

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra výtvarné výchovy

„KE KOŘENŮM“

soubor grafických listů (hlubotisk volnou technikou na téma vztahu člověka k přírodě)

Diplomová práce

Autor: **Karel Musil**

Vedoucí diplomové práce: **doc.ak. mal. Ludvík Vacek**

Datum odevzdání: 30.11.2007

Poděkování:

Touto cestou děkuji panu doc.ak. mal. Ludvíku Vackovi za odborné vedení při vypracování diplomové práce.

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma „Ke kořenům“ vypracoval samostatně a použil pouze pramenů, které cituji a uvádím v přiložené bibliografii.

V Českých Budějovicích dne 30.11. 2007

Podpis diplomanta:

.....

Obsah

1.	Úvod	5
2.	Úvaha o vztahu člověka k přírodě	7
2.1.	„Symbióza“.....	7
2.2.	„Bariéry“.....	9
2.3.	„Devastace 1“; „Devastace 2“; „Devastace 3“; „Odplata“, „Ztráta hodnot“, „Apokalypsa“.....	11
3.	Vztah člověka k přírodě ve výtvarném umění	14
3.1.	Pravěk.....	14
3.2.	Egypt.....	15
3.3.	Čína.....	16
3.4.	Romantismus.....	17
3.5.	Paul Gauguin.....	19
3.6.	Vincent van Gogh.....	20
3.7.	20. století.....	20
3.8.	Land-art.....	21
3.9.	Čeští umělci reflektující problémy moderní civilizace.....	22
4.	Osobní přístupy, tvůrčí záměry a ideje	24
4.1.	Téma.....	24
4.2.	Symbolika.....	26
4.3.	Technika.....	28
4.3.1.	Tisk z hloubky.....	28
4.3.2.	Hlubitiskové rytiny.....	29
4.3.2.1.	Suchá jehla.....	29
4.3.3.	Technologický postup.....	30
5.	Aplikace tématu v pedagogickém procesu a praxi ZUŠ	31
6.	Závěr	34
7.	Poznámkový aparát	35
8.	Použitá literatura	37
9.	Přílohy	38

Anotace

Diplomová práce obsahuje praktickou a doprovodnou teoretickou část.

Praktická část obsahuje deset kresebných finálních skic a deset grafických listů, vypracovaných technikou suché jehly s užitím dvoubarevné kombinace. Tento cyklus grafických listů je nazván „Ke kořenům“. Grafické listy nesou názvy: „Symbióza“, „Odchod“, „Bariéry“, „Odcizení“, „Devastace 1“, „2“, „3“, „Odplata“, „Ztracené hodnoty“, „Apokalypsa“.

Doprovodná teoretická část je tvořena 4 kapitolami. V první kapitole se formou úvahy zabývám vztahem člověka k přírodě. V druhé kapitole uvádím příklady výtvarně uměleckých směrů, nebo autorů, kteří jsou pojetím spjatí s tématem vztahu člověka k přírodě. Ve třetí kapitole se snažím čtenáři přiblížit své osobní přístupy a ideje, které mě vedly ke zhotovení praktické části diplomové práce. V poslední kapitole se zabývám možností aplikace tématu vztah člověka k přírodě do pedagogického procesu a praxe na Základní umělecké škole.

Annotation

This thesis contains practical part and accompanying theoretical part. The practical part contains ten final sketches and ten engravings, elaborated with drypoint technique, using dichroic combination. This cycle of engravings is named „To the roots“. The names of engravings are: „Symbiosis“, „Departure“, „Barriers“, „Disaffection“, „Devastation 1“, „Devastation 2“, „Devastation 3“, „Payback“, „Lost values“, „Apocalypsa“.

The accompanying theoretical part is composed of four chapters. The first chapter contains my reflection of relation of man to nature. In second chapter I adduce examples of graphical art trends, or authors, who are by their approach adherent to the subject of man to nature relationship. In the third chapter I try to introduce my personal approaches and ideas that led to creation of practical part of the thesis. In last chapter I am concerned with the possibility of introduction of „man to nature relationship“ issue to the educational process on Basic art schools.

1. Úvod

Pro svou diplomovou práci jsem zvolil název „Ke kořenům“ a jejím centrálním tématem se stal vztah člověka k přírodě. Vznikla v delším časovém úseku a navazuje na sérii maleb z roku 2005. Nesly stejný název a jejich tvůrčí záměr korespondoval s problematikou, kterou se zabývám i v současné tvorbě, a která je ústřední myšlenkou pro diplomovou práci. Malby z roku 2005 byly jakýmsi předvojem, který v sobě nesl pochopení tématu prostřednictvím haptického vjemu a dovolovaly divákovi i mě samotnému, jakožto autorovi a tvůrci, proniknout do tématu i jinými smysly. Oproti tomu je cyklus grafických listů s názvem Ke kořenům, provedených v technice suché jehly, zároveň jakýmsi vyvrcholením. Pohybují se již výhradně na vizuální úrovni, nesoucí s sebou ilustrativní nádech. Zároveň jsou výpovědí o mé nynější výtvarné úrovni na poli volné grafiky.

Při zpětném ohlédnutí nemohu popřít, že některé prvky z první dekády cyklu „Ke kořenům“ nebyly zúročeny. Je nutno podotknout, že ony samy už působily jako inspirační zdroje a jakési návrhy pro celý cyklus, kterými je tvořena praktická část diplomové práce. Celý cyklus vznikl na konceptuální úrovni, to znamená, že jsem jej nosil ve své mysli a s postupem času je konkretizoval a dodával jim naléhavost sdělení. K tomu mě počaly inspirovat události, které se v rozmezí dvou let, tj. od roku 2005 do roku 2007 udály, a to zejména, že se během těchto let velmi viditelně zaktualizoval problém globálního oteplování, a s tím související lidský faktor na této situaci. Tím jsem byl veden k různým stanoviskům a pohledům, které směřují do minulosti v souvislosti hledání příčin a postupně vyvstaly i úvahy nad tím, kam vlastně lidstvo směřuje, čímž jsem dospěl až k vlastní apokalyptické vizi odehrávající se v budoucnosti. Myšlenky, které s sebou celý cyklus grafických listů nese, putují časem.

Prvním grafický list, otevírající celý cyklus, s názvem „Symbióza“, je zamyšlením nad lidským soužitím s přírodou v dávnověku. Objevuje se zde zároveň symbolika biblických postav Adama a Evy, kráčejících ruku v ruce, spojených poutem oddanosti a závislosti na Matce přírodě, vstříc budoucnosti. V následujících grafických listech s názvy „Odpoutání“, „Bariéry“ a „Odcizení“ se již projevuje odpoutání se od potřeby přírody, lidská autonomie a postupná lidská manipulace s přírodními jevy, živly a celkově s prostředím. V dalších třech listech vyvstává na povrch problematika negativního působení lidstva na planetu Zemi, která se zjevuje v cyklu pod názvy „Devastace 1“, „Devastace 2“ a „Devastace 3“. Sedmý grafický list se zabývá

působením elementárních sil na člověka. V tomto případě zástupcem jedné z těchto živelných sil je oheň. Oheň zde symbolizuje odplatu lidstvu za jejich činy. Osmý grafický list je výpovědí o stavu naší společnosti a o jejím úpadku a s tím související ztráta základních lidských hodnot. Celý cyklus uzavírá grafický list s názvem „Apokalypsa“.

Z letmého nástinu celého cyklu grafických listů s názvem „Ke kořenům“ vyplývá, že cílem této diplomové práce, jak praktické, tak i teoretické je snaha předložit divákovi a čtenáři svůj vlastní osobní pohled k hledání příčin, které vedly k naší tíživé situaci, spojené s ohrožením života na zemi v důsledku ekologické krize. Zároveň tato práce nabízí konfrontaci diváka s mými vlastními pohledy na dané téma a slouží i jakýsi spouštěcí mechanismus pro další vlastní názory a myšlenky, které si divák může utvořit.

2. Úvaha o vztahu člověka k přírodě

Tato úvaha je z části výpovědí o mých myšlenkách, které vznikaly při řešení praktické části diplomové práce a zároveň se opírá o odbornou, filozofickou a náboženskou základnu. Z této úvahy nelze vyloučit spojitost s otázkami ekologie a jejími nejfrekventovanějšími představiteli.

Tato úvaha a vlastně i celá praktická část diplomové práce je z velké části zatížena kritickým pohledem na lidské společenství. Tím se také tato problematika zaměřuje i na mou maličkost, jelikož jsem součástí tohoto systému. Každý z nás by měl toto vědomí pospolitosti a zároveň kolektivní viny nosit sám v sobě. Toto tvrzení může z mé strany znít moralisticky. Pokud bychom si však dokázali globálně uvědomit svou vinu na současném žalostném stavu, ve kterém se naše moderní společnost ocitla, byli bychom snad i schopni efektivněji řešit problémy spojené se stále se zhoršujícím stavem naší planety. V cestě nám však stojí mnoho překážek. Pokud nebudou včas překonány, nezbude lidstvu jiná možnost, než s hrůzou v očích přihlížet své zkáze.

Přesto lidstvo nereaguje na volání a výzvy planety Země. Dál ji vykořisťuje, drancuje, konzumuje a zaplavuje odpadem. Jsme nesmírně sobecký lačný živočišný druh. Zajímáme se pouze jen o své blaho, uspokojujeme víc a víc vlastní potřeby, toužíme po blahobytu, po pohodlí, po úspěchu, ale za jakou cenu? Čas nám neúprosně ukrajuje možnost nápravy. Kdo však půjde napravovat chyby druhých? Dnešní lačná konzumentská společnost, bažící po ladných a dokonalých křivkách svého těla, skrývající vlastní tvář za make-upem a ve značkovém oblečení, schopna jen drancovat, vykořisťovat a hnát se ziskem a kariérou?

Ztotožňuji se s názorem J.J.Russeaua: „Člověk je od přirozenosti dobrý, však kazí jej společnost“.¹⁾

2.1. „Symbióza“

„I řekl Hospodin Bůh: ‚Teď je člověk jako jeden z nás, zná dobré i zlé. Nepřipustím, aby vztáhl ruku po stromu života, jedl a byl živ na věky.‘ Proto jej Hospodin Bůh vyhnal ze zahrady v Edenu, aby obdělával zemi, z níž byl vzat.“²⁾ (Gn 3,22-23)

V rytině Symbióza, která celý cyklus „Ke kořenům“ otevírá, je ztvárněna postava muže a ženy, kteří spolu kráčí po objektu oválného tvaru. Tento objekt je pokryt změtí prolétajících se kořenů. Postavy zde vyjadřují odkaz na biblické postavy Adama a Evy, jsou však i zároveň zástupci pravěkých obyvatel této planety. Hmota prolétajících se

kořenů se stává symbolem biosféry planety Země. Působí zde jako zástupný element veškerého organického světa.

Putujeme zde obrazně časem do dávné minulosti lidské rasy, která je ještě zahalená do roucha nevinnosti. Tím chci říct, že lidé v těchto dobách ještě nenesli na svých bedrech tíhu, kterou jsme dnes obtěžkáni my. Tou vinou je samozřejmě žalostný stav, který jsme způsobili svým drancováním naší planetě.

„Položme si první otázku, co je příroda? Stromy, zvěř, byliny, můžeme považovat za něco daného, avšak příroda jako celek, jako celistvá skutečnost s vlastním smyslem, vlastní hodnotou, vzniká teprve v lidské zkušenosti. Teprve zakoušená příroda se stává osmyslněnou. Sama příroda je smyslem obdařena.“³⁾

Pravěcí lidé získávali první zkušenosti z bezprostředního kontaktu s přírodou. Učili se poznávat její nástrahy, krásy a její užitečnost pro ně samotné. Oni byli ti, kteří si proklestili cestu v dějinách lidstva. Předávali své zkušenosti dalším generacím. Označme tyto praobyvatele jako lovce-sběrače a zaměřme se na jejich symbiózu s přírodou, od které jsme se tak vzdálili, ačkoli je někde v hloubi naší duše stále zakořeněna.

Člověk lovec-sběrač přírodě nevládne, nedrancuje ji, sadisticky z ní k vlastnímu blahobytu neukrajuje, pouze z její ruky přijímá dary. Naši předkové, nejistě přežívající, obklopení hlubokými temnými lesy, v němž cíhalo nebezpečí, ale i lovná zvěř a jedlé lesní plody, vnímali přírodu jako nekonečně mocnou vládkyni a dárkyni života. Lidé ji vzdávali holt, opěvovali ji a respektovali.

„Příroda se zde jeví jako epifanie, zjevování se něčeho božského, posvátného. Bůh není něčím nad přírodou, zjevuje se prostřednictvím jí samotné. Řádem je tu všemohoucí, nevyzpytatelná vůle matky přírody.

Základnímu prožitku lovců-sběračů odpovídá postoj pokory, posvátné bázně a vzývání přírody. Jestliže člověk žije v úctě a bázni, cítí posvátnost, respekt a zakusí-li moc přírody, žije v harmonii a v mystickém souznění. Odkloní-li se a vyčlení z jejího řádu, hyne!“⁴⁾

Z toho vyplývá, že právě v tomto prvopočátku se rodí jakýsi pravzor víry. Je to víra čistá, založená na pokoře a úctě, na přítomnosti skutečné posvátnosti. Je to zážitek víry, která se opírá o mystérium přírody. Nejde tu o formální náboženství ani o jeho poučky. Poučení se tu rodí z kontaktu s přírodou. A tento přístup je i pro mne opravdu hodnotný. Obávám se však, že bude navždy ztracen v hlubinách dějin. Je zahalen deformací v důsledku lidské zjištnosti, chamtivosti a narcismu. Nejsme již schopni žít v symbióze

s přírodou, jelikož jsme ji začali vnímat jako nerovnoměrného partnera a je pro nás z velké části jen zdrojem energie a surovin.

2.2. „Odchod“, „Bariéry“, „Odcizení“

Zaměří-li se na problém lidské ztráty závislosti na přírodě a postupného obracení se k ní zády, nemohu opomenout některé příčiny, které k tomu vedly.

Za jednu z prvních příčin odvratu člověka od přírody bychom měli považovat změnu způsobu života. Z člověka lovce-sběrače či pastevce nebo zemědělce se stává řemeslník-trhovce. S tím je úzce spojeno dlouhé období urbanizace v Evropě, které se rozmáhá ve 13.století a nezastavitelně pokračuje i v dnešní době. S rozvojem měst a se specializací výroby klesá přímý každodenní styk s přírodou. Klesá tím i bezprostřední vědomí partnerství a pocit závislosti. Člověk tedy pomyslně staví mezi přírodu a sebe zed'. Zároveň ji staví i mezi sebe.

S rozvojem výroby a prodeje vzniká společnost založená na kapitalistickém principu, který v obměnách přetrvává dodnes. V důsledku to vede k systému, jenž je založen na majetnictví a chamtivosti, a stává se tak nebezpečný pro vše živé kolem něj. V tomto směru si neodpustím odcitovat J.J. Rousseaua, který tvrdí ve své Rozpravě o původu a základech nerovnosti mezi lidmi: „Co přivedilo konec přírodního stavu? První člověk, kterého napadlo obsadit jistý kus pozemku a prohlásit: ‚Tohle je mé!‘ A jenž našel dost prostoduchých lidí, kteří mu uvěřili, byl skutečným zakladatelem občanské společnosti. Kolika zločinů, válek, vražd, béd a hrůz by bylo lidstvo ušetřeno, kdyby byl někdo vytrhl kůly, zasypal příkopy a zavolal na své druhy: ‚Chraňte se poslouchat toho podvodníka. Jste ztraceni, jestliže zapomenete, že ovoce patří všem a země žádnému.‘ Jakmile však byla volná půda rozdělena, mohl jeden prospívat jen na úkor druhého. Zrodilo se panství, rabství, násilí a loupeže. Lidé se stali chamtivými, ctižádostivými a špatnými.“⁵⁾

Takový panský přístup je živnou půdou nadřazenosti nad ostatními lidmi i nad přírodou. Hlavním cílem se stává ovládnutí přírody ve svůj prospěch. V budování velkých měst v předešlé době vidím podobenství ochranných bašt, které slouží člověku jako skrýš před velikostí a mocí tehdy ještě nedotčené přírody. V této skrýši se rodí plán k ovládnutí přírody. Nástrojem k této manipulaci s přírodou je věda, která má v podobě kapitalistického systému své podhoubí.

V období renesance činí člověk první velké kroky k tomu, aby se odlišil od přírody a stal se jejím pánem, čímž staví první bariéry mezi sebe a přírodu.

„Ubi matera, ibi geometria-kde je látka, tam je matematika“, hlásá Johannes Kepler a formuluje tak poprvé matematický ideál poznání, který předurčil podobu přírodovědy následujících let. Ještě důsledněji než Kepler formuloval a aplikoval principy čisté kvantitativní, matematické a mechanické přírodovědy Galileo Galilei. Podle něj jsou přírodní procesy kvantitativní a tudíž měřitelné a kde nelze měřit, musí věda uspořádat experiment tak, aby bylo měření možné.“⁶⁾

Myšlenky těchto dvou vědců uvedly do pohybu lavinu exaktního poznání a zejména ovládnání přírody, což mělo za důsledek její drancování a vykořisťování. Ve spojitosti s tím se rodí antropocentrismus, názor, že je člověk středem světa, tedy i pánem tvorstva. Jeho úkolem je tuto planetu zvelebovat a ovládnout její síly ve svůj prospěch. Člověk už není součástí přírody, ale je jejím pánem. Antropocentrismus hluboce ovlivnil myšlení celé Evropy a přetrvává dodnes. Královskou korunu antropocentrismu nasazuje francouzský myslitel 17. století René Descartes tím, že tomuto pojetí světa poskytuje pojmovou formu. Činí to tak, že vyčleňuje rozum z přírody. „A co z Descartovy filozofie vyvodily následující generace? Především představu, že skutečnost je ryze hmotná a jen příčinně určená. To znamená, že příroda o sobě je zcela prosté hodnoty a smyslu, že je to jen soubor věcí (či případně zvířecích strojů), které nabývají smyslu či hodnoty teprve lidským zájmem. A za druhé představu, že rozum je čistě matematická kalkulační schopnost, která se nezabývá smyslem či hodnotou, nýbrž čistě matematickými výpočty. Tak vzniká pojmový předpoklad pro kořistnický přístup ke světu: svět není než surovina a lidskou zvláštností je schopnost ho kalkulovat a kalkulem ovládat.“⁷⁾ Je až zarážející, jak jsme ochotni se stále tohoto odkazu držet i v dnešní době, kdy si uvědomujeme nebezpečí, které z něho plynou. Domnívám se, že založení společnosti na takovémto přístupu je osudovou chybou lidstva! Všimněme si, jak se Descartes vyjadřuje o zvířatech. Jsou pro něj pouhými stroji, které nemyslí, necítí bolest, strach, a ani radost.

V dávných dobách žil člověk v těsném sepejetí se zvířaty, uctíval je a některé z nich obdařil posvátností. Středověk považuje zvířata za boží stvoření a jistým způsobem je rovno člověku, i když se člověk v této době snaží od zvířat odlišit spekulací o tom, zda má zvíře nárok na nesmrtelnost duše. Lidé ve středověku však žily ještě v přímém kontaktu se zvířaty. Lidé je vnímali osobně. Zvířata měla svá jména. Lidé k nim promlouvali a předpokládali, že jim zvířata rozumí (s tím se můžeme dnes setkat v některých končinách, u pastevců, v horách a na venkově). Tito lidé si jistě uvědomovali, že zvířata mají duši a jsou hodna lidského citu. Zde bych rád odcitoval Bibli: „Případnost synů lidských a případnost hovědí jest případnost jednotejná. Jakož

umírá ono, tak umírá i on, a dýchají jednoduše. Všichni mají, aniž co napřed má člověk před hovadem... Obé to jde k místu jednou; obé jest s prachu; obá také navracuje se do prachu. Kdo to zná, že duch synů lidských vstupuje vzhůru a duch hovadí že sestupuje pod zem!“⁸⁾

V dalších staletích činí lidé stále větší kroky k tomu, aby se od zvířat odlišili a dělají to hlavně z toho důvodu, aby si ospravedlnili sami před sebou krutost, kterou vůči zvířatům směřují. V 16. století vzniká souběžně s představou lidské nadřazenosti i představa lidské odlišnosti. Čím otřesnější je lidské zacházení se zvířaty, tím naléhavější je potřeba odlišit člověka od bytostí, s kterými je možné tak bezcitně zacházet. Byly stanoveny tři základní znaky lidství: mluva, rozum a svoboda. Tím však byly položeny bariéry i mezi lidmi. Vzpomeňme kupříkladu na genocidu, kterou podstoupili jihoameričtí indiáni ze strany Evropanů, kteří jim nepřisuzovali ony „znaky lidství“ a považovali je za zvířata, čímž si ospravedlňovali jejich zotročení. Myslím si, že toto byl první podnět ke zrodu rasismu aplikovaný čistě panským způsobem Evropanů. Mohu se jen domnívat, jak harmonickou společností by se národy původních obyvatel Ameriky, jejichž tradice byly spjaty s přírodou, vyvinuly, nebýt objevení Ameriky Evropany.

Člověk tím započal stavbu zdi, která zpřetrhala vše, co jej s přírodou poutalo. Porušil její řád tím, že ji začal vykořisťovat. Degradoval ji na pouhý stroj, který mu slouží k ovládnutí světa. A nad to vše postavil svůj „všemohoucí“ rozum, kterým popřel vše původní a čisté, z čehož on sám vzešel, aby ospravedlnil svou krutost a bezpráví. Započal tak cestu ke své vlastní zkáze!

2.3. „Devastace 1“, „Devastace 2“, „Devastace 3“, „Odplata“, „Ztráta hodnot“, „Apokalypsa“

Evropský svět vstoupil do 19. století s představou, že mimolidský svět je surovina, tkáň přirozené nutnosti, prostá smyslu a hodnoty, a že velikost člověka závisí v tom, že je schopen se z této nesmyslné nutnosti vymanit a podmanit nesmyslnou přírodu vládě rozumu.

19. století lze považovat za skutečné vzepjetí lidstva. Člověk proniká stále hlouběji k možnostem techniky, s jejíž pomocí získává mocnou zbraň, která mu umožňuje s ještě větší razancí ovládnout přírodu.

S příchodem 20. století začíná mít vše jakousi osudovou provázanost. S lidským pokrokem a s vývojem nových technologií je zapotřebí stále nových prostředků k dosažení nejúčinnějších výsledků.

První a druhá světová válka byla jakýmsi vyvrcholením krize, která panovala v celosvětové společnosti. Válka zároveň zprůchodnila vývoj jaderné zbraně, která dle mého názoru vyvolala v lidech obavy z dalších celosvětových konfliktů. Napětí mezi národy se stále zvětšuje a hrozba jaderné války je stále hrozivější. Násilí mezi lidmi zdaleka neskončilo. Pokračuje až do dnešních dob v řadě konfliktů, které už nemají celosvětový charakter. Jak bychom si mohli vážít přírody, když si nevážíme ani sami sebe? Jsme ochotni podlehnout davovému nadšení a slibům lepších zítřků, které nám vštěpovaly a vštěpují ideologie, které nedovolí, aby jim cokoliv stálo v cestě.

V poválečném období měl člověk potřebu větší jistoty, potřeboval znovu vybudovat to, co válce padlo za obět', a co se stalo posléze kořistí komunismu. Ten v mnoha státech nastolil diktaturu ve jménu znovuvybudování světa, která vedla k první opravdové devastaci přírody. Pokrok se nezadržitelně hnál kupředu. Padlo mu za obět' vše, co stálo v cestě. Vzpomeňme, jaká situace byla u nás. Komunisté vyrvali kilometry země a založili uhelné doly, vystavěli monstrózní továrny, ve kterých stále víc a víc vzrůstala výroba. Tyto továrny vypouštěli do ovzduší oblaka dýmu, nasyceného jedovatými zplodinami. To pokračuje i dnes. Dnes už je to však zabaleno v jakési roušce. To abychom nemohli, nebo spíš nechtěli, vidět.

Podíváme - li se na tento problém z globálního hlediska zjistíme, že jsme jen pouhou součástí jednoho velkého smetiště, které jsme jako lidstvo během jednoho staletí navršili. Není to jen problém, který se rodí z totalitních ideologií. „Ještě před padesáti lety jsme předpokládali, že příroda vše napraví a v hrubých obrysech nám to vycházelo. Dnes nám to však již nevychází. Všechny dostupné ukazatelé nám naznačují, že lidstvo svým jednáním drasticky narušuje schopnost biosféry vyrovnávat lidské zásahy a udržovat prostředí vhodné pro lidský druh života. Bezohledné chování, které nám po staletích procházelo, již neprochází. O tom je celosvětová ekologická krize, se kterou vstupujeme do 21. století.“⁹⁾ Na toto reaguje například britský vědec James Lovelock, který se proslavil teorií GAIA, podle níž funguje planeta Země jako jeden živoucí organismus. „Podle jeho teorie je GAIA planetární bytostí, jejíž hlavní snahou je udržet všechny složky přírody v rovnováze. Lidé v moderní době narušili globální ekologickou rovnováhu a GAIA na to reagovala spuštěním procesů, které povedou k eliminaci této hrozby. A tato zpětná vazba se již začíná projevovat. Brzy budou její dopady daleko silnější, než-li je tomu dnes. Vzniká mnoho podobných teorií, avšak, která z nich nabízí přijatelné řešení stávající situace? A pokud ho nabízí je v zápětí pošlapáno ekonomickými zájmy vládnoucích garnitur.“¹⁰⁾

Jedním z velkých problémů lidstva je jeho početnost. V poválečné době byl brán zřetel na to, aby lidé svou četnost zvyšovali v zájmu příchodu nových pracovních sil, které byly hlavními hybateli pokroku. Tím jsme dospěli k přelidnění a ztížili jsme značně naši situaci. Porodnost stále stoupá, a to paradoxně v chudých rozvojových zemích, které ve svém boji o vyrovnání se vyspělým státům, neberou absolutně žádné ohledy na životní prostředí. Navíc jsou lidé v těchto zemích pouhými loutkami, které zneužívá západní civilizace ve svůj prospěch, aniž by jim nabízeli nějaké jistoty. Vzpomeňme například na Africký kontinent, který je z velké části takřka odříznut ze světového dění a zmítá se v hladu a nemoci. Evropský panský přístup je založen na kolonizátorství. Jinými slovy bych to vyjádřil jako jakýsi „parazitismus.“ Evropan - „parazit“ opanuje jistou část cizí země a prohlásí se za jejího pána. Podrobí si původní obyvatelé této země, zotročí je a zničí jeho kulturu. „Parazit“ v mnoha případech tuto zemi osídlí a postaví v ní svá města. Za neodpuštělný evropský „parazitismus“ považují podrobení Amerického kontinentu, kde došlo k jedné z největších genocid v dějinách lidstva. Američané, jak se dnes nazývají Evropané, založili svůj systém na krvi nebohých Indiánů.

Velkým problémem, který zachvátil většinu tohoto světa a rozšířil se jako zhoubný nádor, je takzvaná ideologie konzumu. „Zdá se, že jsme se nechali přesvědčit, že smyslem života je mít stále víc, že jediným úkolem státu je tomu napomáhat, a že vyšší životní úroveň překlene všechny životní problémy, které nedokážeme vyřešit.“⁽¹¹⁾ „Po celá tisíciletí jsme byli skromní, nepočetní a bezmocní. V posledních třech staletích jsme se stali mocní, neuvěřitelně nároční a nepředstavitelně početní.“⁽¹²⁾ Technika, využití jaderné energie a počítačové technologie, nám umožnili uskutečnit naše přání.

Konzum se stal naším krmivem, narušil naši mysl neustálými lákadly a podněty. Kazí mladé lidi, kteří žijí ve velkých městech jsou odtrženi od pravé reality, která se ve svých zbytcích odehrává daleko za periferiemi měst. Je to každodenní realita lesů a luk, kde se odehrávají skutečné příběhy, o kterých se lidem za zdí ani nezdá. Jsou to příběhy prosté a zároveň jedinečné. Jsou to příběhy přírody.

Ideologie konzumu ničí všechny hodnoty, které člověk ve spojení s přírodou vytvořil. Konzumní ideologie je lidským systémem. Tento náš systém má nenasytných chřtán, který hladově polyká vše, co obsahuje skutečné hodnoty, ať přírodní, nebo lidské. Až pohltí vše, zbudeme tu my a on otevře svůj chřtán naposledy, aby naplnil den zúčtování!

3. Vtah člověka k přírodě ve výtvarném umění

K úvodu této kapitoly pokládám za vhodné sdělit, že nebude kompaktním historickým výčtem uměleckých směrů, ale bude zaměřena na období výtvarného umění, která pokládám, v souvztažnosti se vztahem člověka k přírodě, za stěžejní. Z tohoto důvodu budou některé příklady z dějin umění opomenuty. Celá kapitola je rozdělena na historická období obsahující tento vztah.

První část kapitoly je věnována pravěkému a starověkému umění Egypta a Číny, které jsou s přírodou spjaty niternými vazbami. Je to umění, které se přírodou přímo ztotožňuje a vyzdvihuje je do kultovních a náboženských sfér.

V druhé podkapitole se podrobněji zabývám obdobím romantismu, který se navrácí k přírodě, avšak již jen v jakémisi nostalgickém ohlédnutí, snažíc se navázat na vazby, které byly zpřetrhány 17. a 18. stoletím. V této podkapitole se soustředím na krajinářství, které má s přírodou nejtěsnější vazby. Přístup k přírodě se tu již značně liší od předešlých. Již nejde o ztotožnění se s přírodou, ale o popis a hledání nových výtvarných přístupů.

V další části kapitoly se věnuji dvěma nejvýraznějším autorům moderního malířství - Vincentovi van Goghovi a Paulu Gauguinovi - v nich shledávám velké zaujetí přírodou.

Posléze se věnuji 20. století, které se v umění projevuje rozdílností dvou přístupů, na konstruktivisticko-matematickém pojetí a na přístupu, vycházejícím z přírody.

Finální část kapitoly je věnována autorům, kteří ve své tvorbě reflektují problémy moderní civilizace. Tyto autory beru v potaz v souvislosti s mým vlastním přístupem, který jsem promítnul do praktické části této diplomové práce.

3.1. Pravěk

Lidské umění se zrodilo v přímé interakci člověka s přírodou. Důkazem toho je zvěrné umění pravěkých lidí, kteří nevědomky položili první základy výtvarného umění.

Svá nejpůsobivější díla zanechali v hlubinách evropských jeskyní. „Je zřejmé, že člověk musel nejprve porozumět obrazům přírody, aby mohl sám vytvořit nějaký obraz.“¹³⁾ Dokladem toho jsou kupříkladu zoomorfnní prvky ve formě napodobených zvířecích stop, které vytvořil neandrtálský člověk.

V pozdějších dobách nabývá zobrazení zvířecích motivů na realističnost. Už jenom ten fakt, že je pravěké umění zaměřeno zejména na zobrazování zvířat v jejich

přirozenosti, je dokladem toho, jak pravěký tvůrce vycházel maximálně z přírody. Musíme mít také na paměti, že pravěký člověk netvoří své obrazy z potřeby tvůrčího aktu a následné prezentace svého díla. Nechápe ani nějakou estetickou podstatu a vůbec ne umění tak, jak ho dnes chápeme my. Pravěká tvorba slouží úplně k jinému účelu. Je podstatnou složkou rituálních obřadů, souvisejících s náboženstvím. Tento rituál se odehrává v hlubších prostorách jeskyně, které už neslouží k obývání, ale jako svatyně. Předmětem uctívání je zde Matka země, jakožto dávkyně života. Prostředníkem mezi Matkou zemí a lidmi je šaman, který je i tvůrce zvěrných motivů a svojí tvorbou vyzývá Matku přírodu, aby požehnala dobrému lovu a přispěla k hojnosti zvěře. Celý akt je dovršen inscenací lovu. Tyto rituály známe pod námi zažitým názvem „magie lovu“.

Na konci dosažitelných částí jeskyní bývají často temné a již neprostupné jícnny, které vedou do hlubin země. Pro pravěkého člověka se posvátný svět zvířat, zajišťující mu existenci, zrodil ze země. Jícny a průrvy v jeskyních zřejmě v lidech evokovaly jakési lůno Matky země, a proto často umísťovali své malby v blízkosti těchto jícnů. Často malovaná zvěř vychází přímo z temného jícnu v řadách za sebou. Toho jsou příkladem jeskynní malby z Ekainu nebo z Rouffignacu.

Kolem 15. tisíciletí dospívá pravěké umění postupnou deformací motivů vytěžených z přírody až k abstrakci. V tomto období vzrůstají lidské kontakty a již vytěžené zkušenosti se předávají další generaci. To umožnilo uchování množství abstraktních prvků, které byly posléze nejčastěji využívány jako ornamenty zdobící užité umění. Jde například o spirálu a meandr. Tvary odvozené z přírody se užívali po další staletí v užitém umění a v architektuře až do počátku 20. století našeho letopočtu.

3.2. Egypt

Zvíře. Berme jej v tomto případě jako jednoho ze zástupců Matky přírody. U starých civilizací s uspořádaným systémem politickým, hospodářským a náboženským, jako je například starověký Egypt, nebo Řecko, jsou zvířeti přisuzovány až božské vlastnosti. Dokladem toho jsou četné archeologické nálezy ze starého Egypta. Zvíře zde v určitých obdobích ve výtvarném umění takřka dominuje. Tak je tomu například u předdynastických národů, které si volí různé typy zvířat, které je prezentují a odlišují od jiných národů. V tomto období žijí Lidé lva, šakala a býka. Důkazem jejich existence jsou tzv. předdynastické palety, na nichž byly uchovávány líčidla, na nichž dominují právě zvířecí motivy. Nejznámější je býčí paleta a paleta se šakaly.

V období velkých egyptských dynastií, které mají již velmi důmyslně rozpracovaný náboženský systém, se dokonce už zvíře objevuje v překvapivé kombinaci s lidským

tělem. Dokladem toho jsou četné reliéfy, malby a plastiky. Zvíře zde nabývá božské podoby. Jsou mu přisuzovány božské i lidské vlastnosti. Je tedy zřejmé, že Egypťané chovali ke zvířatům bezmeznou úctu.

„Přirozenou povahu zvířat skvěle vystihují četné sošky koček, sokolů, ibisů, paviánů a psů. Pyšný a sarkastický výraz opic, královská důstojnost sokola, pružná a útočná elegance koček“¹⁴⁾ jsou charakterizovány tak dokonale, že by soubor těchto sošek mohl být podobenstvím lidského světa.

Z výtvarných přístupů nejstarších obyvatel Země usuzují, že tito lidé byli v nejužším sepejetí s přírodou a posunuli její význam do sfér náboženství a filosofie. Jejich umění je o tom přesvědčivým dokladem. Zároveň položili základ architypálnímu vnímání světa tím, že přisoudili přírodním elementům různé vlastnosti. Například rozdělení zvířat na dobrá a zlá, s čímž lze spojit řeckou mytologii a báje, které jsou do dnes tradovány a podnes nás inspirují nepřebornou studnicí výtvarných motivů.

3.3. Čína

V čínském výtvarném umění se situace? v kontextu se vztahem k výtvarnu, dostává do zcela jiných rovin, nežli je tomu v umění západního světa. Jde o mnohem hloubavější přístup, který je spjat s filozofií taoismu. Láska k přírodě zde přerůstá v kultovní záležitost. Žádná jiná umělecká tradice nevyžadovala více pochopení a důkladné poznání přírody. Nejde však o plytkou analýzu, ale o splynutí a osvojení si podstaty. Tvůrce tušových maleb musel nejprve dosáhnout jisté sebeidentifikace a posléze ztotožnění se s přírodou. Odcházel do přírody, kde pozoroval její procesy. Ztotožnil se v hluboké kontemplaci s jejím rytmem. Uchovával přírodu v sobě, přemýšlel o ní, aby posléze vytvořil svobodný tvůrčí akt. Nejprve tedy musel projít cestou porozumění a ztotožnění. „Krajina, kterou malíř ztvárňuje je živoucím organismem neustálých proměn. Například kámen je v malbě interpretován jako *kostra země*. V kombinaci s prvkem vody (živoucí krve) vytváří obraz jako živý organismus. Obloha splývá se zemí a s vodou.“¹⁵⁾ Obraz je výrazem celkové harmonie a splynutí.

Základním odlišením východního a západního přístupu v tvorbě se zabývali takové kapacity jako Herberd Read a Rudolf Arnheim. V citované části se zabývají konkrétně rozdílným pojetím prostoru a řádu. Read to ve své publikaci *Icon and Idea* interpretuje takto: „Zatímco v čínské tušové malbě je prostor hmatatelným místem, kde existuje důvěrný vztah splynutí látky a ducha, v západním pojetí je prostor nezměrné, nehmatatelné prázdno, věc o sobě, oblast, s níž je sice možno komunikovat, ale vždy jen na základě pocitu vzdálenosti a separace ducha a látky (někdy dokonce s

rozdvoujícím pocitem strachu z toho neznámého univerza). Tvorba, jakožto proměna světa do uměleckých prostředků, je v tomto smyslu vědomou abstrakcí od přírodních procesů. Proto má podle Reada evropské umění osudový sklon *stát se vědou* a je bojem o dosažení takzvaného čistého stavu mysli a vědomí před přírodním objektem.

Rudolf Arnheim vidí tento problém evropského umění jako důsledek křesťanské nauky, která více či méně staví člověka nad přírodu a zároveň tedy i proti ní tím, že jej chápe jako privilegovaného v přírodě. Jeho posláním je proto nastolit vlastní lidský řád a v jejím původně surovém neuspořádaném stavu. Jako příklad Arnheim uvádí racionální řád zahrady francouzského stylu se stromy přistřiženými do předem zvolených tvarů, oproti intuitivnímu, iracionálnímu řádu zahrady čínské nebo japonské, vyjadřující svým přirozeným uspořádáním sounáležitost s řádem celého vesmíru.¹⁶⁾

Následující epochy ve výtvarném umění obejdu, jelikož jim nepřikládám ve spojitosti k tématu člověka a jeho vztahu k přírodě příliš velkou prioritu. Tyto epochy se zabývají zejména otázkou člověka, jakožto ideálu, nebo jde o křesťanskou tematiku.

Z tohoto důvodu vyzdvihují romantismus, který se již navrácí k přírodě větší měrou, a to jak po otázce myšlenkové, tak i tvůrčí.

3.4. Romantismus

Romantismus vzniká jako hnutí směřující proti duchu 18. století - proti osvícenství, jeho racionalitě a dogmatickému rozumářství. Oproti tomu staví romantismus pojmy jako iracionalita, cit a duchovní rozměr přírody. Vychází z otce romantismu J. J. Rousseaua, který hlásal návrat k přírodě. Z okovů strnulého akademismu, který je pro klasicismus a osvícenství typický, se umělci vymaňují v různých zemích v odlišném časovém rozmezí. Návrat k přírodě, a tedy i k přirozenosti, umožnil rozvinout jejich individualitu. Příroda jim nabídla svobodu, nepřebornou škálu nových možností a podnětů a probudila jejich senzibilitu z ospalosti akademismu a eklektismu. Již nejsou spoutáni přísnými antickými řády, ve formě kánonů a matematických výpočtů. Netráví hodiny v ateliéru, ale vycházejí na čerstvý vzduch, aby se pro jejich tvorbu stal stěžejním řád přírody. Tento řád se nesnaží pochopit nějakým mechanickým způsobem, ale řídí se výhradně svými city.

Umění nabývá na své duševní síle v souladu s přírodou. Romantismus tedy není jen návratem k přírodě, ale zároveň je i osvobozením lidského ducha a umění z nadvlády chladného rozumu.

Myšlenky romantismu se začali objevovat ve Francii od poloviny 18.století a po francouzské revoluci ovládli celou Evropu. Dle mého názoru šlo o jakési poslední velké a nostalgické ohlédnutí lidstva zpět ke svým kořenům před příchodem průmyslové revoluce.

Nebudu se v této podkapitole zabývat figurativním malířstvím romantismu, jelikož to nepokládám v souvislosti s úvahou o vztahu člověka k přírodě za tak aktuální jako je tomu například u krajinářů.

K prvním návratům k přírodě v malířství došlo v Anglii na konci 18.století. Malíři tehdy začali hojně navštěvovat venkov a zařadily krajinomalbu na čelní místo. Jejich cítění bylo úzce spjato s půvaby a taji přírody. Měli smysl pro venkovskou skutečnost, objevili krásu anglické krajiny, její oblohy a její svěží rostlinstvo. Za největší zástupce anglické krajinomalby na přelomu 18. století lze považovat Johna Constablea a Williama Turnera.

John Constable se bezmezně obdivoval anglické přírodě. Ve svých olejomalbách se snažil zachytit její typický charakter. Byl jejím bedlivým pozorovatelem. „Znal tajemství mračen, věděl, jak se utvářejí, a jak prorůstají na obloze, a jak působivé jsou v nich četné kombinace světla a stínů. Vytvořil si dokonce vlastní teorii, kterou nazval *šerosvit přírody*, a která vychází z poučky, podle níž v přírodě neexistuje linie. Na tento princip navázali v 19.století malíři Barbyzonské školy - impresionisté a pointilisté.“¹⁷⁾ Jeho krajiny plné syté zeleně, půdy nasycené vodou a jakoby stále měnící se atmosférou, jsou obdařeny přesvědčivou svěžestí, která je typická pro anglickou krajinu.

„Svémi díly, těmito plody osobitého cítění, zmnoženého četnými zkušenostmi, ukázal Constable evropskému malířství cestu ke svobodnému pozorování i k podání hodnot přirozeného světla prostřednictvím barevné škály, jež byla daleko přesnější a harmoničtější, než barevnost všech předchozích krajinářů. Jeho obrazy jsou nanejvýš sugestivním svědectvím o prchavých dojmech spjatých s atmosférickými proměnami.“

¹⁸⁾ Z tohoto důvodu je Constable pokládán za předchůdce impresionistů.

Angličtí krajináři se zabývali i jinými technikami než krajinomalbou. Jejich oblíbenou technikou se stal akvarel. Anglická příroda a její vlhké, tu mlhavé, tu jasné ovzduší i přímořské klima je pro tuto techniku přímo stvořena.

William Turner se ve svém díle technikou akvarelu zabýval, hojně její možnosti zužitkoval i v olejomalbě. V jeho mlhavých krajinách je obsaženo to, co je pro Anglii typické. Zároveň shledávám v jeho díle jakési prolínání elementárních sil. Ohnivá barva slunce často splývá s mlhavým oparem a obraz se tak stává jednotným organismem. V tomto Turnerově pojetí spatřuji vzdálenou spojitost s uměním dálného východu.

Ve Francii, kde se romantismus zrodil, se výtvarní umělci obrátili k přírodě až kolem roku 1825. Bylo nutno vystoupit z řad oficiálního malířství, které pokládalo krajinomalbu za podřadný žánr. Krajina byla považována za pouhou kulisu historické malby a ztrácela své pravé opodstatnění.

Jen hrstka odvážlivců se rozhodla opustit městský život. Tito umělci se tímto krokem vzdali oficiálních poct a veřejného uznání a své dílo svěřily do náruče přírody. Někteří z nich žili až asketickým způsobem, připomínající poustevníky. Jejich působištěm se stal Fontainebleauský les rozkládající se nedaleko vesnice Barbizon. Hrstku těchto nadšenců pro přírodu označujeme tedy jako Barbizonskou školu.

„Za prvního iniciátora tohoto velkého průzkumu přírody lze označit Paula Hueta, který byl prvním malířem 19.století, jenž se věnoval výhradně krajinomalbě, které vydobyl význačné místo ve francouzském umění své doby.“¹⁹⁾ Avšak zaměřme svou pozornost na nejvýznamnějšího autora Barbizonské školy, kterým byl Theodor Rousseau. „Rousseau nenáviděl městský život, který je podle něj zodpovědný za to, že zkazil člověka, jenž pak ve své nevědomosti převrací řád přírody a maří jeho vyváženost. Nepředvídal tento umělec již ono narušení ekologické rovnováhy, jež později způsobila průmyslová revoluce? Jako pravý žák svého jmenovce Jeana Jacquese měl za to, že společnost ničí naše zdraví duševní, stejně jako tělesné. Lidé se ho stranily, a tak tento misantrop vyznával víru v blahodárnou moc přírody.“²⁰⁾

Jeho hlavním záměrem bylo vyjádřit v obraze, určitého místa, ducha celé přírody. V přírodě vyhledával temná a neproniknutelná zákoutí. „Řeklo by se, že se tento milovník dubů noří až k jejich kořenům, do míst, která obývají mrtví, kde však zároveň dochází i k obnově a k novému zrodu života ve formě, která v řetězu druhů zaujímá nejelementárnější místo- v rostlinách.“²¹⁾

Jiné ohnisko romantismu vzniklo koncem 18.století v Německu. V malířství se projevil v odlišných rovinách, které tkvěly v metafyzice a v představivosti. Nejvýznamnějším krajinářem německé romantické školy byl Caspar David Freidrich. Jeho krajiny lze označit jako obrazy spiritualizovaných krajin, do kterých promítal svou vizionářskou sílu.

3.5. Paul Gauguin

Paul Gauguin byl muž dobrodružné povahy. Je zřejmé, že mu tehdejší moderní společnost a městský život nevyhovovaly. Byl ochoten se vzdát svého soukromého života a bohatství. Jeho cesta na Tahiti mezi divochy, kteří byli dosud neposkvrněni vadami moderní civilizace, je toho dokladem. Byla to zároveň cesta do panenské

přírody, která mu nabízela bezpočet nových podnětů. Byla to příroda plná překypujícího bohatství, v nichž našel malíř kus svého snu, a která obohatila jeho už tak dost barevnou malířskou paletu.

Gauguin se s domorodci velmi brzo sžil, přijal jejich zvyklosti a dokonce jejich maorské náboženství, nepřátelskému vůči mravům, zvykům, neřestem a směšnostem moderních civilizovaných lidí. Hájil domorodce proti tamním úřadům, které se snažily zničit jejich kulturu.

Na svých plátnech se snažil znovu vytvořit ztracený ráj. Zachytil pro nás jednu z posledních kultur, která žila v symbióze s přírodou.

3.6. Vincent van Gogh

Jako dítě byl Gogh málo družný, ve styku s lidmi byl poněkud drsný a horlivě se oddával pozorování přírody. Svou povahou byl předurčen k tomu, aby většinu svého života strávil na venkově. Byl tedy v každodenním styku s přírodou a s venkovany, kteří se mu zdály být svoji povahou nezkažení. Oproti lidem městským jejich nezkaženost vyplývala z každodenního styku s přírodou, což Gogh ve svých plátnech přímo naznačuje. Jeho obrazy v sobě obsahují drama, které je ve skutečnosti obsaženo v jeho nitru. Umění se pro něj stalo náboženstvím, které vychází z podnětu přírody.

Oba tito malíři zachycují ve svých obrazech něco, co se v naší moderní civilizaci ztrácí. Je to život lidí, kteří žijí v bezprostředním kontaktu s přírodou. V Gauguinově případě jde o zachycení posledního pozemského ráje v podobě tahitské přírody s jejími původními obyvateli. U van Gogha jde o holandský a francouzský venkov s jeho obyvateli, kteří žijí skromným způsobem života v souladu s přírodou.

3.7. 20. století

Ve 20. století se umění rozděluje na jakési dva pomyslné tábory.

Na jedné straně jde o umělce, kteří se řídí zákony matematiky a fyziky, vycházející ze strohého konstruktivismu. Své umění staví na vzájemném působení geometrických tvarů, často za použití průmyslových materiálů. Umění se stává vědou a inženýrstvím. Je vázáno na futuristickou ideu, která hlásá krásu stroje a jeho rychlosti. Pojetí jde ruku v ruce s pokrokem technické civilizace. Roku 1920 je vydán manifest realismu, který hlásá: „Pryč s uměním, ať žije technika. Forma má být cele kontrolována tedy konstruována.“⁽²²⁾ Forma je v tomto případě očištěna od sebemenší narážky na přírodní tvar.

Ovšem na druhé straně stojí autoři (vesměs sochaři), kteří vycházejí ve své tvorbě z přírodního tvarosloví, které v souladu s uměleckým cítěním vesměs abstrahují. Jejich tvorbu bychom mohli označit za biomorfickou, navazující na tvorbu Alexandra Archipenka. Nejvýznamnější z nich je kupříkladu Jean Arp nebo Henry Moor.

„Jean Arp se ve své tvorbě snažil zachytit *skryté mody přírody*. Jeho *bezpodmínečný elementarismus* směřuje k vystižení samotných principů organického světa. ‚Chceme produkovat tak, jak sama rostlinstva produkují plod, a ne reprodukovat‘ - Arpova koncepce je víceméně příbuzná s pojetím Henryho Moora. Byl rovněž zaměřen na to, aby v přírodě - ‚v kamencích, skalách, kostech, stromech a rostlinách‘ objevoval její principy tvarů a rytmu.“²³⁾

Sblížení s přírodou dosahují umělci i kontaktem s přírodním materiálem. A obdobná situace nastává i v architektuře.

Na tuhou estetiku stroje, konstruktivismu a funkcionalismu v architektuře reaguje architektonický směr, který se snaží šetrnějším způsobem, začlenit architekturu do prostředí a programově se navrácí k přírodě. Tento směr se označuje jako *organická architektura*. Proti heslům, jakými jsou kupříkladu stroj, průmysl, standardizace a racionální plánování, které jsou doménou konstruktivismu, futurismu a funkcionalismu, staví svou koncepci organická architektura, se svými klíčovými pojmy: příroda, organický svět, lidské hodnoty a zkušenosti.

Cílevědomě rozpracoval organickou architekturu Frank LLoyd Wright v souvislosti s jeho programovým návratem k přírodě. Narozdíl od architektonického purismu Wright nevycházel z abstraktně geometrických forem, ale snažil se vycházet vstříc potřebám určitého člověka a určitého prostředí. Dům podle Wrighta musí růst z potřeb lidí a z charakteru země, stejně tak, jako živý organismus. Jednou z nejreprezentovanějších staveb organické architektury tohoto autora je Kaufmannova vila na řece Bear Run z roku 1936. Tuto stavbu dramaticky začlenil do krajiny. Řeka jí přímo protéká ve formě vodopádu. Vedle Wrightových staveb, jde však i mnohem větší stavební počiny, kterými jsou například, velké mostní stavby, které se přizpůsobují přírodním liniím hor. Ukázkou může být i známá Opera v Sydney navržená architektem Jörnem Utzonem.

3.8. Land - art (zemní umění)

Land - art vzniká v polovině 60. let. V různých podobách se tímto nevšedním experimentálním uměleckým směrem můžeme setkat i dnes - spadá pod objektovou a akční tvorbu. Vesměs se jedná o tvůrčí činnosti, které se odehrávají v přírodě, s využitím přírodních tvarů a často i celých krajinných segmentů.

Land - art má mnoho podob. Tvůrce si často vystačí jen s minimálními prostředky, kterými prostředí ozvláští: látka, křída, šňůra, atd. Avšak v druhé jeho poloze se jedná už o kolosální přeměny krajiny, kdy tvůrce vytváří dílo s pomocí těžké techniky, která mu umožňuje doslova hýbat hmotami. „Při tom se nepochybně vytváří i řada nových vazeb k přírodě, k vesmíru a vzniká spojitost s prehistorickými výtvoři mýtických civilizací. Mnozí umělci proto opouští civilizovaná území a rozvíjejí své akce v odlehlých, neobydlených oblastech, kde mohou zažít zemi, v jejím původním stavu. Jiní umělci pracují naopak v devastované, postindustriální krajině, aby zde tematizovali její hrozivý ekologický stav. S pomocí výtvarných zásahů se pokoušejí senzibilizovat vztah člověka k jeho věčné matce přírodě.“²⁴⁾

3.9. Čeští umělci reflektující problémy moderní civilizace

V této podkapitole se zaměřuji na české umělce, v jejichž dílech zaujímá výhradní místo krajina, avšak je to krajina našeho času dotčená civilizací, nesoucí v sobě poselství tragického osudu dnešní doby. Chci se tímto přiblížit k autorům, kteří nazírají na problematiku vztahu člověka a přírody z podobného zorného úhlu pohledu jako já. Nevyrůstají z nějakého niterného spojení s přírodou, ani se nesnaží o její popis, jak tomu bylo v předešlých podkapitolách, ale soustředí se spíše na lidský faktor a jeho negativní působení na přírodu, na osud člověka moderní doby, který ztratil dávné pouto, což se mu může stát osudným. Rád bych se tímto zmínil o Janu Součkovi.

Jan Souček, malíř a grafik, ve své tvorbě doplňuje staré tvarosloví o nový obsah. Jeho obrazy a grafické listy vyrůstají z myšlenek zrozených nad žitou přítomností a nad skutečností světa a přítomnosti. Přesahují do oblasti metafor a symbolu, vracející se jednak do minulosti, jednak směřující do budoucnosti. Hlavními herci jeho obrazů a grafik jsou společnost a civilizace. Jeho dílo je plné vážných komentářů k situacím moderní civilizace. Autor tvoří básně a zároveň moralizuje. Svým obrazivým myšlením apostrofuje zaniklé civilizace, přesto je to myšlení naléhavě oslovující člověka našeho času a evokující jeho osud na zemi. V dějstvích jeho obrazů se objevují archeologické náměty s evokacemi zašlých civilizací, které se ztrácejí ve stínu moderních metropolí. Častými výjevy jsou kataklysmata a přírodní katastrofy.

„Souček je také malířem úniku z velkých měst, úniku marných, neboť všechny jeho obrazy a grafické listy s námětem volných dnů na konci týdne (Víkend, 1977 a Buddhovo pravidlo, 1979), zobrazují jenom zelené kulisy, kulisy krajin pohody a klidu, z nich jako z jeviště iluze se vrátí již zítra nebo pozítří do svého města, do všednosti a šedi ke svým povinnostem.“²⁵⁾

V grafickém listu „Odcizení“ jsem se i já zabýval podobnou problematikou, jakou se zabývá Soušek ve svých obrazech Víkendů. Krom toho, že jsem zde chtěl vyjádřit lidskou nadřazenost, tak jsem se také snažil postihnout i problematiku lidského navracení k přírodě. Tento návrat však již nelze uskutečnit, jelikož je člověk spoután vazbami k lidskému společenství, které se uzavírá do svého uměle vybudovaného prostředí.

Nejvíce mě zaujaly grafické listy z cyklu Mrtvý pastýř, u kterých jsem shledal jistou paralelu s mým cyklem „Ke kořenům“. V jeho grafikách se též objevuje téma obludné moderní civilizace, která pohlcuje a útočí na přírodní svět. Zpracováním se však zcela liší.

U některých českých autorů, kteří se ve své tvorbě zabývali nebo zabývají stejnou problematikou, jsem zaznamenal jeden příznačný motiv, který někdy přerůstá v jediný námět. Mohli bychom jej označit jako hřbitovy věcí, vraky civilizací a apokalyptická smetiště, která jsou jakousi připomínkou toho, co tu moderní civilizace zanechá. S tímto se setkáváme v tvorbě Františka Hudečka, Aleše Krejčí, v grafických listech Petra Herela, nebo Jindřicha Pilečka.

Jistě bych mohl připomenout i dvojakost dvou autorů, kteří se zabývali tematikou velkých měst. Je to František Gross, který však ve svých obrazech oslavuje průmyslovou poušť a vidí tematiku z jiného úhlu pohledu. Oproti němu, z již zmiňovaných autorů, František Hudeček, s jeho dalekými úběžníky nekonečných ulic, temných měst, s transparentním přízrakem jeho obvyklého motivu nočního chodce. Jeho obrazy jsou narozdíl do Grosse naplněny úzkostí a jsou obrazem odcizenosti člověka 20. století.

K závěru této podkapitoly bych chtěl říci, že ve svém grafickém cyklu nemohu popřít odkaz již zmiňovaných autorů. Některá témata, která jsou obvyklá pro tyto autory jsou obsažena v mém cyklu „Ke kořenům“.

Chtěl bych upozornit, že tato kapitola je čistě mým výběrem uměleckých směrů nebo autorů, kterým přikládám prioritu. Mohl bych se samozřejmě nadále zabývat dalším výčtem směrů nebo autorů, kteří jsou v jistých úhlech pohledů spjati se vztahem člověka k přírodě, avšak domnívám se, že v tomto případě by má diplomová práce ztratila v tomto výčtu své poselství a stala by se z velké části jen přehledem z dějin umění. Umění je v mnoha svých formách spjato s přírodou a vychází z její morfologie a estetiky.

4. Osobní přístupy, tvůrčí záměry a ideje

4.1. Téma

Praktická část diplomové práce navazuje na sérii maleb z roku 2005. Tehdy jsem se otázkou lidského vztahu k přírodě začal zabývat a prohluboval jsem ji, jak už bylo v úvodu řečeno, až do současnosti. Před dvěma lety nemělo téma s názvem „Ke kořenům“ ještě tak rozpracovanou pospolitost a návaznost jakou má dnes. Tehdy ještě nešlo o ucelený cyklus, ale tvorba spíše připomínala fragmenty celého cyklu. Technické zpracování, které jsem tehdy zvolil mi umožňovalo nahlédnout do přírodních struktur, a to zejména do strukturovanosti kořenů především poškozených a mrtvých stromů. V té době jsem již s myšlenkou a záměrem vytvořit tento cyklus shromažďoval a selektoval inspirační materiál, tvořený kořeny stromů, které jsem nacházel v lese a v přírodě. Měl jsem možnost je vizuálně i hapticky vnímat, mohl jsem si je ohmatat, poznat je detailněji a vnímat jejich strukturu i texturu. Malba měla svým výtvarným záměrem sloužit k ohmatání, přesně jako předloha tvořená z kořenů stromů.

Pracoval jsem-li s nimi delší dobu, počaly ve mně vyvolávat nejrůznější pocity, na povrch mi vyvstávaly další nové myšlenky. Tyto myšlenky se rozvětvovaly v mé mysli, stejně jako kořeny, které jsem držel v dlaních. Vynořovaly se z mé mysli stále nové myšlenky, větvyly se a prorůstaly do nejpodrobnějších detailů. Uvědomil jsem si, že i lidské tělo připomíná životodárné kořeny. Je to změt' hlavních tepen a žil, které se dál větví do cévek a žilek. Stejně jako kořen živí celý strom, u člověka je to krev proudící v žilách a v cévách, větvících se do žilek a cévek, které rozvádí po těle živiny. Strom je živý organismus, v kterém proudí životadárná tekutina, stejně jako ve mně, jako v nás. Je to živá bytost.

Zaujala mě tehdy spojitost s tímto tématem i v tomto ohledu. Zaměřil jsem se však na její symbolickou podstatu, kterou jsem zprvu nalézal v morfologické podobnosti. Hledal jsem další spojitosti, z nastřádaných poznatků o kořenech, s lidskou postavou.

Další podobnost jsem z hlediska vnější struktury našel i v lidských rukách. S tím zároveň vyvstává na povrch téma lidského osudu. U některých autorů na počátku dvacátého století byla tato osudovost vyjádřená fragmentem lidské ruky, byly to především sochaři, např. August Rodin, který jako první přichází s fragmenty lidské figury. Z českého sochařství jmenujme Josefa Mařatku, který prošel Rodinovým školením. U obou autorů je v sochařském provedení lidská ruka ztvárněna v různých polohách duševních stavů. I tento námět jsem nechal zaznít ve svých obrazech, které byly předvojem celého cyklu „Ke kořenům“ s tím rozdílem, že jsem symbol lidské

ruky, jakožto odraz lidského osudu posunul do jiných časových sfér. Lidskou ruku jsem postavil do kontextu s problémy moderní civilizace. Mým cílem bylo vyjádřit lidské bytí v poutu zmatené doby, plné represí a konfliktů. Splet' rukou v jakémisi křečovitém sepletí symbolizovala společnost, která marně natahuje ruce z pekel zpět ke svým dávným ztraceným kořenům. Tím mne téma lidského vztahu k přírodě nutilo přemýšlet a otevřelo mi cestu k dalšímu výtvarnému řešení. V dalším obraze, který lze též považovat za první skicu ke konečné verzi celého cyklu „Ke kořenům“ se téma již ustálilo do nynější polohy. Téma získává svůj moralizující podtext, který si zachovává i v praktické části diplomové práce. V roce 2005 je však zřejmé, že jde o jinou formu a techniku.

V tomto druhém obraze je již využito nastřádaných kořenů. Kořeny jsou do obrazu přímo implantovány pomocí tmelu. Z vrstvení, vrásnění a prorývání tmelu vznikala struktura, připomínající hlinu a kořeny z ní jakoby prorůstají na povrch. Toto zpracování jsem umístil do horní části obrazu a jako protipól jsem do dolní poloviny obrazu umístil reliéfně zpracované geometrické tvary. Záměrem mého počínání bylo vytvořit na ploše abstraktní scénérii dvou navzájem zápasících hmot. Hmoty organické zastupující přírodní síly a v protipólu k nim hmoty anorganické, zastupující svět moderní civilizace s jejími technickými vymoženostmi. Tento obraz byl reflexí na odkaz českého informelu a geometrické abstrakce.

Cyklus obrazů vytvořených v roce 2005 je neodmyslitelně spjat se současnou diplomovou prací. Tvoří jakýsi odrazový můstek. Mnoho prvků i myšlenek bylo z těchto prvních zpracování využito pro konečné grafické provedení.

Od roku 2005 do roku 2007 jsem se intenzivněji věnoval hlavně volné grafice a malba pozvolna ustupovala do ústraní. V grafickém vyjadřování se cítím jistější a také proto jsem si zvolil pro praktickou část diplomové práce techniku suché jehly, ve které se vyjadřuji nejčastěji.

Od mých prvních dotyků a seznamování se s tématem lidského vztahu k přírodě, tj. od roku 2005 jsem také zaznamenal převratné změny týkající se ohrožení života na Zemi. Tyto negativní změny jsme všichni začali vnímat mnohem viditelněji, než tomu bylo v předešlých dobách. Můj tvůrčí záměr, který reflektoval události, týkající se klimatických změn, dostával stále naléhavější podobu. Tento proces probíhal zprvu v mé vlastní obrazotvornosti a čekal na vlastní vizuální formu nejprve ve formě kresebných skic. Od roku 2005, kdy jsem se tématem začal zabývat v myšlenkách i prakticky, mi vyvstávala na povrch skutečnost, že takto obsáhlé téma budu dál rozvádět a zpracovávat ve vlastní diplomové práci. Bylo nutné téma přizpůsobit grafickému

zpracování. Původní provedení bylo ještě na abstraktní úrovni, šlo mi o větší zkonkrétnění a o větší a rozsáhlejší symboličnost. Cesta tedy vedla opačným způsobem: od abstrakce ke konkrétnější vizualizaci, prostřednictvím lidské postavy, která se mi zdála být nejvhodnějším tématem pro zpracování kritického pohledu a mého vlastního tvůrčího záměru.

4.2. Symbolika

„Ke kořenům“, tento název grafického cyklu, který je předmětem diplomové práce, si lze vyložit po svém. Při shlédnutí celého cyklu se však objeví pravá podstata tohoto názvu. Je nutno podotknout, že podstata názvu netkví v jakémisi nostalgickém ohlédnutí do minulosti, ale v touze po návratu k přírodě, a tedy i k vlastním kořenům.

Nejde už o ony zmiňované vzepjaté ruce, které volá matka příroda zpět do svého lůna, podstata celého názvu je již chápána v jiném úhlu pohledu. Tento pohled je kritický a cesta je opačná. Lidstvo zde namířilo ke kořenům svou destruktivní sílu, jež je zároveň i jeho destrukcí.

Hmota kořenů, která je obsažena v ději grafických listů nereprezentuje jen popis rostlinné struktury, ale je v ní hlubší význam. Slouží jako zástupce celé přírody – biosféry. V této organické hmotě je obsažen princip růstu a bujení, je zároveň rozmanitá a členitá. Její neproniknutelnost nabízí skrýš fauně. Je uzavřená ve své vlastní nevinosti.

Nesmíme také opomenout lidský faktor zastoupený v rytinách nakupeninami postav. Lidské postavy jsou v jednotlivých dějstvích, vyjma rytiny „Symbióza“, od přírody odtrženy. Zaujímají jinou pozici, jsou seřazeny do jakéhosi šiku, který je připraven kdykoli zaútočit na hmotu kořenů. Vesměs je jejich sešikování velmi chaotické, což je obraz dnešní lidské společnosti, která spěje k úpadku a ztrátě morálních hodnot. Stává se chaotickou ve schopnosti dorozumět se. S tím souvisí další prvek postavených stěn, které lidé staví mezi sebou a přírodou. To konkrétně můžeme spatřit prostřednictvím grafických listů s názvem „Bariéry“ a „Odcizení“. V následujících dějstvích grafik si lidstvo staví bariéry mezi sebe, což je zjevením různých společenství, umístěných v urbanisticky uspořádaných kójiích. Lidé v těchto uzavřených prostorách jakoby ztrácely lidskost, pravou tvář a mění se v deformované nestvůry plné obludnosti. Zhýralecky se po sobě plazí s jistou dávkou vulgarismu. Odhalují své genitálie k bezmeznému obcování a k nekontrolovatelnému množení své rasy. To spěje už jen k jedinému - k přelidnění, zkáze a apokalypse!

K způsobu deformace figur zbývá říci, že je mým výsledkem k překročení popisnosti a výsledkem mého prozatímního výtvarného vývoje. Povrch lidských těl je zvrásněn a zjizven. Jizvy jsou ránami osudu, které na lidstvo doléhají. Zvrásněnost na povrchu figur má jistou podobnost se způsobem malířské práce českých kuboexpresionistů, kteří využívali výrazného členění povrchu různě nakloněnými, drobnými plochami, takzvanými fasetami. Reakci na jejich odkaz nemohu popřít.

Jedním z prvků, který se často v rytinách objevuje, je jakási hadice nebo roura. Tyto roury jsou asociací chemického působení. Slouží tu jako pomocné zbraně, kterými lidské maso útočí na hmotu kořenů a vypouští do nich chemikálie a zplodiny. Zároveň je zde symbolizován opačný proces. Proces odsávání energie a živin. Člověk tu vykořisťuje přírodu tím, že si od ní nepřiměřeně bere stále víc a vrací ji jen to špatné.

Tyto symbolické podtexty, které byly v jejich výčtu popsány, se odehrávají jaksi na povrchu formy. Ve formách jednotlivých grafických listů je však skryta hlubší symbolika, která pod povrchem nemusí být zřejmá. Jde o geometrické tvary a tělesa, které jsou skryty pod „texturou“ symbolů. Tato struktura je čitelná v geometrii, která zároveň tvoří kompoziční uspořádání rytin. Jde například o geometrické těleso-kouli, která symbolizuje přírodní element - planetu Zemi, koloběh života a cykličnost přírody. V grafickém cyklu „Ke kořenům“ je ovšem Země ve zmenšeném měřítku ze zcela prostého důvodu - neobsahnutelnosti její dimenze. Symbol koule zde plní její zástupnou úlohu.

Do jejího protipólu jsou postaveny stereometrická tělesa, která v sobě obsahují pravý úhel. Vycházím z poznatku, že příroda ve svém procesu tvoření pravý úhel vylučuje, tudíž jsou v rytinách tyto tělesa zástupci lidského světa, odtrženého od pravé podstaty přírody svým matematickým zdůvodňováním. Dále tu jde o evokaci techniky, která ve mně asociuje jistou hranatost a ostrost tvarů. V celkovém pohledu se tedy tyto tvary a tělesa setkávají, buď ve vzájemné konfrontaci, anebo ostré tvary útočí jako zástupci lidského světa na kouli-zástupný prvek přírody.

V cyklu „Ke kořenům“ nejde jen o líčení lidskosti, která míří svou destruktivní silou k přírodě. Jde mi také o vyjádření samotné lidské existence a její tragédie, která s postupem grafických listů nabývá na intenzitě. Tragédie, jejíž poslední dějství se v naší skutečné realitě blíží možná ke svému konci.

„Umění objevuje skutečnost, vytváří skutečnost, odhaluje skutečnost, ten svět, v němž žijeme, a nás, kteří žijeme. Neboť nejen tématem, ale smyslem a záměrem umění není nic, než každodenní úděsné drama člověka a skutečnosti.“⁽²⁶⁾

4.3. Technika

Ve své grafické tvorbě vycházím z odkazu tzv. *Sklenářovy školy*, zastoupené osobnosti jako například Jiří Anderle a Karel Demel. Též se snažím o maximální využití vlastní imaginace, umocněné dokonale provedenou technikou, která je pro tyto autory typická. V různorodosti a pestrosti grafických technik se prozatím zaměřuji na techniku suché jehly, kterou však nevyužívám v její typické formě, která umožňuje jednoduchost a lineárnost, ale techniku rozpracovávám a někdy jí nahrazuji techniku mezzotinty, pomocí velmi jemných nebo sytých šrafur, kterými se snažím o maximální odstupnění stínu, od nejsytějších po nejjemnější. V cyklu „Ke kořenům“ tuto techniku plně tímto způsobem uchopuji a předkládám ji divákovi ve své vlastní zpracované formě a rukopisu. Tento způsob zpracování má pro mě význam také v tom, že v závěru nabízí lepší možnost aplikace barevných kombinací a zejména plynulých valérů barev z jedné do druhé. Z toho vyplývá, že v mé tvorbě dominuje barevná grafika, což je zřejmé i v praktické části diplomové práce.

4.3.1. Tisk z hloubky

„Metoda tisku z hloubky, jejíž mechanické postupy jsou jen o málo mladší, nežli tisk z výšky, byla dlouhou dobu nejdokonalejším způsobem tisku. Podstata tisku z hloubky spočívá v tom, že linie či body kresby jsou mechanickým nebo chemickým způsobem vyhloubeny pod úroveň povrchu hladké kovové desky. Do takto vzniklých prohloubenin se vtírá hlubotisková barva, jež se naopak z ostatního povrchu desky stírá. Velkým tlakem tiskového stroje je papír při tisku vmáčknut do rýh v desce, odkud přejímá barvu. Hlubotisková forma bývá nejčastěji provedena z měděné nebo zinkové desky, v některých případech lze užít i jiných kovů jako je ocel, železo, mosaz či hliník.

Techniky zpracování hlubotiskových forem rozdělujeme na mechanické, tj. mědiryt, oceloryt, tečkovaná rytina, puncovaná rytina, rytina s krajónovou manýrou, suchá jehla, mezzotinta. Ze zpracování hlubotiskových forem chemickou cestou jsou to např. různé druhy leptů (lept čárový, vykrývaný, lavírovaný, lept, heliogravura, atd.).

Tisk volných grafických listů se provádí na ručním měditiskovém lisu. Pro tisk z hloubky je charakteristické, že po sejmutí papíru ulpívá barva na jeho povrchu v mírném reliéfu, což vytváří jeden z hlavních půvabů této grafické techniky. Faseta, tj. opracované okraje tiskové formy, jsou přitom vtlačeny do povrchu papíru, takže kolem obrazu vzniká patrný reliéfní rámeček.“²⁷⁾

4.3.2. Hlubotiskové rytiny

„Pod obecněji používaným pojmem *rytina* rozumíme soubor hlubotiskových technik, lineární nebo tónové kresby, při nichž je mechanickým způsobem, tj. přímým působením rycích či drsnících nástrojů na hladkou plochu kovové desky, obraz vyhlouben pod povrch tiskové formy. Jednotlivé dílčí postupy se mohou uplatnit samostatně, nebo se navzájem doplňovat. Zároveň je lze vhodně kombinovat s technikami leptacími.“²⁸⁾

4.3.2.1. Suchá jehla

„Technika suché jehly není nic jiného, než jeden typ lineární rytiny, a to rytiny, která se neprovádí rydlou, nýbrž ocelovou jehlou přímo do hladkého povrchu měděné, případně zinkové desky (jedná se o suchý proces bez použití kyseliny).

Poprvé se s touto technikou setkáváme již v 15. století u anonyma zvaného Mistr rukopisu Wolfegger Hausbuch (kolem roku 1480); význačných výsledků bylo však technikou suché jehly dosaženo teprve v dílech Albrechta Dürera a zejména Rembrandta van Rijna. V novější době se zabýval suchou jehlou značný počet umělců, kteří oceňovali její technickou náročnost a přitom nezaměnitelnou kvalitu výrazu. Patří mezi ně např. Auguste Rodin, Edvard Munch, Pierre Bonnard, Max Beckmann, Pablo Picasso, Marc Chagall, Lovis Corinth, Jacques Violin a další. Z českých autorů zmiňme jména jako např. Jiří Anderle, Jiří John, František Burant, Karel Demel.

Kresbu suché jehly ztvárňujeme ostrou rycí jehlou, nejčastěji zasazenou v dřevěném držátku. Držíme ji stejným způsobem jako tužku. Hloubka rýh, které takto vedeme v kovu, je přímo úměrná tlaku vyvíjenému na jehlu a ostrosti jejího hrotu. Po obou stranách vrypu se současně vytlačuje kov v podobě jakéhosi hřebínku (grátka). Tento vystupující drsný hřebínek kovu neodstraňujeme jako při mědirytu, ale naopak jej využíváme jako typického prvku. Při vybarvování rytin totiž zadržuje měditiskovou barvu na okrajích čar a tam často kreslí více, nežli barva obsažená v prohlubeninách. V hustých spletech čar pak vznikají spojitě závoje barvy i na úrovni povrchu desky. Vyrytá kresba vychází tedy v tisku měkce, bez ostrého ohraničení, a dostává se jí tím nenapodobitelného sametového vzhledu.

V průběhu práce se občas přesvědčujeme o stavu kresby tím, že ji zatřeme černí a lojem. Opravy přetavených částí rytiny provádíme škrabkou, jíž snižujeme grátek na patřičnou míru, hladítkem zahladíme slabší linie. Málo výrazné čáry nebo plochy proryjeme znovu jehlou.

Suchá jehla je sice technika převážně lineární, nevylučuje se však možnost obohatit ji zajímavou kresbou jiných nástrojů, jako např. kulatými pilníky, hrubšími brousky apod. Větší plochy můžeme zatónovat hrubým smirkovým papírem. Vhodně se dá suchá jehla kombinovat též s krejónovou manýrou použitou mechanickým způsobem; doplňky provedené ruletou či moletou je tak obohatí o množství jemných valérů.

Tisk suché jehly by měl v celkovém nákladu provést autor sám. Citlivým zatíráním barvy, jejím roznášením po neprokreslené ploše a vybíráním světel, lze více než u ostatních technik ovlivnit konečný ráz otisku. Podstatná je při tom též skutečnost, že grátek se při zatírání barvy a vysokém tlaku tisku rychle snižuje a otisky ztrácejí na sytosti. Tím je omezen i celkový náklad suché jehly, který by měl končit zhruba u třiceti otisků. Při větších nákladech je nutno dát desku galvanicky pocelit, ale ani tak se její odolnost příliš nezvýší. Ze sběratelského hlediska jsou tedy více ceněny otisky s nízkým pořadovým číslem tisku.²⁹⁾

4.3.3. Technologický postup a pomůcky

Hlubitiskový lis, plech formát A4-10 kusů, slitina titan/zinek, rydlo, hladítko, grafický papír-střední gramáž značky Excudit, měditiskařské barvy Umton (modrá, žlutá, hnědá).

Prvním krokem k realizaci grafické desky je její očištění smirkovými papíry, po očištění desky přistupuji k převedení kresebného návrhu pomocí temperové běloby, pauzovacího papíru a tužky o tvrdosti 8B.

Následujícím postupem je zhotovení samotné rytiny, která při mém technické náročnosti vyžaduje delší časové rozmezí. Posléze přistupuji k samotnému tisku. Nejprve je však nutné vyzkoušet, zda-li tlak válce lisu na matrici bude vyhovovat realizaci tisku. Poté již mohu začít zatírat barvu do matrice. Se zřetelem na dvoubarevnou kombinaci postupuji tímto způsobem: do matrice zatírám nejprve tu barvou, kterou zvolím jako základní, následuje vytření barvy z matrice, čímž barva zůstane uchována v místech, kde je zhotovena samotná rytina. Posléze zatření druhé barvy do jistých partií desky obdobným způsobem. Nepostupuji tedy tak, že bych barevnou kombinaci vytěžil ze soutisku dvou matric, jak tomu bývá, ale získám ji z jedné matrice.

Nyní přistupuji k samotnému otištění matrice na grafický papír. Vlhký papír je před tiskem namočen zhruba 12 hodin. Formát papíru je o několik centimetrů větší než matrice. Po vytištění následuje umístění vlhké grafiky mezi savé lepenky, které umožní její dokonalé vysušení. Po usušení je výsledkem finální grafika.

5. Aplikace tématu v pedagogickém procesu a v praxi ZUŠ

Tato kapitola nebude založena na možnosti využití grafických technik, ale bude se již zabývat využitelností tématu v souvislosti s výtvarnými činnostmi.

V dnešní přetechizované době plné reklamy a konzumu se bezpochyby ztrácejí trvalé hodnoty, které vytvořila příroda, anebo byli po staletí budovány lidmi. Žijeme v době, kdy na nás stále větší měrou dopadá reálné nebezpečí spjaté se zhroucením celého ekosystému. V takovéto době vyrůstá i naše mládež a je zapotřebí probouzet v ní stále větší měrou ekologické uvědomění. Tento úkol bude však v naší společnosti, která spěje k absolutnímu úpadku, stále těžší.

Podívejme se na tento problém očima malého dítěte, které vyrůstá ve velkém městě. Co vidí kolem sebe? Jen uměle vybudovaný svět plný nevkusu. Je třeba probudit dětskou mysl. Odtrhnout ji od Coca-Coly, počítače a televize a nabídnout ji lepší možnost sebeuskutečnění.

Slovo ekologie se v dnešní době značně zprofanovalo. Na školách se řeší problémy spjaté s ekologií jen z povrchního verbalizovaného hlediska, nabízející toto téma prostřednictvím pouček a příkázání. A právě výtvarná výchova nabízí mnohem větší možnosti, jak do problému nahlédnout nenásilnou formou, založenou na tvořivé činnosti, která je v člověku od pradávna obsažena a vychází ze samotné přírody.

„V dnešní době ovšem došlo k základnímu nepochopení tvořivé schopnosti člověka, která se bez respektování přírodních zákonitostí stala tvořivostí destruktivní. Výtvarná výchova nabízí rozsáhlé spektrum, jak probouzet a vybudovat potřebný vztah a zkušenosti v přímé interakci s přírodou.“

V první řadě je důležité, uvědomit si jeden důležitý fakt. Je důležité nezabřednout do strohé ekologické ideologie. Dítě si s pomocí učitele a prostřednictvím tvořivé činnosti může utvořit kladný vztah k přírodě a ke svému okolí. Úkol pedagoga spočívá ve správné volbě témat a výtvarných činností. Zároveň je třeba, aby byl pedagog sám obdařen vztahem k přírodě a měl vědomí o její ochraně. Měl by mít schopnost prožívat ji ve všech jejích podobách. Tyto schopnosti by měl využít k jejímu uchopení jako podněty k výtvarné výpovědi. Je důležité, aby jeho motivace nesměřovala v konečné fázi k seberealizaci jeho samotného. Učitel musí být partnerem a vést děti správnou

cestou. Musí mít vědomí přesahu zážitků dětí z jeho hodin výtvarné výchovy do jejich dalšího života.

Proces, ve kterém si žák buduje svůj vztah k přírodě, k sobě samému a ke svému okolí prostřednictvím výtvarných činností není během na krátkou vzdálenost. Měl by se stát propracovaným systémem, který postupuje s vývojem dětské psychiky. Od poznávání přírody, až po úvahy nad závažnými problémy, které jsou spjaty s její devastací. Studium na ZUŠ nabízí možnost reagovat výtvarnými prostředky na dění okolního světa.

Se žáky na prvním stupni i druhém stupni ZUŠ bych doporučoval chodit často do přírody, naučit je pozorovat procesy, které se v ní odehrávají. Vycházet z předpokladu, že se zde můžeme setkat s náhodnými situacemi a umět na tyto situace vhodně reagovat. Pedagog by měl mít vždy připraven zajímavý výklad a poukázat na krásy přírody, měl by umět využít každého podnětu, který příroda nabízí k výtvarným činnostem. Může využít řady senzibilujících činností, jedná se převážně o nezobrazující, objevitelské, hrové, experimentální, sběratelské a jiné činnosti. Tyto činnosti se často pohybují v rovinách multisenzorického vnímání. Napomáhají nejen k citlivému vnímání světa a přírody, nýbrž i k rozlišování určitých aspektů umělecké formy. Patří mezi ně například vyhledávání, snímání, zaznamenávání, sbírání, akumulace předmětů, povrchů, přírodních objektů, působivých svým tvarem, barevností, texturou, či fakturou a jejich sestavy. Dále se můžeme věnovat frotáži, odlévání, otiskování, fotografování a skenování. Prožívání manipulace a dotyku s rozličnými materiály: blátem, hlínou, pískem, kameny, atd.

Starší žáci na druhém stupni ZUŠ se už mohou zabývat náročnějšími úkoly. Témata, která pedagog volí, mohou směřovat k hlubšímu zamyšlení. U těchto žáků se již začíná projevovat tzv. krize výtvarného projevu, v tomto ohledu je vhodné v jisté míře nahradit běžně používané výtvarné činnosti jinými formami výtvarných činností. Vhodné jsou například činnosti, které spadají do oblasti akční a objektové tvorby, mezi něž patří tvorba objektů, environmentů, performance, happening nebo land - art.

Land – art je příhodnou výtvarnou činností, kterou lze aplikovat do pedagogického procesu v souvislosti s budováním vztahů k přírodě u žáka. Žák se prostřednictvím land – artové tvorby dostává do bezprostředního kontaktu s přírodou. Prostřednictvím výtvarné činnosti má možnost ji prožít mnohem intenzivněji, než tomu obvykle bývá. Žák krajinu ozvláštňuje svým vlastním nenásilným zásahem a sám se do ní promítá. Získává vědomí sounáležitosti s přírodou a s okolím. V mnoha případech se jedná o manipulaci s přírodními materiály. Dítě má tedy možnost svůj tvůrčí akt vnímat

multisenzoricky. Pedagog má navíc možnost umocňovat atmosféru dobře připravenou motivací.

Akční tvorba – postupy akční tvorby se vztahují k jedinci a k jeho situaci ve světě, k vnímání sebe sama, nebo k prožívání kontaktů s druhými. Akční tvorba má multimediální charakter. Žáci se vyjadřují gestem nebo pohybem. Proměňují svou identitu, ztotožňují se a vcítují se do přírody. Žáci se dotýkají prastarých témat. Tyto akce mají z velké části podobu rituálu a mohou vyvolávat evokace dávných dob, ve kterých žili mýtické civilizace.

Tvorba objektů – pomáhá žákům přiblížit se realitě, materiálu, či nalezenému předmětu, vytvářet nová prostředí – tvorba prostředí. Objekty lze tvořit z přírodních materiálů, nebo z lidského odpadu. Jejich kombinací vznikají často zajímavá spojení a předměty získávají nový význam.

Jediný pohled na téma potlačuje mnohorozměrnost světa a jeho projevu. Studijní program ZUŠ nabízí řetězení námětů, kde se žák tématu blíží z více stran, sestupuje do jeho hloubek, vnímá jeho celistvost i významové odstíny. Objevuje podstatu a příčiny jevů. Vcítuje se a uvažuje nad pojmy a vrstvami myšlenek. Tyto východiska nabízí výtvarné řady a projekty. Projektová výuka a řetězení úloh přináší nejen logické řazení myšlenek ve vztahu k tématu, ale i výtvarných problémů. Umožňuje rozvíjení samostatnosti a kolegiality. Učitel se stává partnerem, který směřuje se žáky ke společnému cíli a dodává nové podněty. Udržuje nadšení žáků v projektu, měl by být přístupný k novým podnětům ze strany žáků.

Jako zajímavý inspirační zdroj může začínajícím pedagogům posloužit příklad Jiřího Jandy, který je autorem mnoha zajímavých výtvarně ekologických projektů.

Zajímavou alternativu nabízí též Zdislava Holomíčková, která se snaží předcházet ohrožení života na Zemi. Odpověď na otázky spojené s poznáváním přírody, ekologických vztahů a s citlivými vztahy mezi lidmi hledá autorka společně s dětmi v zaujatém přemýšlení. Program tvoří pět oddílů: příroda, prostředí vytvořené člověkem, člověk, vesmír a znaky. Místo tradičního námětu se zde nabízejí podněty k úvaze, které umožňují osobité způsoby jejich řešení. Zvolená témata se zkoumají z pohledu všech pěti zmiňovaných oddílů. Prostřednictvím výtvarných činností dítě objevuje jednotlivé vztahy a souvislosti a postupně si z nich skládá pohled na svět. Zdislava Holomíčková uvádí, že její metoda je prostředkem k přeměně dítěte v citlivou a přemýšlejší bytost.

6. Závěr

Diplomová práce se skládá z praktické a teoretické části. Praktická část obsahuje cyklus deseti grafických listů o formátu A4, provedených technikou suché jehly. Cyklus byl nazván „Ke kořenům“. Cílem praktické části diplomové práce bylo předložit divákovi obrazový materiál, ve kterém jsem se snažil o reflexi a kritický pohled ke stávající situaci, která je spojena s devastací přírody. Zároveň jsem se snažil divákovi předložit svůj vlastní přístup k hledání příčin, které k této neutěšené situaci vedly. V neposlední řadě mi šlo také o to, abych předvedl, jaké vyjadřovací možnosti nabízí technika suché jehly, která spadá do technik tisku z hloubky.

Myslím, že jedním z úkolů výtvarníků, pedagogů, je reflektovat soudobé dění, které se v naší moderní společnosti odehrává a upozorňovat na něj prostřednictvím vlastní tvorby, jež může diváka v mnoha případech oslovit větší měrou, než např. sdělovací prostředky a teoretické příspěvky, kterých už bylo v souvislosti s tématem člověka a jeho vztahu k přírodě napsáno mnoho. Myslím, že výtvarné umění, ve všech jeho podobách, působí na diváka mnohem sugestivněji, než-li pouhé teoretizování. A právě o to jsem se snažil ve praktické diplomové práci i já. Nešlo o mi nějaké násilné vštěpování mých idejí, ale o to, aby se divák, pokud chce o sám, mohl v kontaktu s mým dílem, uvést do zamyšlení, do utvoření vlastních názorů, popřípadě ztotožnění se s těmi mými.

V doprovodné teoretické části jsem se snažil ve větším rozsahu rozvinout svoje osobní přístupy a ideje, které mě vedly ke zhotovení grafického cyklu „Ke kořenům“. Dále jsem uvedl příklady autorů, nebo směrů ve výtvarném umění, kterým příkládám v souvztáznosti s tématem člověka a jeho vztahu k přírodě priority. Někteří autoři byli do jisté míry i mými inspirátory. V teoretické doprovodné části jsem se také zabýval možnostmi využitelnosti tématu diplomové práce ve školní praxi ZUŠ. Možnost využitelnosti praktické části diplomové práce shledávám v její tématické rovině. Téma vztahu člověka k přírodě je rozsáhlé, nese v sobě řadu námětů a nabízí řadu dalších odbočení. Tím můžeme dospět k jinému podobnému tématu, které však vidí problém z jiného úhlu pohledu. Téma nese i výchovný aspekt, pokud je správně aplikováno. Jeho využitelnost bych shledal v cyklech ilustrací, ve výtvarných řadách a projektech. Z toho vyplývá, že téma vztahu člověka k přírodě aplikované do výtvarné výchovy může žáka provázet celým jeho vzdělávacím procesem.

7. Poznámkový aparát

- 1) Störing, H. J.: Malé dějiny filozofie. Zvon. Praha 1993. Str. 71
- 2) Bible, Genesis 3,22-23
- 3) Kohák, E.: Zelená svatozář. Sociologické nakladatelství (SLON). Praha 2006. str. 61
- 4) Kohák, E.: Tamtéž. str. 62
- 5) Störing, H. J.: Malé dějiny filozofie. Zvon. Praha 1993.str. 270
- 6) Störing, H. J.: Malé dějiny filozofie. Zvon. Praha 1993.str. 206-207
- 7) Kohák, E.: Zelená svatozář. Sociologické nakladatelství (SLON). Praha 2006. str. 75
- 8) Bible, Kazatel 3,19-21
- 9) Kohák, E.: Zelená svatozář. Sociologické nakladatelství (SLON). Praha 2006. str.18
- 10) <http://www.e-pocasi.cz/zemepootepnenineuzivivicnez500milionuliditvrdilovelock.html>
- 11) Kohák, E.: Zelená svatozář. Sociologické nakladatelství (SLON). Praha 2006. str. 19
- 12) Kohák, E.: Tamtéž. str.20
- 13) Piojan, J.: Dějiny umění /1. Odeon. Praha 1977. str.14
- 14) Piojan, J.: Dějiny umění /1. Odeon. Praha 1977. str.152
- 15) Estetická výchova, Roč. 30-1989/90. č.5., Jiří David. str. 132
- 16) Estetická výchova, Roč. 30-1989/90. č.5., Jiří David. str. 132
- 17) Piojan, J.: Dějiny umění /8. Odeon. Praha 1977. str. 84
- 18) Piojan, J.: Dějiny umění /8. Odeon. Praha 1977. str. 84
- 19) Piojan, J.: Dějiny umění /8. Odeon. Praha 1977. str. 216
- 20) Piojan, J.: Dějiny umění /8. Odeon. Praha 1977. str. 216
- 21) Piojan, J.: Dějiny umění /8. Odeon. Praha 1977. str. 217
- 22) Piojan, J.: Dějiny umění /10. Odeon. Praha 1977. str. 88
- 23) Piojan, J.: Dějiny umění /10. Odeon. Praha 1977. str. 84
- 24) Estetická výchova, Roč. 28-1987/88. č.9., Igor Zhoř. str. 262
- 25) Tomeš, J.M.: Jan Souček. Odeon. Praha 1991. str. 68
- 26) Tomeš, J.M.: Jan Souček. Odeon. Praha 1991. str. 8
- 27) Krejča, A.: Grafické techniky, Aventinum 1990, str.65

- 28) Krejča, A.: Grafické techniky, Aventinum 1990, str.67
- 29) Krejča, A.: Grafické techniky, Aventinum 1990, str.81-82

8. Použitá literatura

Bible

Estetická výchova, Roč. 30-1989/90. č.5., Jiří David

Estetická výchova, Roč. 28-1987/88. č.9., Igor Zhoř

Janda, J.: Spřátelte se s výtvarnými projekty, Tereza. Praha 1998

Kohák, E.: Zelená svatozář. Sociologické nakladatelství (SLON). Praha 2006

Krejča, A.: Grafické techniky, Aventinum 1990

Piojan, J.: Dějiny umění /1. Odeon. Praha 1977

Piojan, J.: Dějiny umění /8. Odeon. Praha 1977

Piojan, J.: Dějiny umění /10. Odeon. Praha 1977

Störing, H. J.: Malé dějiny filozofie. Zvon. Praha 1993

Tomeš, J.M.: Jan Souček. Odeon. Praha 1991

http://vuppraha.cz/soubory/osnovy_vv_c.pdf

http://www.msmt.cz/Files/HTM/VP_VO_ZUS.htm

http://www.atelier.malby.sk/sutaz/holomickova_cenast2006.pdf

9. Přílohy (obrazové)

1. „Symbioza“
2. „Odchod“
3. „Bariery“
4. „Odcizení“
5. „Devastace 1“
6. „Devastace2“
7. „Devastace 3“
8. „Odplata“
9. „Ztráta hodnot“
10. „Apokalypsa“





















