ni důležitější, jestli tvar nebo barva. Já si myslím, že květiny ji umožňovaly rozvíjet zkoumání barevných možností, protože příroda v nich nabízí nesčetně tónů a odstínů a tedy mnoho inspirace a podnětů pro řešení tohoto problému.

Jak již bylo naznačeno, O'Keeffe se nevěnovala pouze realistickému zobrazení květin, ale ve své tvorbě se dostávala až k abstraktním polohám. Ztvárňovala květiny v sériích maleb a při každé další interpretaci se snažila zdokonalit své

---

<sup>4</sup> BENKE, Britta. *O'Keeffe*. Köln : Taschen, 2000. ISBN 3-8228-5861-7. s. 32. (z orig. „*The large White Flower with the golden heart is something I have to say about White – quite different from what White has been meaning to me. Whether the flower or the color is the focus I do not know. I do know that the flower is painted large to convey to you my experience of the flower – and that is my experience of the flower if it is not color. [...] Color is one of the great things in the world that makes life worth living to me and as I have come to think of painting it is my effort to create an equivalent with paint color for the world – life as I see it.*“)

podání a posouvat svůj výkon. Vyústění v abstrakci je nejlépe vidět na sérii Jack-in-the-Pulpit, na šestém a zároveň posledním obraze cyklu je z do té doby relativně realistického pojetí zachována pouze typická květní tyčinka.

Detaily jejích květů mohou mnohdy připomínat intimní partie člověka a obrazy často jsou a byly v tomto duchu interpretovány. V době, kdy byla populární teorie Sigmunda Freuda se pro mnoho lidí stal tento výklad oblíbeným. S tím ovšem Georgia nesouhlasila: „Přiměla jsem vás podívat se na to, co vidím a když už jste se konečně podívali na mé květiny, navěsili jste na ně své vlastní asociace. Teď píšete o mých květinách jako bych viděla a myslela si o nich to samé co vy... ale tak to není.“<sup>5</sup> Vrátila se tedy zpět k realistickému zobrazování, aby se co nejdříve vyvarovala milným interpretacím.

Na ukázce této partnerské dvojice je vidět, jak se ve svém výtvarném projevu přibližovali k abstrakci. V porovnání s jinými autory, u kterých se abstrakce stala vrcholem tvorby, je u Georgii O'Keeffe a Alfredu Stieglitzovi patrné, že se abstraktní tendence v jejich díle projevily jen v určitém údobí. Obzvláště u O'Keeffe je zajímavé, proč nepřekročila hranice abstrakce. Domnívám se, že umělec tvořící abstraktní umění musí počítat s různými výklady svého díla a to i s takovými, které mu nejsou příliš po libosti. A to byl právě u O'Keeffe stěžejní problém, zaměřovala se na krásu světa květin a vadilo ji, že si lidé její dílo vykládají odlišně než by sama chtěla.

Obr. 26/Georgia O'Keeffe  
Jack-in-the-Pulpit II, 1930

Obr. 27/Georgia O'Keeffe  
Jack-in-the-Pulpit IV, 1930

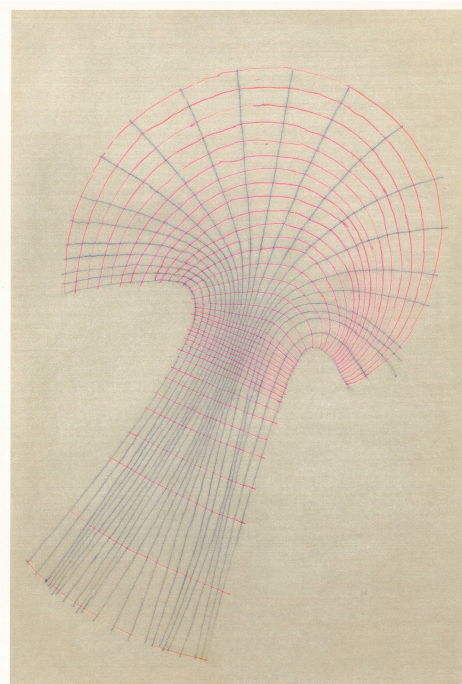
Obr. 28/Georgia O'Keeffe  
Jack-in-the-Pulpit VI, 1930



<sup>5</sup>BENKE, Britta. O'Keeffe. Köln : Taschen, 2000. ISBN 3-8228-5861-7. s. 38 (z orig. „Well – I made you take time to look at what I saw and when you took time to really notice my flower you hung all your as if I think and see what you think and see of the flower – and I don't.”)

Stieglitz je jiným příkladem. Jak již bylo zmíněno, považoval abstrakci za vrchol uměleckého vyjádření. Avšak stál před ním ještě jiný problém. Musel se vyrovnat s médiem fotografie. Proto, i když se snaží tvořit abstrakci, stále zachycuje nějakou skutečnost. Myslím tedy, že i z toho důvodu se jeho snaha o abstraktní fotografie stala pouhou etapou jeho celkové tvorby. Ovšem v obou případech je jejich odkaz, ve vztahu k přírodnímu detailu, jako tématu umění, významný.

I **Vojtěch Preissig**, o kterém již byla řeč, se ve své tvorbě dostal až na hranice s abstraktním uměním. Začal tvořit geometrické studie (obr. 29), které ovšem zcela zřetelně přiznávají východisko v přírodních strukturách. Díky jeho odvaze experimentovat, začal využívat i netradiční materiály a v jeho díle se objevují i reálné přírodní prvky zapojené do obrazu. Znovu nám tedy dokazuje, že byl nadčasovým tvůrcem a dokázal se úspěšně vyrovnávat s mnohými vlivy moderního umění.



*Obr. 29/Vojtěch Preissig  
Studie ornamentální struktury, 1930–2*

#### **2. 2. 4 Odras přírody v abstraktním umění**

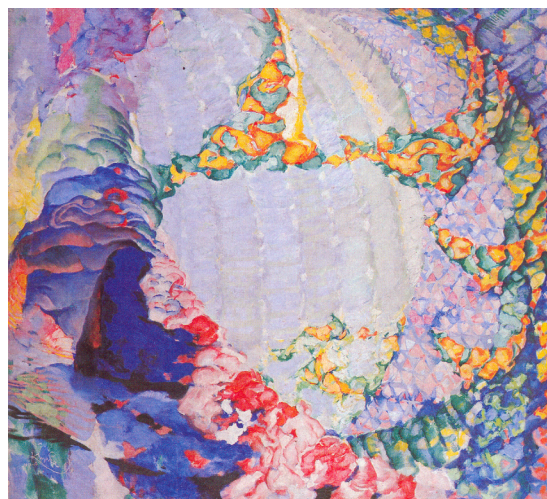
Přestože je to již mnohem obtížnější než v předcházejících výtvarných projevech, i v čistě abstraktním umění můžeme odhalit inspiraci přírodou. Konec konců, žádný reprezentant abstrakce nedošel k této poloze vyjadřování náhodou, ale postupným zjednodušováním a uvolňováním formy při figurativních výjevech. Proto je tedy celkem pochopitelné, že se může u některých objevit inspirace přírodními motivy. Abstraktní kompozice pak na základě percepce těchto prvků vznikají přímo v jejich hlavě a mohou být přenášeny na plátno. **František Kupka** je toho skvělým dokladem. Narážím na jeho Organický cyklus zahrnující obrazy Kosmického jara (obr. 30), Příběh o pestících a tyčinkách (obr. 31), Modré žebroví (obr. 32) a další. Ačkoliv sám Kupka tvrdil, že tvary jeho obrazů nemají nic společného s tvary přírody, je v podstatě hned na první pohled jasné, že to mu tak nemůže být.

Předpokládám ale, že se Kupka již neinspiruje přírodou, kterou všichni dobře známe, a která by ani dost dobře pro abstraktní účely jeho díla neposloužila, ale spíše pohledem do mikroskopu, kde se mu mohli naskytnout fantastické abstrakt-

ní kompozice. Pokud bychom naše vidění přírody velmi přiblížili, ocitli bychom se ve světě plném abstraktních motivů a toto jiné nazírání světa myslím podmiňuje i Kupkovu tvorbu, ať už se na svět dívá skrze mikroskop nebo má takovou fantazii, že si dokáže abstraktní motivy v přírodě najít sám.

Na jeho obrazech můžeme sledovat vývoj svébytných organismů. Na obrazech můžeme pozorovat zmnožování buněk, které tvoří nadpozemské, dalo by se říci kosmické, soustavy. Kupka tento dojem z díla ještě podporuje barevností, která ve spojení se zvoleným tvaroslovím působí jako z dílny chemika či biologa. V Organické sérii tedy nalezneme přírodní odkaz skloubený s předním zájmem jeho tvorby, kterým je zkoumání pohybu a jeho malířské znázornění. Jeho obrazy podle mě o to více působí živočišně. Nejenže tvary připomínají buněčné struktury, ale tyto shluky vyvíjí na obraze pohyb.

Dojem z Kupkovy Organické série, je ještě zvýrazňován použitými názvy obrazů, které k přírodě přímo odvolávají, a proto se nemohu ubránit pocitu, že i Kupka ji ve svých obrazech spatřoval, i když možná ne tu pozemskou. Ačkoliv si uvědomuji, že odvozovat umělcovi inspirace z názvů jeho obrazů je značně prvoplánové, myslím, že mi obsahy jeho obrazů v tomto případě dávají možnost spojit s nimi jejich názvy na naprosto elementární úrovni. Nakonec si domněnku o inspiraci přírodou můžeme potvrdit i jeho vlastními slovy, ze kterých je jasné, že o vztahu umění a přírody přemýšlel.



*Obr. 30/František Kupka  
Kosmické jaro II, 1920*

*Obr. 31/František Kupka  
Příběh o pesticích a tyčinkách, 1919–20*

*Obr. 32/František Kupka  
Modré žebrovi, 1920–1*

„Příklady organické souvislosti v přírodě jsou přístupné všem malířům a sochařům. Přejme si, aby tvořili tak logicky, jako tvoří sama příroda.“<sup>6</sup>

Ačkoli je tedy Kupka abstraktně tvořícím výtvarníkem, přírodní vlivy jako východisko pro určitou etapu jeho práce můžeme přijmout za platné. Kupka jen oprostil svůj projev od popisných sdělení a promlouvá k divákovi čistě výtvarnými prostředky, ale i v nich se dá číst o autorových inspiracích, neboť se domnívám, že ani čistě abstraktní kompozice nemůže vzniknout zcela náhodně (pokud nemluvíme například o akční malbě, kde byla náhoda prvkem záměrně využívaným), ale je založená na nějakých zážitcích a zkušenostech autora, které promítá do výtvarné formy svého výrazu.

### 2. 2. 5 Tvary přírody v objektivu fotografa

Téma přírody a přírodního detailu ve fotografii by vystačilo na samostatnou práci, ovšem domnívám se, že pokud mapuji toto téma ve výtvarném umění musím zde uvést alespoň nějaký příklad využití tohoto média ve vztahu k přírodnímu detailu v umění.

O Alfredu Stieglitzovi již bylo psáno výše. Přidám tedy ještě dva autory v jejichž díle se zaujetí přírodním detailem projevilo. Jedním z nich je rakouský fotograf **Ernst Haas**, který nebyl od počátku fotografem, ale nakonec se na jeho dráhu pustil a díky tomu vznikla například jeho kniha *Tvoření*, která je zasvěcená fotografiím přírodních motivů (obr. 33, 34). Jeho fotografie jsou holdem fotografa přírodě a nepoužívá tak přírodních motivů ke sdělování jiných obsahů. Svůj vztah k přírodě Haas vysvětluje v předmluvě zmíněné knihy: „I když tak často proti přírodě reptáme, jsme její neoddelitelnou součástí. Vždyť živly, které nás obklopují, bouří rovněž v našem nitru a cyklus života člověka je tolik podobný rozložení ročních dob.“<sup>7</sup>



Obr. 33/Ernst Haas  
Červené tulipány, 1980



Obr. 34/Ernst Haas  
Chmíří, 1967

<sup>6</sup> KUPKA, František. *Tvoření v umění výtvarném*. Praha : Brody, 1999. 267 s. ISBN 80-86112-16-0.

<sup>7</sup> MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*. [s.l.] : Mladá fronta, 1985. s. 240.

Jinak tomu může být v případě druhého autora, Američana **Roberta Mapplethorpe**. Detaily květů jsou jen jednou částí jeho díla. Proslavil se především díky svým aktům, často označovaným za pornografii. Mimo jiné se v nich zabývá homosexualitou a je tedy otázkou, proč se v řadě takto vyhraněných fotografií objevují série květin. Pochybuji, že by to byla pouhá láska k přírodě, kterou by chtěl pomoci jejich fotografování vyjádřit. Domnívám se spíše, že zde můžeme najít vysvětlení, kterému se například Georgie O'Keeffe bránila, ale pro tvorbu Mapplethorpe by mohlo být trefné. Některé části květin mohou připomínat intimní partie lidského těla a působit tak na diváka erotickým dojmem. Pokud si tedy představím konfrontaci těchto detailních fotografií květin s jeho akty, připadá mi toto vyústění poměrně logické.

Myslím, že je důležité uvědomit si, že i když fotografie zdánlivě zachycuje pouhou skutečnost, mohou ji umělci využívat jako médium k sdělování jiných obsahů. Pokud je tento význam ve fotografii skrytý, je často obtížné dospět k plnému porozumění bez komentáře autora. I já proto vycházím s porovnání přírodní tematiky s jinými díly a na základě toho vyvozuji závěry.

Pro potřeby mé práce tato ukázka myslím postačí. Podívá-li se laik na fotografie Haase či Mapplethorpe, budou se mu pravděpodobně zdát obsahově shodné, proto jsem chtěla poukázat na rozdílné uchopení možností fotografie jako uměleckého média.



*Obr. 35/Robert Mapplethorpe  
Kala, 1988*

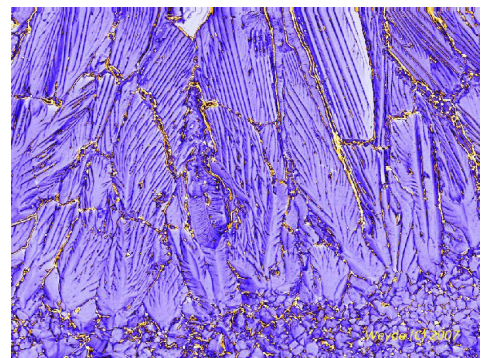
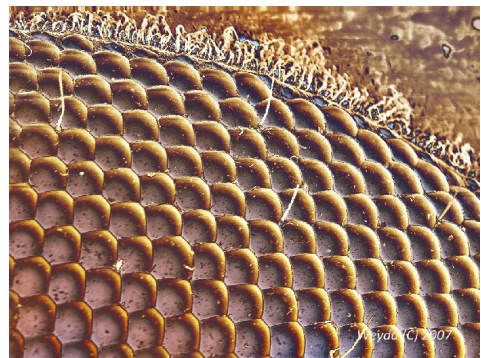
*Obr. 36/Robert Mapplethorpe  
Toulitka, 1988*

*Obr. 37/Robert Mapplethorpe  
Jack-in-the-Pulpit, 1988*

## 2. 2. 6 Vědecká fotografie jako umění a inspirace

Specifické místo jsem ve své práci ponechala pro vědeckou mikroskopickou fotografii. Ačkoliv se na první pohled může zdát, že sem nepatří, je tomu právě naopak. Mnozí vědci takové fotografie tvoří nejen pro potřeby své práce, ale i pro zábavu, s úmyslem uměleckého počínu. Mnoho z nich mluví o estetice těchto obrazů, kdy autor musí mít umělecké cítění, aby je netransformoval do příliš jedovaté barevnosti a dokázal vybrat správný záběr.

Jedním z oněch vědců–umělců je i **doc. RNDr. František Weyda, CSc.**, který se mimo jiné podílel na uspořádání putovní výstavy Mikrosvět, kde vystavují vědci své mikroskopické fotografie a společně s nimi i umělci své reakce na ně. A není to jediná výstava, které by se účastnil. V rozhovoru pro Akademický bulletin vysvětluje, kde se setkává dráha umělce a vědce: „A jak se tak profesně toulám po všemožných tkáních, nacházím při bádání ještě jednu rovinu, totiž krásu, která je utajena v mikrostrukturách. To je obrovská výsada mikrosvěta – krása dokonale soustředěná, navíc krása neotřelá [...] Objevují se vám úžasné kombinace tvarů, tak bohaté, že by se jimi člověk mohl zabývat několik životů. Nevyčerpatelná inspirace...“<sup>6</sup> Jak dále vysvětluje, věnuje se především vědeckému zkoumání, ale pod mikroskopem občas zachytí zajímavý moment, který si vyfotografuje a ve volných chvílích s ním dále pracuje (obr. 38, 39). „Tak vznikne výtvarné dílo inspirované či založené na původním vědeckém obraze, jež ale vědeckým obrazovým dokumentem už není. Vědec nesmí tyto tři druhy zobrazování (dokumentární, populárně-vědecký a výtvarný obraz) zaměňovat.“<sup>7</sup>



Obr. 38/František Weyda  
Složené oko ováda  
rastrovací elektronový mikroskop

Obr. 39/František Weyda  
Svět krystalů  
rastrovací elektronový mikroskop

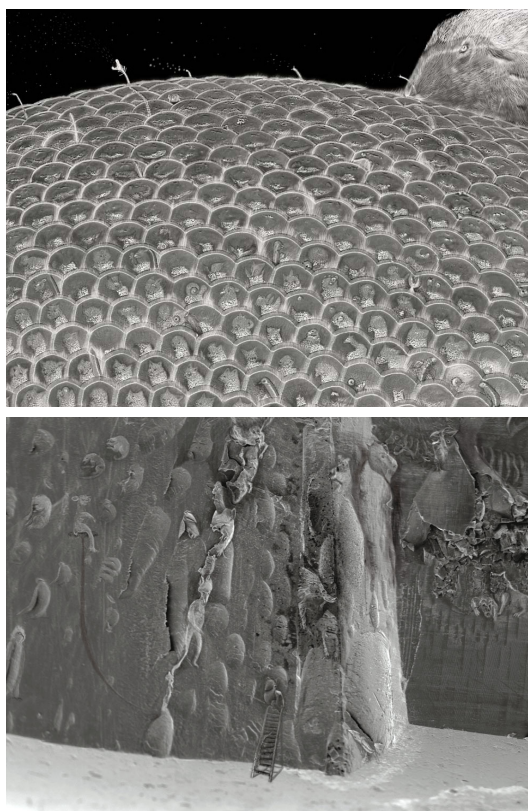
<sup>6</sup> DANÍČKOVÁ, Sylva. Věda a umění aneb Utajené světy. *Akademický bulletin* [online]. 2009, č. 2 [cit. 2009-03-27]. Dostupný z WWW: <<http://abicko.avcr.cz/cs/2009/02/10/>>.

<sup>7</sup> DANÍČKOVÁ, Sylva. Věda a umění aneb Utajené světy. *Akademický bulletin* [online]. 2009, č. 2 [cit. 2009-03-27]. Dostupný z WWW: <<http://abicko.avcr.cz/cs/2009/02/10/>>.

František Weyda spatřuje blízkost vědy a umění v řádu. Jak sám říká, „*To je asi jeden ze zvláštních úkazů, které mikrosvět odhaluje, objevuje se tu řád. I když je obraz velice poetický, malebný, řád v něm jasně je. A vědec i umělec se snaží tento řád uchopit. Hledají v něm, co by zachytili. Vědec vědecký řád, umělec řád, který vnímá on.*“<sup>10</sup>

Z jeho slov je patrné, že si uvědomuje možnosti, které mikrofotografie nabízí výtvarníkům k jejich vyjádření. Z uměleckého hlediska se totiž jedná o zajímavou kapitolu zkoumání přírodního detailu. Umělec se zde střetává s detailem opravdu detailním, který nelze zachytit pouhým okem, ale přesto se jedná o svět, který nás dennodenně obklopuje. Díky tomu se jedná o výrazný vizuální podnět, který se může stát v podstatě nevyčerpatelnou inspirací neboť mikrosvět odhaluje stále nové obrazy. Výše jsem se již zmiňovala o Františku Kupkovi a jeho Organickém cyklu, ale u něj se o této inspiraci pouze dohaduji a nemám ji potvrzenou samotným autorem. První mikrofotografie se objevila již v 70. letech 19. století a je tedy možné, že se Kupka s podobným obrazem mohl setkat a ten se možná nevědomě mohl stát jeho pozdější inspirací.

Své místo zde ovšem bezesporu má současná mladá umělkyně **Linda Čihařová**, která se v jedné části své tvorby inspirovala mikrofotografiemi Františka Weydy (obr. 40, 41) a nijak to nepopírá, jako tomu bylo třeba u Kupky. Naopak je na její práci dobře vidět, jak mohou mikrofotografie světa podněcovat umělcovu fantazii. „*Důvodem k tvorbě těchto fotografií je mi, jak spontánní radost z objevování ukrývajících se postav a výjevů, které chci zviditelnit i pro ostatní, tak také trochu snaha zlehčit přístnost s jakou je věda nahlížena, protože i ona je objevováním neznámého za použití velké dávky fantazie a předvídavosti.*“<sup>11</sup> V tomto výroku je řečeno vše podstatné. Je vidět, že ji obrazy vzniklé mikroskopickým fotografováním inspirují k hledání nových skutečností. To je pochopitelné, protože podíváme-li se na některou z nich, asi jen málokdy poznáme, co je skutečným objektem fotografa, ale bu-



*Obr. 40/Linda Čihařová  
Kosmické morče v letním kině*

*Obr. 41/Linda Čihařová  
Jantarový masiv*

<sup>10</sup> DANÍČKOVÁ, Sylva. Věda a umění aneb Utajené světy. *Akademický bulletin* [online]. 2009, č. 2 [cit. 2009-03-27]. Dostupný z WWW: <<http://abicko.avcr.cz/cs/2009/02/10/>>.

<sup>11</sup> Slova Lindy Čihařové ke své práci. 17. 3. 2009

dou v nás vzbuzovat mnoho odlišných asociací plynoucích z naší fantazie. Zajímavá je i druhá část, kde Linda Čihařová zmiňuje snahu odlehčit vážnost s jakou je na vědu nahlíženo. V tomto se jistě shodne i s autory fotografií, kterými se inspičuje. I oni tvrdí, že díky podobným akcím, jako jsou zmiňované výstavy vědecké fotografie, se snaží vědu zpopularizovat.

Předpokládám, že pravděpodobnost úspěchu je velká. Lidé jsou odjakživa nakloněni k objevování věcí, které jsou jejich běžnému pohledu skryty a proto si myslím, že pomocí podobných aktivit, jak ze strany vědecké, tak umělecké, se budou k vědě dostávat blíž.

Ostatně Linda Čihařová není jediná, kdo na vědecké poznatky reaguje uměleckým dílem, některé současné umělkyně se inspiřují například matematickými fraktály. Ty ovšem již nezapadají do tématu a proto se jim nebudu dále věnovat.

Hledání autora, který by se mikrofotografií inspiřoval bylo nesnadné, zjistila jsem, že se vědecká fotografie poměrně hojně prezentuje v galeriích, ale najít někoho, kdo by z ní vycházel už nebylo tak lehké. Vina se dá možná přičknout tomu, že mikrofotografie často sama o sobě působí jako hotový obraz a pokud se do jejího výsledného vzhledu citlivě zapojí autor, může se stát obecně uznávanou uměleckým dílem, které už nebude toliko inspirací jako spíše konkurencí. Proto se mi líbí pojetí Lindy Čihařové, která pracuje s fotografiemi Františka Weydy citlivě a spíše než by konkurovala samotné vizuální podstatě, hledá v nich skryté obrazy, které odhaluje ostatním divákům. Detail přírody, který je mnohonásobně zvětšen se tak stává prostranstvím pro výjevy ze života nových obyvatel. V jejích dílech se z mikroskopicky zvětšených naturálních prvků stává nová příroda jako celek.

## 2. 3 Přírodní motivy v současném umění

### 2. 3. 1 Odraz tradice v současném umění

I v současném umění nalezneme autory, kteří ve své práci používají přírodní detail jako nosný prvek jejich výtvarného vyjádření. U některých pak můžeme spatřovat určitou návaznost na tradiční způsob využití detailu. Pokud říkám tradiční, odkazují tím k přelomu 19. a 20. století, tedy k období secese, o které bylo psáno výše. V rámci využití přírodního detailu ve výtvarném umění si ji dovolím označit za tradiční. Podíváme-li se na obrazy současné bulharské výtvarnice **Adriany Czernin** napadne mě souvislost s díly Gustava Klimta. V čem spatřuji návaznost je zřejmé. Objevuje se zde figura obklopená a zahalená ornamentem. Tento princip je v Klimtově díle stěžejní.

Pokud vezmeme v úvahu skutečnost, že autorka žije od devadesátých let trvale ve Vídni je téměř jisté, že se s projevem Klimta setkala osobně a mohl ji ovlivnit.

Zdá se, že bych tuto autorku mohla zařadit do kapitoly o dekoru, ale domnívám se, že tam nemá své platné místo. Rozdíl od secese, kde přírodní ornament plnil skutečně dekorativní funkci je ten, že v díle Czernin je dán ornamentu odlišný význam. V případě Klimta ornament postavu doplňovala propojoval se zbytkem obrazu, zde postavu zcela pohlcuje. Na první pohled si figury možná ani nemusíme všimnout. Ženy uvězněné v ornamentu jsou často i podivně zkroucené, jako kdyby se před silou a tlakem ornamentu chtěli ubránit. Pocit beznaděje figury v obraze ještě umocňuje to, že je vyveden v monochromní kresbě, která tělo s ornamentem ještě více spojuje. Autorka se tedy pomocí ornamentu ve svých obrazech snaží něco sdělit a neslouží ji tedy jen jako čistě dekorativní prostředek.

Zamyslíme-li se nad tím, proč je ornament právě květinový, vznikne tak řešení otázky, co autorka pomocí obrazů vyjadřuje. Řeší zde vztah člověka a přírody. Já v jejich obrazech vidím dvě možné interpretace tohoto problému. Zaprvé zde lze spatřovat nelítostný boj člověka a přírody, který je ostatně pro dnešní společnost typický. Lidé si touží podmanit přírodu, ovšem na obrazech Adriany Czernin se zdá, že v boji vítězí spíše příroda než člověk. Druhým výkladem může být hledání harmonie, které lze dosáhnout ve vztahu člověka a přírody. Člověk se tak na jejich obrazech stává součástí ornamentu, který pro mě reprezentuje přírodu a je to vlastně návrat ke kořenům a tradičnímu vnímání člověka jako součásti přírody a ne jako někoho, kdo je nad přírodou a může jí vládnout. Úvahy o díle Czernin uzavřu tím, že je v jejich obrazech obsaženo obojí a vystihují tedy současný problém společnosti. Příroda v boji s člověkem vítězí a ukazuje mu, jak má správně vypadat jejich vzájemný vztah, na což v současnosti lidé mnohdy zapomínají.

Ornament se tak odlišuje od tradičního pojetí a dostává v rámci moderního umění nový rozměr, stává se nositelem významu, který je pro dílo stěžejní.



*Obr. 42/Adriana Czernin  
bez názvu, 2003*

*Obr. 43/Adriana Czernin  
bez názvu, 2003*

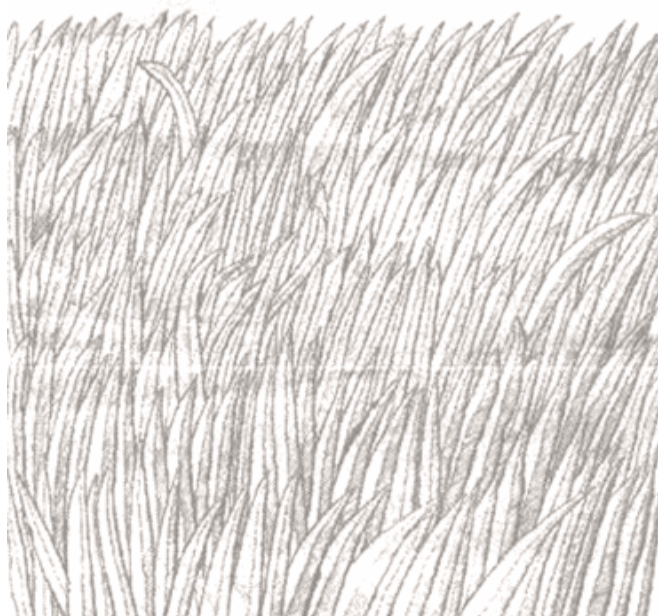
### 2. 3. 2 Přírodní detail v české malbě a grafice

Není již bohužel současníkem, přesto je z mého pohledu práce Jiřího Johna důležitou ukázkou umělecké tvorby druhé poloviny 20. století, na kterou mohou současníci navazovat. Uvádím ho zde, protože si myslím, že lze najít paralelu mezi jeho díly a tvorbou dalšího autora, Dalibora Smutného, který je umělcem tvořícím v současnosti.

**Jiří John** je v rámci mého tématu a celkově umění 20. století ojedinělým autorem. Sám si uvědomoval, že je neoddělitelnou součástí přírody a v tomto duchu se odvíjí jeho tvorba (obr. 44, 45), „...nejhlubším smyslem jeho obrazů je objevovat svátečnost ve všednosti, zvláštnost v obyčejnosti a krásu v nevzhlednosti, jak se tyto zdánlivě neslučitelné protiklady spojují ve věcech, které zabydlují nejbližší ze soustředných kruhů lidského světa – pro Johna hlavně tam, kde se člověk setkává s přírodou.“<sup>12</sup>



Obr. 44/Jiří John  
Čedičový lom, 1959



Obr. 45/Jiří John  
Tráva 1971

Mimo to se značně lišil od svých vrstevníků tím, že nesplynul s dobovými tendencemi a ačkoliv Boudník či Medek tvořili nefigurativní obrazy, John nepodlehł tomuto tlaku a stále tvořil ve stejném duchu. Obdivoval Šímu a z jeho práce také částečně vycházel. Nesnažil se nikterak šokovat veřejnost a Jaromír Zemina jej v jeho monografii označuje za umělce, pro kterého je typická básnivost a výtvarnost. „Johnova imaginace nikdy netíhla k bizarnosti [...] nikdy se neinspirovala úchytkami přírody, nepředváděla zhoubná bujení a rozpady. Je to imaginace živelná obdivem k celkovému uspořádání světa...“<sup>13</sup>

<sup>12</sup> ZEMINA, Jaromír. Jiří John. Praha : Odeon, 1988. s. 9.

<sup>13</sup> ZEMINA, Jaromír. Jiří John. Praha : Odeon, 1988. s. 32.

V jeho díle nalezneme v podstatě tři skupiny obrazů: Příroda, Civilizace a Nejbližší věci člověka. Od roku 1962 se jeho pozornost upnula především k přírodní tematice. Maluje nebo kreslí jak krajiny jako celek, tak detaily, ve kterých se mísí vliv krajinomalby a zátiší. Pracuje stále s linií, kterou sestavuje obraz a používá jí i k hrubé šrafuře, přesto na mě jeho krajinné detaily působí lyricky a jemně. Byl to člověk, který si šel svou vlastní cestou a tvořil v pokoře k přírodě. „*Když maloval nebo kreslil, nemysli na sebe, ale na to, aby co nejpřesvědčivěji vyjádřil život lidí, věcí, přírody, aby vyjádřil přirozené bohatství a bohatou prostotu života vůbec. A protože byl výtvarník tělem i duší, nenaslouchal jenom řeči přírody, nýbrž i hlasu malby a kresby...*“<sup>14</sup>

**Dalibor Smutný** je osobnost české grafiky a malby působící na umělecké scéně od 90. let 20. století. Pro jeho tvorbu je příznačné maximální využití rostlinných motivů. Patří mezi umělce, kteří se nepotřebují prezentovat vlastní osobou, ale raději se veřejnosti představují kvalitně odvedenou prací. A myslím, že právě v tom může nalézt podobnost s Jiřím Johnem, který ke své práci přistupoval stejným způsobem.

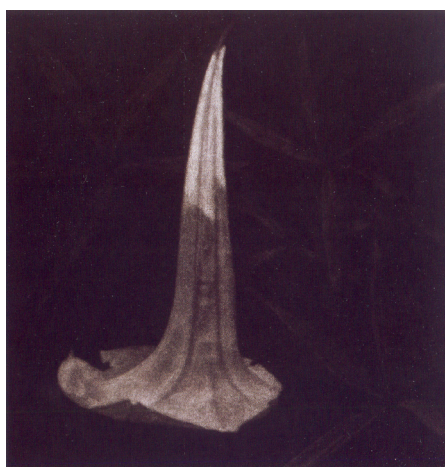
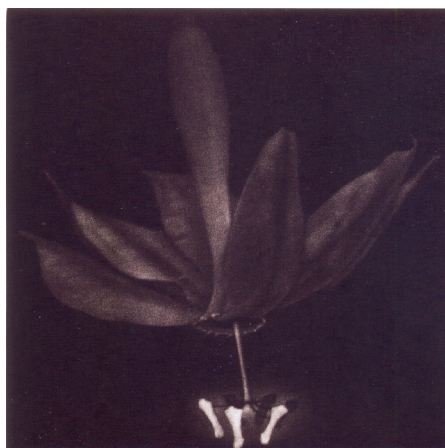
V jeho díle můžeme sledovat zajímavé přechody od malby ke grafice, ve kterých ale stále udržuje jednotnou linii hledání výrazu skrze tváře květin (obr. 46, 47, 48, 49). Oba dva jsou podle mého názoru ojedinelými autory, protože si i přes tlak své doby jdou stále vlastní cestou a nepodléhají obecně přijímanému modelu momentálně platného umění.

Obr. 46/Dalibor Smutný  
Z cyklu listy III, 1994

Obr. 47/Dalibor Smutný  
Mučenka (z cyklu Tělesa), 2003

Obr. 48/Dalibor Smutný  
Durman (z cyklu Tělesa), 2003

Obr. 49/Dalibor Smutný  
Orchidea, 2008



<sup>14</sup> ZEMINA, Jaromír. Jiří John. Praha : Odeon, 1988. s. 9.

### 2. 3. 3 Rozhovor s Daliborem Smutným

Jelikož je Dalibor Smutný aktivně tvořícím umělcem, rozhodla jsem se s ním pro účely své práce udělat rozhovor, abych sama lépe pochopila jeho přístup k tvorbě. Je v něm odhaleno mnoho autorových myšlenek a je zde představeno dílo k novému hlubšímu pochopení a ne jen k prvoplánovým interpretacím, ke kterým může diváka svádět.

#### **Ve své práci se zabýváte především přírodními motivy, jak jste dospěl k této poloze výtvarného vyjádření?**

Já se ve své práci vlastně vždycky cítil více jako krajinář, měl jsem pocit, že si člověk má nějakým způsobem hledat motiv a ten motiv se hledá v nějaké intimitě, v zátiší, v určité komunikaci přes figuru, symboliku figury a nebo přes symboliku krajiny. A v krajině je hodně věci, hodně se toho odehrává a pohled na ni je různý – od optických věcí, od struktur přes nějaké velké symbolické děje až po fragmenty, které mě nejvíce zajímaly. Viděl jsem, že je v krajině nějaký řád, který člověk uznává nebo nachází. Potom jsem chtěl ten řád dostat do své práce, a tak jsem hledal důvod toho, proč se přírodním řádem zabývat. Vždycky jsem měl rád hlubotiskovou techniku mezzotintu a věci, které jsem v přírodě viděl, mi docela vyhovovalo spojovat s tou technologií, protože jsem v ní měl jednak určitý typ kresby, kterou jsem si vyvíjel, určitý typ pohledu na detail, na světlo, které tvaruje detail. To téma

bylo propojené, začíná nějakým detailem, květinou a přes určité varianty, vývoj tvarosloví se dostává k vývoji vlastního tématu, které z toho potom vzniká. Mě ta propojenost připadá důležitá. Takže, když se pak dívám na svoji práci, tak sice jde o kytku, jde o nějakou přírodu, ale zároveň to není až tak podstatné, protože najednou jde o ten obraz nebo o tu grafiku.

#### **Máte nějak omezený repertoár květů ze kterých tvarově vycházíte?**

Já jsem měl rád vždycky dlouhé tvary, takový delší tvar nějakého durmanu, co se otevře do kalichu nebo do nějakého velkého objemu, protože se na ně dá koukat jako na vekou elipsu a dá se na nich vždycky něco odpozorovat a já toto používám do svých kompozic. To mě baví nejvíce, takové ty velké tvary masivních květů, jako jsou kaly a podobně. A vždycky se mi líbilo, když se ta kytka nějak mění, rozkvétá, je v tom nějaké překvapení.

**Ve vaší práci se objevuje i několik geometrických kompozic. Je to zcela odlišná stránka vaší tvorby nebo v nich navazujete na ostatní dílo?**

To je z roku 1995 a bylo to přímo zadání mezinárodního trianále, které dělala paní dr. Hošková, která mi vybrala ať udělám nějaké věci na téma písmo a znak. Já jsem to nikdy nedělal, tak jsem si říkal, že si na to téma zkusím něco udělat, jestli to půjde. Našel jsem si písmeno „V“, z kterého jsem potom odvozoval kompozice. To písmeno na mě začalo působit jako nějaký znak v abstraktním prostoru. Tak vzniklo pět grafik.

**Takže se jedná o ojedinělou etapu vašeho díla?**

Forma je určitě ojedinělá, já věci, které jsou geometrické, používám ve volnějších vztazích k přírodě. Tam taky jde o nějakou geometrii, střed, členění, rozdělení nebo sestavení, ale není to tak jasné.

**Kdybyste dostal znovu nabídku na nějakou práci s geometrií, šel byste do toho?**

Šel bych do toho, ale nešel bych do toho takovým způsobem, ale trochu bych to změnil. Využil bych určitých zkušeností s věcmi co mám, chtěl bych z toho udělat takové minimalistické linie, těžko se to říká, protože člověk to nemůže úplně

vyjádřit, ale asi bych to trochu posunul jinam, dal bych to do takového geometrického minimalismu, bylo by tam spíš víc světla a víc propracovaných tvarů než takové ty úplně nejjednodušší kompozice z linek.

**Co vás vede k tomu, že jsou vaše květy vždycky jakoby vytržené z přírodního kontextu, pozadí je maximálně potlačeno...?**

Mám rád takové věci, které mají svůj vlastní klid, intimitu, něco jako jsou třeba intimní přírodní zátiší. Vždycky jsem dělal černou plochu jako prostor a v něm je jen jeden fragment, jedna věc, která je jakoby vyjmutá z toho celku a tím, že je třeba i ve vodorovné poloze, působí levitujícím způsobem a mě to připadá, jako zastavení se času nad něčím, jako nějaká drobná změna, něco o čase, o světle a o prostoru. Připadá mi důležité, že ta věc už nepotřebuje další výklady nebo další měřítko krajinného plánu, protože by to už bylo zbytečné. Na malém prostoru květu jsem se snažil všechno vyjádřit, aby to bylo zajímavé a přitažlivé nebo to mělo napjetí. To ostatní už jde jenom do dálky, už to nechávám jenom v prostoru, ve stínu za kytkou nebo v úplně jednoduché tmavé barvě.

**To mě připadá právě zajímavé, že i když je stále poznat, že se jedná o květy, stávají se z nich v podstatě svébytné objekty...**

Já jsem rád, že to takhle vnímáte, protože ono je vám v určité chvíli, když tu práci děláte už dlouho, najednou jedno jestli je to kytka nebo ne, protože to z té kytky sice vychází, ale žije si to vlastním životem. Pokud se to povede, pokud ta věc funguje, má nějakou kompozici a nějak působí na člověka, tak už to není tak podstatné. Potom mi někdy vadí, když mi kolegové řeknou: „Ty jsi takový výborný na ty kytky“. Přece není možné brát to tak jednoduše, prvoplánově, ale pochopitelně jsem z té přírody vždycky vycházel, protože z čeho jiného bych také měl. A to, že je najednou v určitou chvíli už jedno jestli je to kytka nebo není, protože to něco dělá, tak to mě spíš připadá jako plus.

**Jakým způsobem postupujete ve své práci, v hledání konkrétního námětu pro obraz či grafiku?**

Vybírám si určité květy a hledám si je tak, abych je mohl dělat mezzotintou, protože kdybych chtěl dělat nějaké jemné detaily, tak to nepůjde. Vždycky mě zajímaly konstrukce květů, keřů a stromů. Už jenom ta pomíjivost - ráno to vykvete a večer zmizí - byla docela zajímavá, ale mezi tím je hezká stavba květinového objektu. Plno věcí jsem si různě nafotil. Po té už jsem kreslil přímo

na měděné plechy. Kreslil jsem i měsíc, protože jsem to pořád předělával, ale stále to nefungovalo, protože jsem sice viděl ty fotky svých květin, ale teprve kreslením jsem najednou narušil věčný systém něčím svým a vytvořil jsem si k tomu vlastní pseudokanon a potom to teprve začalo fungovat. Mám hodně rád, když je tam velký prvek a k němu v kontrastu světelný detail, je to stará malířská metoda, to není můj objev, ale rád to používám – napětí mezi detailem a velkou formou.

**Vidíte nějaký rozdíl mezi vaší malířskou a grafickou tvorbou?**

Mé grafiky mi vždycky připadaly hodně svázané jak s grafickým názorem, tak s malířským, protože mezzotinta vychází z černé plochy, černé barvy, silné, koncentrované, která má jakýsi prostor, který člověk odhaluje tím, že sešábruje nazržený plech a dostává se do polotónů, jemností, které jsou jakoby koloristické, jakoby valérové, takže to svým způsobem může být blízké i malbě, protože tu také dělám.

**Ze zkoumání vaší práce mi přišlo, že jste se zpočátku hodně věnoval právě malbě a až později se přiklonil ke grafice...**

Já jsem studoval grafiku a přitom jsem občas maloval. Po škole jsem začal víc malovat, protože jsem měl najednou pocit, že se chci ke krajině víc dostat přes

malbu. Tak jsem zkoušel různé možnosti, od úplně realistických až naturalistických obrazů až po různým způsobem abstrahované věci, kde jsem si zkoušel hrát s různými tvary, opakovat je a dostávat je do různých jiných souvislostí a dělám to do dneška. Ale grafika najednou začala působit souběžně s tím. A je období, kdy jsem začal dělat více grafiku, viděl jsem, že mě to zase víc baví, měl jsem tam víc co říkat, co hledat, takže jsem měl období, kdy jsem jenom dělal grafiku, pak jenom maloval, pak jsou různá období, kdy třeba přes léto více maluji a přes zimu dělám grafiku a nebo se to tak různě propojuje, jak už to vychází. Člověk má vždycky pocit, že by na jednu stranu měl mít nějaký soulad grafiky a malby a mít to vyrovnané, ale na druhou stranu to někdy není potřeba, naopak to může být v nějakém pnutí, v nějakých nových náznacích, symbolikách nebo vůbec v kontrastu. Vlastně to nejde vždycky a u každého autora srovnat do jedné latě, do jednoho formální měřítko. I když by to na jednu stranu asi bylo ideální...

### **Mezzotintu jste dělal „odjakživa“?**

Naučil jsem se to tady na akademii, když jsem tady studoval v osmdesátých letech u profesora Čepeláka, on byl takový šikovný autor a já jsem tenkrát někde viděl mezzotinty a on to tenkrát taky zkoušel, taky si s tím pohrával, tak jsem si udělal nějaké skoblíny a vlastně jsem se to učil sám.

### **Takže jste nikdy nepřemýšlel, že byste to téma zkusil zpracovat jinou grafickou technikou?**

Ani moc ne, protože jsem zjistil, že technika je pro mě jenom prostředkem k tomu, co chci dělat. Třeba si časem řeknu, že bych to chtěl udělat nějakou jinou technikou, chtěl na to jít jinak, ale teď v současné době mě tato technika neunavuje, nebrání mi v ničem, mám tam svůj prostor pro věci, které mě pořád ještě zajímají, takže nemám potřebu to měnit ani to nějak zdokonalovat a vyhovuje mi to. Občas vidím, že věci, které dělám, skládají dohromady to co jsem vždycky chtěl, takže to nechci tříštit ještě nějakou jinou technikou. Taky je to pro mě příjemné, protože lepty a akvatinty jsou někdy takové hodně expresivní, je tam hodně vidět technologický přístup a technologie je někdy zajímavější než grafika.

### **Už ve vašich malbách skládáte krajinu z přírodních detailů, takže jsou tedy tyto motivy od počátku pro vás stěžejní?**

Já jsem si krajinu nadsadil, vždycky jsem udělal takovou nadsázku v rostlinném detailu, vytvořil jsem figury mých krajin, někdo by tam místo toho dal člověka, ale já jsem tam dal keř, na kterém kvetou květy, protože mi to připomínalo lidi. Někde už jsou jenom detaily složené dohromady, které vytváří v celku krajinu a někde je třeba iluze normální krajiny

a v ní je detail. Někdy je dokonce v kontrastu, nějakým způsobem to zpochybňuje krajinu, narušuje, doplňuje nebo zdokonaluje.

Já jsem nejdříve ze začátku dělal krajiny skládané z detailů, pak jsem se pustil do takové iluzivnější malby a teď se zase vracím k fragmentu, ale ne už skládanému, ale k osamocenému. Smrky z roku 2006 byl soubor takových atmosfér krajiny, úplně zjednodušených do smrku v barevném prostoru. Mění se tam měřítko, posouvá se a je to hodně monochromní, barva pro mě přestala být tak důležitá, spíš mi stačily monochromní barevné posuny než velká škála barev. Minulé léto jsem vytvořil tady ty čtyři obrazy, to se jmenuje Orchidea. To jsou poslední věci, na které bych chtěl dál navázat, takové úplně zjednodušené ale zároveň malířsky propracované. Obrazy, kde by byl zmonumentalizovaný detail, ale je to vždycky risk, že to nemusí vyjít, ale někdy to sedne a pak je to dobrý, někdy ta kytky v obraze působí úplně přiblíže, člověk si najednou říká „to je nějaký anděl nebo člověk, kytky nebo co to je“. A někdy to sedne je to opravdu příjemné a přitahuje to.

### **Máte vždy předem jasnou vizi pro obraz či grafiku?**

Vizi mám vždycky přesnou, protože mě vždycky něco začne zajímat, ale pak se to třeba v průběhu práce mění. Najednou zjistím, že tam nemusím dávat všechno nebo že to musím udělat ještě trošku ně-

jak jinak a nebo někdy něco pozměnit, že to nefunguje tak jak jsem si původně představoval, ale základní vizi musím vždycky mít, že chci třeba mít horizontální tvar a nebo mám jednu věc a chci k ní udělat druhou, která z ní vychází a zároveň se zase mění v něco jiného, takže postupuji docela systematicky, tak jak mi připadá, že i příroda je systematická, přesná a nějakým způsobem držena při svém řádu.

### **A je tedy zdrojem vaší inspirace čistě jenom příroda?**

Příroda a okolní svět celkově, protože všechno je inspirací, a to že to dělám zrovna tady tím způsobem, je můj osud. Inspirací může být nějaká hezká výstava někde v zahraničí, vidím nějakého skvělého malíře, a říkám si: „To je úžasný to si nějak po svém zkusím udělat taky.“

Já jsem vždycky chtěl dělat spíš takové klasické věci, tak jsem koukal na historii malířství a vybíral si ty věci, které jsem si potom postupně po svém skládal dohromady. Ono zase v umění takových témat není. Je vlastně několik málo témat, z kterých se pak odehrávají ty neuvěřitelné možnosti, vždycky je člověk překvapený, co nového zase vznikne. A nemusí to být velké změny. Nejsou to často žádné velké revoluce v umění, jeden vyjde z druhého a dodá tomu svoji tvář, svoje měřítko, svoji formu a obsah. To spolu souvisí. Já patřím k těm lidem, co si myslí, že forma je tím obsahem. Ale chápu, že někdo říká, že důležitý je obsah a jak je to udělané je jedno.

To je otázka názoru...

### **A je tedy něco, co byste chtěl svými obrazy laickému divákovi sdělit?**

Určitě je něco, co bych chtěl sdělit, nějakou radost ze světa, radost z toho, že mám šanci se podílet na poznávání, na ověřování si nějakých hodnot a vůbec toho, že tady jsme. To samo o sobě je úžasné. Ale že bych konkrétně chtěl někomu něco sdělovat to asi nejde, to bych byl nějaký pošťák.

### **Někteří umělci rádi promlouvají ke světu skrze symboly...**

Tak já mám také symboly, kterými promlouvám ke světu... Ale víc sázím na své osobní metody, než na metody, které jsou momentálně účinné, takže z toho důvodu to dělám tady tím způsobem. Vlastně od toho do jisté míry očekávám, že to někdo pochopí, že se mu to bude líbit, že ho to bude zajímat ještě za pár let.

### **Myslíte si, že je inspirace přírodou nevyčerpatelné téma do budoucna? Že se může stále dobře uplatňovat v konkurenci s moderními formami umění?**

Já jsem o tom osobně přesvědčen, pokud lidi nějak úplně nezdegenerují nebo nezblbnou, tak si myslím, že naopak je to pro plno lidí přitažlivé. Já jsem nepočítal léta, že by někoho zajímali moje věci, vždycky mě to spíš překvapovalo a nejsem typ atraktivního umělce, který kolem sebe šíří nějakou vlnu zájmu

a jsem vždycky radši, když se o díle mluví a mě ani neznají, než abych se musel nejdřív snažit já a až potom moje dílo. Takže z toho mi vyplývá jenom to, že vlastně lidi pořád mají zájem o něco, co se nějak odlišuje a zároveň to není z Marsu, že to prostě je součástí našeho života, že to znají. Protože, když něco znají a ten autor vám to řekne svým způsobem, tak oni jsou rádi, protože to mluvíte vlastně o nich. Nic jiného se k tomu nedá dodat, příroda bude vždycky lidi zajímat, protože je v městské krajině, prostě všude. Všechno je to propojené. Programově se vymezovat si myslím, že má smysl jenom pro nějaké skupiny.

### **A nakonec...**

Člověk vždycky hledá gesto, kterým dostane nějaký účinek, něco, čím byste mohla zaujmout toho druhého, aby ta vaše věc měla nějaký výraz, tak tohle hledáte z jakýchkoliv věcí. Chodíte po světě a říkáte si, co budu dělat, najednou zjistíte, že vás tohle docela baví, tak to začnete rozehrávat a pak když vás to skutečně zaujme, zjistíte, že máte čím dál víc možností. Čím více na tom děláte, tím více možností nacházíte. A je úplně jedno, co to je, jestli to je akt, kytká, zvíře, úžasná abstraktní geometrická věc, prostě je to jedno, důležité je, aby z toho vznikla věc, které člověk uvěří. Takže jsou určité věci, které se těžko popisují, protože oni fungují, ale zároveň jenom tušíte proč...

### 3) REFLEXE VÝTVARNÉ ČÁSTI

Součástí mé bakalářské práce je výtvarná část, ve které jsem se sama vyrovnávala s tématem Příroda a přírodní detail. Když jsem stála před výběrem svého tématu, snažila jsem se najít takové, které by mi bylo blízké, ale zároveň nebylo v umění nějak specificky vyhraněné. Přírodu dobře znám a ačkoliv se s jejím ztvárněním v umění setkáme na každém kroku, přeci jen jsem přesvědčena, že není natolik specifické, aby vyčnívalo nad jinými tématy. Naopak, při konkrétním zaměření na detaily, musíme její odkaz v dějinách výtvarné kultury hledat, protože přírodní inspirace není vždy zcela zřejmá.

Při své práci jsem se zaměřila jen na detaily přírody. Ke zpracování jsem si vybrala grafickou techniku linorytu. Na počátku jsem se snažila stanovit si určitou koncepci, ze které bych dále vycházela. Rozhodla jsem se orientovat na zcela běžné prvky v přírodě a z nich vybrat konkrétní detail, který jsem pak zpracovávala. Pro práci jsem zvolila čtvercový formát.

Mou ideou bylo vytvořit cyklus grafik, které by vznikli stylizací zvolených detailů a ve výsledku by se pro diváka mohli stát určitou hádankou, co se v nich skrývá. Mým záměrem tedy není, aby hned na první pohled každý odhalil o jakou se jedná přírodninu, ale spíše, aby mé grafiky byly podnětem pro divákovu fantazii.

Hledala jsem tedy prvky, se kterými bych chtěla nadále pracovat, ty jsem zkoumala studijní kresbou a také si je nafotila. Na základě poznatku z kresby a možnosti zvětšit si detaily přírodnin pomocí počítače jsem začala vybrané detaily stylizovat a komponovat do čtvercového formátu. Protože jsem si vytvářela skicy pro dvoubarevné linoryty, snažila jsem se rozdělit obraz do dvou matic na základě zkoumání světla a stínu na detailu.

Na základě mé původní idey jsem také volila barevnost pro výsledné tisky. Nechtěla jsem se držet realistického koloritu, ale přesto jsem zvolila barvy, které nejsou z přírody zcela vytržené. Pro výsledný cyklus jsem zvolila pouze kombinace čtyř barev, tak aby působil uceleně. V rámci mé představy, že není hlavní podstatou rozpoznat o jaký detail se jedná, jsem záměrně nechtěla ladit jednotlivé tisky do jejich skutečné barevnosti a tím odkazovat k realitě.

Je jedno, zda při percepci mých grafik poznáte o co se jde a nebo v nich budete hledat vlastní interpretace. Myslím si totiž, že je to částečně ovlivněno tím, na jaký způsob vnímání jsme zvyklí, do jaké míry umíme pracovat s fantazií. Chtěla jsem pracovat se stylizací, ale ne abstrakcí. Pokud bych si zvolila za cíl dostat se za hranice abstrakce, mohl by se divák pouze dohadovat z čeho vycházím, co mě inspiruje. Ale pokud pracuji se stylizací, je možné, že některý divák prvky rozezná a jiný naopak bude hledat nové významy. Cyklus se tak stává určitou hrou.

#### 4. DIDAKTICKÁ ČÁST

V didaktické části nastíním projekt, který bych mohla v budoucnu realizovat s dětmi ve škole. Pokusím se v něm reflektovat své nabyté poznatky jak z teoretické části, tak z části výtvarné. Jednotlivé úkoly tedy budou navazovat na vybrané momenty mé diplomové práce. Jednotlivá zadání chci propojit společným prvkem, proto si žáci v počátečních úkolech vyberou přírodninu, se kterou budou poté dále pracovat. Myslím si, že je to vhodné především proto, že děti budou zkoumat z nových hledisek stejný tvar, a tak se budou moci plně soustředit na jiné výtvarné problémy a nebudou již muset primárně řešit výtvarné vyrovnávání se s tvaroslovím nové přírodniny a to jim celou práci usnadní.

Projekt začne studiem přírodnin pomocí kresby a fotografií. Na základě těchto dvou úkolů si žáci vyberou přírodní tvar, se kterým budou chtít dále pracovat. V další fázi už budou rozvíjet jeho detaily. Nejdříve si vyzkouší zvětšený detail namalovat suchým pastelem, poté budou z vybrané přírodniny tvořit ornament a nakonec na základě práce s detailem a zjednodušením vytvoří návrh na kompozici, kterou převedou do techniky papírorytu.

Pro děti by mohl projekt být zajímavý také díky tomu, že si v něm vyzkouší různé techniky, některé ne příliš typické pro běžnou výuku výtvarné výchovy ve školách. A také proto, že se budou moci plně soustředit na možnosti daných technik, neboť se budou vyrovnávat se stále stejným tématem. Vzhledem k zaměření a náročnosti projektu bych jej směřovala spíše na druhý stupeň základní školy.

## 4.1 Úkol č. 1

V prvním zadání by se žáci věnovali studijní kresbě. Předpokládám, že by to pro ně mohl být částečně problematický úkol, protože budu pracovat s průměrnou třídou 2. stupně základní školy, kde se nedá předpokládat kumulace výtvarně nadaných žáků. Z tohoto důvodu si myslím, že není tolik podstatný vizuální výsledek, ale spíše proces tvorby, kterým děti projdou. Ačkoliv výsledek nemusí odpovídat běžné představě studijní kresby, chtěla bych získat žáky prostřednictvím studie k hlubšímu zkoumání tvarů přírodnin a k objevování jejich výtvarně estetických kvalit ve vztahu k vlastnostem botanickým. Nemyslím si, že je pro další úkoly nutné zvládnout dokonale studii, ale spíše odhalit tajemství a zákonitosti těchto tvarů.

**Námět:** Zkoumání rostlinné říše

**Motivace:** Vzala bych děti na procházku do přírody (park, lesopark...), kde by měli za úkol vyhledávat přírodniny pro následnou výtvarnou činnost. V Praze je možnost navštívit i botanickou zahradu a skleník Fata Morgana, kde by mohli provést fotografický sběr a studijní kresbě se věnovat přímo v jejích prostorách.

Před samotným zahájením činnosti bych je obeznámila se situací, že je čeká několik na sebe navazujících úkolů a tento první je seznámením se s tvaroslovím přírodnin a příprava na další úkoly, ve kterých budou pracovat s jimi zvolenými motivy. Proto je důležité, aby se při prvním úkolu prostřednictvím studijní kresby dobře seznámili s tvary prvků, které si sami našli a na základě toho si vybrali několik, se kterými by se jim dobře pracovalo v následujících zadáních.

**Výtvarný problém:** zkoumání přírodních tvarů; práce s linií a se světlem a stínem; vystihnutí tvarů kresbou;

**Úkol:** Pomocí studijní kresby zkoumejte tvarosloví přírodnin z různých úhlů pohledu (detail, celek...), využijte při tom lineární i stínovanou kresbu.

**Technika:** kresba tužkou

**Vazba na výtvarnou kulturu:** Vysvětlila bych jim, že součástí umělecké tvorby je vždy určitá příprava, již je studijní kresba neodmyslitelnou součástí. Upozornila bych je na to, aby si uvědomili, že i velcí umělci museli napřed objekt svého zájmu sledovat a zkoumat pomocí skic a studijní kresby. Jako příklad prací umělců bych předvedla skici a studie Leonarda da Vinci nebo Albrechta Dürera.

## Příklady vazby na výtvarnou kulturu:



Obr. 50/Leonardo da Vinci, Snědek



Obr. 51/Leonardo da Vinci, Ostřice (1510)



Obr. 52/Albrech Dürer, Velký drn (1503)



Obr. 53/Leonardo da Vinci, Studie lilie

**Přidaná hodnota:** Žáci mají možnost poznat přírodu z jiné stránky než jsou pravděpodobně zvyklí, pomocí výtvarné činnosti si mohou uvědomit krásu a zároveň křehkost a ohrožitelnost přírody. Objeví i zákonitosti stavby přírodnin, kterých bych si jinak pravděpodobně nevšimli a to mohou později zúročit například v předmětu biologie.

## 4. 2 Úkol č. 2

V tomto úkolu by se žáci pokusili vyjádřit jimi zvolenou vlastnost nebo přídavné jméno paralelou v nějakém přírodním detailu. Díky médiu fotografie se budou moci soustředit na zachycení obrazu, který vyjadřuje jejich slovo a nebudou se muset zabývat problémem zobrazení nějakou klasickou výtvarnou technikou, která by mohla zproblematizovat jejich vyjádření. Zároveň předpokládám, že by se pro ně práce s fotografií mohla stát zajímavou, protože s ní mají jistě nějakou zkušenost a zde by si vyzkoušeli jiné možnosti využití.

**Námět:** Vyjádření vlastnosti pomocí přírodního detailu

**Motivace:** Na počátku bych použila techniku brainstormingu. Žáci by měli za úkol říci co nejvíce vlastností, které jsou přiřazovány přírodě a jejím prvkům (jak živočichům, tak rostlinám...). Poté bych promluvila o symbolech, které se na základě těchto přiřazených vlastností využívaly(jí) ve výtvarném umění.

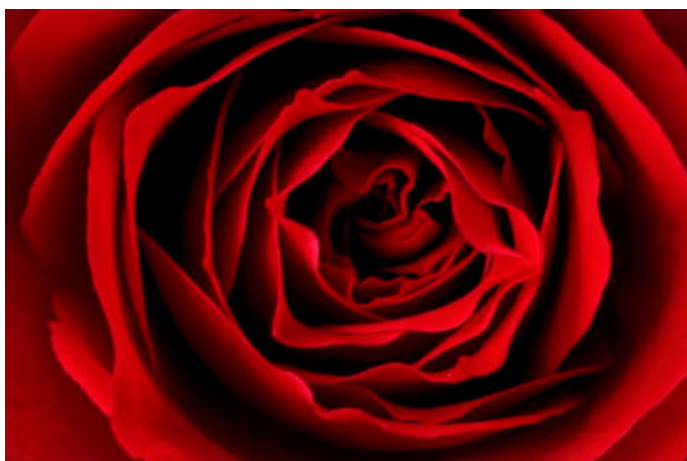
**Výtvarný problém:** práce s kompozicí; vystižení abstraktního pojmu fotografickým obrazem;

**Úkol:** Zvolte si vlastnost nebo jakékoliv přídavné jméno a pokuste se nafotit libovolný detail přírodniny tak, aby fotografie vyjadřovaly význam zvoleného pojmu. Vytvořte tak sérii 5ti fotografií. Při práci se zaměřujte na vyjádření vlastnosti, ale také na kompozici fotografie.

**Technika:** digitální fotografie

**Vazba na výtvarnou kulturu:** Použila bych ukázky fotografií s detaily přírody, na kterých bych jim vysvětlila, že se obvykle nejedná čistě o dokumentaci nějakého prvku, ale fotograf se volbou motivu snaží sdělovat nějaké další obsahy. Chtěla bych, aby si uvědomili, že fotografie je jen jedním z mnoha uměleckých médií a dá se s ní pracovat s podobným záměrem jako třeba při volbě tématu k malbě.

### Příklady vazby na výtvarnou kulturu:



*Obr. 54/Ernst Haas, Růže, 1970*



*Obr. 55/Robert Mapplethorpe, Kaly, 1988*

**Přidaná hodnota:** Fotografie je v dnešní době běžně využívané médium. Tímto úkolem bych mohla u žáků zvýšit zájem o možnosti, které fotografie jako výtvarný prostředek nabízí a zároveň je naučit pracovat s kompozicí snímků. To pak mohou uplatnit i v běžném rekreačním fotografování, kterému se pravděpodobně věnují nejvíce.

### 4.3 Úkol č. 3

V následujícím zadání by se žáci soustředili na detail přírodniny, kterou by si vybírali z jejich dosavadní práce na prvním a druhém úkolu, při kterých měli příležitost odhalit možnosti, které jim konkrétní prvky nabízí pro další úkoly.

**Námět:** Detail přírodního tvaru

**Motivace:** Zde by se nejvíce hodili makroskopické snímky rostlin. Dala bych žákům možnost si jimi zvolený detail nafotit, předpokládám, že většina digitálních fotoaparátů je v dnešní době vybavena režimem pro makro snímky. Ukázala bych jim i příklady vědecké mikrofotografie, která často připomíná samotné umělecké dílo a tím bych je chtěla upozornit na krásu detailů, která se dá ve výtvarném umění využít.

**Výtvarný problém:** malba suchým pastelem; práce s detailem – vybrat správný tak, aby vznikl kompozičně zajímavý tvar;

**Úkol:** Vyberte si jednu přírodninu, se kterou jste pracovali v předchozích úkolech, a na ni najděte detail, který si můžete ve zvětšení vyfotografovat. Při výběru se zaměřte na kompozici, která se projeví na výsledném obraze. Zpracujte ho suchým pastelem ve zvětšení na formát B3 („B“ formát jsem zvolila proto, že bych chtěla, aby si žáci vyzkoušeli komponovat do jiného rámcenež je klasický formát A3). Všimněte si tvarosloví a barevnosti.

**Technika:** suchý pastel

**Vazba na výtvarnou kulturu:** Snažila bych se vyvolat diskuzi se žáky na téma rostliny v umění. Zda-li znají nějaké dílo, které je inspirováno rostlinami nebo kde si myslí, že by se dalo toto téma nebo konkrétní námět využít.

### Příklady vazby na výtvarnou kulturu:



Obr. 56/Georgia O'Keeffe, Vlčí mák



Obr. 57/Georgia O'Keeffe, Bílý lotus, 1939

**Přidaná hodnota:** Žák si při této práci všimne mnoha malých detailů, které pravděpodobně jinak nevidí a možná mu to otevře nový náhled na přírodu, kterou jinak většina z nás vnímá jako samozřejmost. Také si zde vyzkouší vybrat detail z celku tak, aby vznikl kompozičně zajímavý obraz, to se mu může hodit i v běžném životě, například při hledání vhodné kompozice při fotografování atd.



Obr. 58/Georgia O'Keeffe, Černý kosatec III, 1926

#### 4. 4 Úkol č. 4

V práci na 4. úkolu by se žáci zaměřili na stylizaci přírodniny, kterou do této doby zkoumali studií, fotografií a detailem. Tvar doposud ztvárňovali v prostoro-  
vém zobrazení, nyní jej převedou do plochy. Budou si muset uvědomit, které části je  
nutné zachovat pro nosnost ornamentu a jeho kompoziční vyváženost

**Námět:** Ornament

**Motivace:** Jako motivaci bych použila ukázky secesního ornamentu v různých vy-  
užitích, samozřejmě bych neopomněla ukázky knižní úpravy, ve které se plošný  
jednobarevný ornament uplatňuje. Pokud by byla možnost, udělala bych s nimi  
procházku po pražské secesní architektuře, na jejíž fasádách se s ornamentem se-  
tkáváme.

**Výtvarný problém:** stylizace; vystižení podstaty charakteristické pro prvek; pře-  
vedení plastického obrazu do plochy;

**Úkol:** Z přírodniny, se kterou jste pracovali v předchozím úkolu, vytvořte plošný  
černobílý ornament.

**Technika:** tuš a pero

**Vazba na výtvarnou kulturu:** Jelikož je ornament velmi typický pro období secese,  
použila bych ukázky děl z tohoto období. Dalším příkladem by mohla být práce  
Vojtěcha Preissiga, kterého bych prostřednictvím tohoto úkolu ráda žákům před-  
stavila neboť jsem přesvědčená o jeho vysokých kvalitách a obávám se, že by se  
s jeho prací v běžném životě prakticky nesetkali, což je myslím škoda.

## Příklady vazby na výtvarnou kulturu:



*Obr. 59/Alfons Mucha, Pani s kopretinami, 1898–99*

**Přidaná hodnota:** Děti by se učili transformovat své vnímání a pomohlo by jim to nahlížet na některá umělecká díla, ve kterých se setkáváme se stylizací. Nemusí se přitom jednat pouze o ornament, ale i o cokoli jiného. Žákům by se ve stylizovaných prvcích lépe orientovalo.



*Obr. 60/Vojtěch Preissig, Návrh dekorativních motivů stylizovaných listů a květů, 1905–10*

## 4. 5 Úkol č. 5

Poslední úkol by byl vyvrcholením celé série úkolů. Děti by si v jednoduchých podmínkách vytvořili vlastní grafiku, což by je mohlo zaujmout, protože grafika je podle mého názoru poměrně atraktivním oborem. Měli by zde už poměrně velký prostor pro seberealizaci, proto si myslím, že by se zde mohli prosadit i výtvarně méně zdatní žáci neboť výsledkem může být čistě abstraktní záležitost.

**Námět:** Přírodní detail na papírorytu

**Motivace:** Vzhledem k tomu, že se jedná o techniku, která vyžaduje určitou přípravu, spočívala by motivace v předvedení jednotlivých fází výtvarného procesu, samozřejmě i s výsledky. Domnívám se, že děti zaujme již samotný proces tvoření s poměrně uspokojivým výsledkem i pro méně zdatné kreslíře. Navíc by je mohla k práci připoutat skutečnost, že si v běžných podmínkách třídy vytvoří vlastní grafiku.

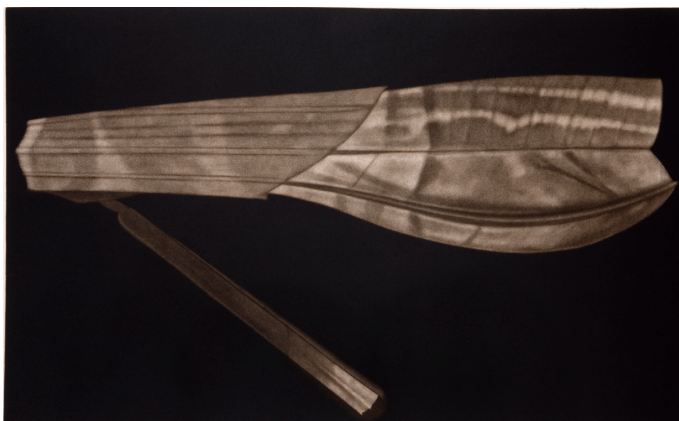
**Výtvarný problém:** kompoziční schéma, abstrahování nastudovaných prvků, práce s principem hlubotisku

**Úkol:** Na základě předchozích zkoumání detailu a stylizace vámi zvoleného přírodního prvku vytvořte kompozici, kterou převedete do techniky papírorytu.

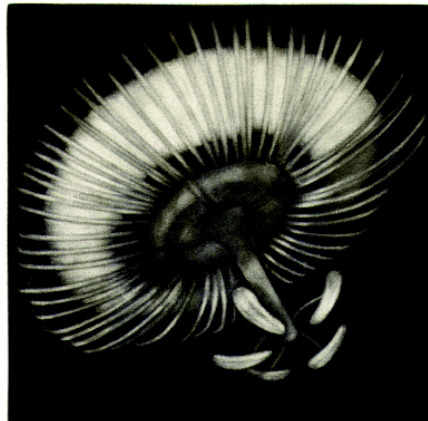
**Technika:** papíroryt

**Vazba na výtvarnou kulturu:** Použila bych ukázky grafik umělců, kteří se ve své práci přírodními motivy inspirovali. Opět s odkazem k mé teoretické práci, takže by to byl Dalibor Smutný nebo Jiří John, včetně komentáře, proč se autoři tomuto druhu tvorby věnují.

**Příklady vazby na výtvarnou kulturu:**



*Obr. 61/Dalibor Smutný, Svitání (2008)*



*Obr. 62/Dalibor Smutný  
Noční zahrada – Mučenka (2005)*

**Přidaná hodnota:** Přidanou hodnotou by v tomto úkolu bylo především tvůrčí uspokojení plynoucí z možnosti vyzkoušet si netradiční techniku v klasické školní výtvarné výchově a objevování nových výrazových možností výtvarné činnosti.

## 5. Literatura

*Asijské umění*. Michaela Pejčochová. Praha : Národní galerie, 2006. 119 s. ISBN 80-7035-328-7.

AUBOYER, Jeannine, GOEPPER, Roger. *Umění dálného východu*. Praha : Artia, 1972. 200 s. Umění světa.

BENKE, Britta. *O'Keeffe*. Köln : Taschen, 2000. ISBN 3-8228-5861-7.

BRABCOVÁ, Jana A. *Alfons Mucha*. Praha : Svoboda, 1996. 101 s. Malá galerie; sv. 54. ISBN 80-205-0015-4.

DUFEK, Antonín. *Alfred Stieglitz*. Praha : Odeon, 1990. ISBN 80-207-0078-1.

FOSTER, Hal, KRAUSSOVÁ, Rosalind, BOIS, Yve-Alain. *Umění po roce 1900 : Modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. Praha : Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-9.

HALL, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Praha : Mladá fronta, 1991. 520 s. ISBN 80-204-0205-5.

HONCOPOVÁ, Helena. *Krajiny, ptáci a květiny v japonské malbě a grafice 19. století*. Praha : Národní galerie, 2006. 62 s. ISBN 80-7035-326-0.

*Hory a řeky bez konce... : krajina, zátiší a mikrosvět přírody v umění Asie*. Ladislav Kesner. Praha : Gallery, 1996. 101 s. ISBN 80-86010-00-7.

KUPKA, František. *Tvoření v umění výtvarném*. Praha : Brody, 1999. 267 s. ISBN 80-86112-16-0.

LAMAČ, Miroslav. *František Kupka*. Praha : Odeon, 1984. 84 s.

LYNTON, Norbert. *Umění 19. a 20. století*. Praha : Artia, 1981. 191 s.

MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*. [s.l.] : Mladá fronta, 1985.

PIJOAN, José. *Dějiny umění 9*. Praha : Odeon, 1986. 334 s.

VACHTOVÁ, Ludmila. *František Kupka*. Praha : Odeon, 1968. 259 s.

VLČEK, Tomáš. *Vojtěch Preissig*. Praha : Národní galerie, 2004. 80 s. ISBN 80-7035-292-2.

WITTLICH, Petr. *Umění a život - doba secese*. Praha : Artia, 1987. s. 70.

ZEMINA, Jaromír. *Jiří John*. Praha : Odeon, 1988.

Drowning in Décor : Adriana Czernin. *Deutsche Bank - Artmag* [online]. 2008, no. 46 [cit. 2009-03-23]. Dostupný z WWW: <<http://www.db-artmag.de/2008/1/d/1/578.php>>.

*Galerie Martin Janda* [online]. [2009] [cit. 2009-03-23]. ISO-8859-1. Dostupný z WWW: <[http://www.martinjanda.at/index.php?cms=kuenstler&info=more\\_3&details=kurztext\\_3&kID=3](http://www.martinjanda.at/index.php?cms=kuenstler&info=more_3&details=kurztext_3&kID=3)>.

*The Robert Mapplethorpe Foundation, Inc.* [online]. c2001-2007 , 9. 8. 2007 [cit. 2009-03-10]. Dostupný z WWW: <<http://www.mapplethorpe.org/biography.html>>.

*The Artists* [online]. c1998-2008 , 22. 8. 2007 [cit. 2009-03-10]. Dostupný z WWW: <<http://the-artists.org/art-gallery/Robert-Mapplethorpe.cfm>>.

DVOŘÁKOVÁ, Klára. Vědci vyfotili svět pod mikroskopem očima umělce, podívejte se. *iDnes.cz* [online]. 2008 [cit. 2009-03-15]. Dostupný z WWW: <[http://zpravy.idnes.cz/vedci-vyfotili-svet-pod-mikroskopem-ocima-umelce-podivejte-se-pbk-/vedatech.asp?c=A081107\\_143711\\_domaci\\_jba](http://zpravy.idnes.cz/vedci-vyfotili-svet-pod-mikroskopem-ocima-umelce-podivejte-se-pbk-/vedatech.asp?c=A081107_143711_domaci_jba)>.

DANÍČKOVÁ, Sylva. Věda a umění aneb Utajené světy. *Akademický bulletin* [online]. 2009, č. 2 [cit. 2009-03-27]. Dostupný z WWW: <<http://abicko.avcr.cz/cs/2009/02/10/>>.

## 6. Seznam vyobrazení:

- Obr. 1 – William Morris, Tapeta, 1896 (str. 9)  
Obr. 2 – Sandro Botticelli, Zvěstování, 1489 (str. 10)  
Obr. 3 – Tapeta s motivem Fleur-de-lis (str. 10)  
Obr. 4 – Ohara Koson, Jeřáb s holátkem na borovici (str. 12)  
Obr. 5 – Katshusika Hokusai, Ledňáček s karafiáty a kosatcem, 1832 (str. 12)  
Obr. 6 – Alfons Mucha, Čtyři umění – Poezie, 1898 (str. 13)  
Obr. 7 – Alfons Mucha, Čtyři umění – Tanec, 1898 (str. 13)  
Obr. 8 – Alfons Mucha, Čtyři umění – Malířství, 1898 (str. 13)  
Obr. 9 – Alfons Mucha, Čtyři umění – Hudba, 1898 (str. 13)  
Obr. 10 – Alfons Mucha, Čtvero ročních dob – Podzim, 1897 (str. 13)  
Obr. 11 – Alfons Mucha, Čtvero ročních dob – Zima, 1897 (str. 13)  
Obr. 12 – Alfons Mucha, Roční doby – Léto, 1896 (str. 15)  
Obr. 13 – Alfons Mucha, Roční doby – Zima, 1896 (str. 15)  
Obr. 14 – Alfons Mucha, Plakát Monaco – Monte Carlo, 1897 (str. 16)  
Obr. 15 – Vojtěch Preissig, Návrh tapety (str. 16)  
Obr. 16 – Vojtěch Preissig, Broučci, 1903 (grafická úprava obálky a stránky s textem) (str. 17)  
Obr. 17 – Alfons Mucha, Ilsée – Princezna z Tripolisu, 1901 (grafická úprava obálky a stránky s textem) (str. 17)  
Obr. 18 – Victor Horta, Schodiště domu ing. Tassela, 1892–3 (str. 18)  
Obr. 19 – Antonio Gaudí, Sagrada Familia, Barcelona, 1884– dodnes (str. 18)  
Obr. 20 – Antonio Gaudí, Sagrada Familia, Barcelona, 1884– dodnes (klenba katedrály) (str. 19)  
Obr. 21 – Antonio Gaudí, Sagrada Familia, Barcelona, 1884– dodnes (schodiště) (str. 19)  
Obr. 22 – Antonio Gaudí, Sagrada Familia, Barcelona, 1884– dodnes (portál) (str. 19)  
Obr. 23 – Antonio Gaudí, Sagrada Familia, Barcelona, 1884– dodnes (sloupky hlavní lodi) (str. 19)  
Obr. 24 – Alfred Stieglitz, Tančící stromy, 1922 (str. 20)  
Obr. 25 – Alfred Stieglitz, Ekvivalenty, 1923 (str. 20)  
Obr. 26 – Georgia O'Keeffe, Jack-in-the-Pulpit II, 1930 (str. 22)  
Obr. 27 – Georgia O'Keeffe, Jack-in-the-Pulpit IV, 1930 (str. 22)  
Obr. 28 – Georgia O'Keeffe, Jack-in-the-Pulpit VI, 1930 (str. 22)  
Obr. 29 – Vojtěch Preissig, Studie ornamentální struktury, 1930–2 (str. 23)  
Obr. 30 – František Kupka, Kosmické jaro II, 1920 (str. 24)  
Obr. 31 – František Kupka, Příběh o pestících a tyčinkách, 1919–20 (str. 24)  
Obr. 32 – František Kupka, Modré žebrovi, 1920–1 (str. 24)  
Obr. 33 – Ernst Haas, Červené tulipány, 1980 (str. 25)  
Obr. 34 – Ernst Haas, Chmíří, 1967 (str. 25)  
Obr. 35 – Robert Mapplethorpe, Kala, 1988 (str. 26)  
Obr. 36 – Robert Mapplethorpe, Toulitka, 1988 (str. 26)  
Obr. 37 – Robert Mapplethorpe, Jack-in-the-Pulpit, 1988 (str. 26)  
Obr. 38 – František Weyda, Složené oko ováda, rastrovací elektronový mikroskop (str. 27)  
Obr. 39 – František Weyda, Svět krystalů, rastrovací elektronový mikroskop (str. 27)  
Obr. 40 – Linda Čihařová, Kosmické morče v letním kině (str. 28)

- Obr. 41 – Linda Čihařová, Jantarový masiv (str. 28)  
Obr. 42 – Adriana Czernin, bez názvu, 2003 (str. 30)  
Obr. 43 – Adriana Czernin, bez názvu, 2003 (str. 30)  
Obr. 44 – Jiří John, Čedičový lom, 1959 (str. 31)  
Obr. 45 – Jiří John, Tráva 1971 (str. 31)  
Obr. 46 – Dalibor Smutný, Z cyklu listy III, 1994 (str. 32)  
Obr. 47 – Dalibor Smutný, Mučenka (z cyklu Tělesa), 2003 (str. 32)  
Obr. 48 – Dalibor Smutný, Durman (z cyklu Tělesa), 2003 (str. 32)  
Obr. 49 – Dalibor Smutný, Orchidea, 2008 (str. 32)  
Obr. 50 – Leonardo da Vinci, Snědek (str. 42)  
Obr. 51 – Leonardo da Vinci, Ostřice, 1510 (str. 42)  
Obr. 52 – Albrecht Dürer, Velký drn, 1503 (str. 42)  
Obr. 53 – Leonardo da Vinci, Studie lilie (str. 42)  
Obr. 54 – Ernst Haas, Růže, 1970 (str. 44)  
Obr. 55 – Robert Mapplethorpe, Kaly, 1988 (str. 44)  
Obr. 56 – Georgia O'Keeffe, Vlčí mák (str. 46)  
Obr. 57 – Georgia O'Keeffe, Bílý lotus, 1939 (str. 46)  
Obr. 58 – Georgia O'Keeffe, Černý kosatec III, 1926 (str. 46)  
Obr. 58 – Georgia O'Keeffe, Černý kosatec III, 1926 (str. 48)  
Obr. 60 – Vojtěch Preissig, Návrh dekorativních motivů stylizovaných listů a květů, 1905–10 (str. 48)  
Obr. 61 – Dalibor Smutný, Svítání, 2008 (str. 50)  
Obr. 62 – Dalibor Smutný, Noční zahrada – Mučenka, 2005 (str. 50)