

Jihočeská univerzita
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

Diplomová práce

Neobyčejnost obyčejného

The Exceptionality of the Usual

Vypracoval: Martina Bohdalová, Učitelství pro 1. stupeň ZŠ - VV

Vedoucí práce: Mgr. Karel Řepa

Místo a rok odevzdání: České Budějovice, 2010

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předloženou diplomovou prací vypracovala samostatně s použitím úplného výčtu citací informačních pramenů uvedených v seznamu, který je součástí této práce.

V Českých Budějovicích dne:

.....
Jméno a příjmení autora

Poděkování

Za neocenitelnou pomoc při vypracování této práce děkuji Mgr. Zdeňkovi Hosmanovi a Mgr. Karlovi Řepovi. Za finanční a morální podporu děkuji rodičům a všem blízkým.

Martina Bohdalová

Anotace

Diplomová práce na téma Neobyčejnost obyčejného se skládá z praktické a teoretické části.

Obsahem praktické části je soubor šestnácti maleb zátiší provedených technikou suchého pastelu. Teoretická část mapuje výtvarný žánr zátiší v tvorbě umělců 1. poloviny 20. století. Začátek práce objasňuje hlediska, z nichž při zkoumání uměleckých projevů vycházíme a nastiňuje historický vývoj malby zátiší. Poté jsou blíže rozebírány etapy výtvarného života moderních umělců, v nichž se zabývali touto tematikou. Jsou sledovány vlivy, působící na jejich tvorbu, umělecké záměry a celkový způsob zpracování děl. Autoři jsou včleněni do dobových souvislostí a řazeni chronologicky dle jednotlivých výtvarných směrů. Text doplňuje obrazová příloha – A.

V závěru charakterizují techniku suchého pastelu, popisují práci na vlastních malbách zátiší, které komentují a následně dokumentují v obrazové příloze - B.

Abstract

My thesis „The Exceptionality of the Usual“ consists of two parts, theoretical and practical.

Practical part involves a set of sixteen still-life paintings in which a technic of dry pastel is used. Theoretical part surveys the art genres in still-life paintings of artists who created their opuses in the first half of the 20th century. At the beginning of my thesis I deal with and clear up the points of view that I take into account when examining artistic expressions and outlining historical development of still-life painting. Then I analyse particular periods of artistic life of modern artists in which they dealt with these topics. I observe and trace the effects that affected their work, their artistic intentions and work processing on the whole. The authors are integrated chronologically into continuity periods according to particular artistic streams. The illustrated appendix A. completes the text.

At the end of my thesis I describe the technic of dry pastel and my work on my own still-life paintings that are enclosed to my thesis in the illustrated appendix B.

OBSAH

1 Úvod	7
2 Teoretická část	9
2. 1 Hlediska uplatňovaná při sledování tvorby malířů zátiší 1. poloviny 20. století.....	9
2. 2 Historie žánru zátiší	11
2. 3 Zátiší v zrcadle nových forem moderního umění.....	14
2. 3. 1 Postimpresionismus	14
2. 3. 1. 1 Paul Cézanne	14
2. 3. 1. 2 Odilon Redon	18
2. 3. 2 Secese.....	20
2. 3. 3 Fauvismus	21
2. 3. 3. 1 Henri Matisse	21
2. 3. 4 Expresionismus.....	26
2. 3. 4. 1 Emil Nolde	27
2. 3. 5 Kubismus	28
2. 3. 5. 1 Negerský	28
2. 3. 5. 1. 1 Georges Braque	29
2. 3. 5. 2 Analytický	29
2. 3. 5. 2. 1 Georges Braque	29
2. 3. 5. 3 Syntetický	29
2. 3. 5. 3. 1 Pablo Picasso	30
2. 3. 6 Český kubismus	31
2. 3. 6. 1 Emil Filla	31
2. 3. 7 Metafyzická malba	35
2. 3. 7. 1 Giorgio de Chirico	36
2. 3. 7. 2 Giorgio Morandi	38
2. 3. 8 Surrealismus	39
2. 3. 8. 1 Surrealismus ve světě	40
2. 3. 8. 1. 1 Salvador Dalí	40
2. 3. 8. 1. 2 René Magritte	44
2. 3. 8. 2 Surrealismus v Čechách	45
2. 3. 8. 2. 1 Jindřich Štýrský	46
2. 3. 8. 2. 2 Toyen	49
2. 3. 8. 2. 3 František Muzika	51
2. 3. 9 Předválečné malířství v Americe.....	54
2. 3. 9. 1 Georgia O'Keeffeová	54
3 Praktická část – Malba zátiší a její proměny	57

3. 1 Hledání	57
3. 2 Kouzlo pastelu	58
3. 3 Malířské putování od reality k abstrakci	61
3. 3. 1 Tradice a jistota	61
3. 3. 2 Nové objevy	62
3. 3. 3 Realita ukrytá v abstrakci	62
3. 3. 4 Samorosty	63
3. 3. 5 Fantazijní abstrakce	64
3. 4 Názvy	65
3. 5 Souvislost s výtvarnými směry a umělci	65
4 Závěr	67
5 Seznam použitých zdrojů	70
6 Přílohy	74
A Díla umělců 20. století	75
B Vlastní tvorba	

1 ÚVOD

V současné době jen velmi těžko budeme hledat umělce, který by se s neutuchajícím nadšením zabýval žánrem zátiší ve stejné míře jako malíři naší minulosti. Dnešnímu uměleckému světu vládne digitální fotografie, 3 D grafika a další moderní technika. Jako by se na tento žánr, jehož kořeny sahají hluboko do historie, zvolna zapomínalo.

Lidé často chápou žánr zátiší příliš jednostranně, neboť mají stále na paměti tradiční akademickou malbu, jenž vyžaduje po svém tvůrci věrné zpodobení skutečnosti bez možnosti zapojení fantazie a vyloučení rozumu. Jakékoli odchýlení od reality dřívější společnost neuznávala, vnímala ho jako nedostatek malířského talentu či nedostatečnou zběhlost v ovládnutí malířského řemesla. Minulost nepřipouštěla žádné inovace, deformace ani neobvyklou barevnost oproštěnou od skutečnosti.

Až koncem 19. a počátkem 20. století dochází ke změně v chápání žánru zátiší, která je hlavním předmětem mé práce. Práce má dvě části - teoretickou a praktickou.

V teoretické části mapuji způsoby zobrazování zátiší v minulosti a osvětluji nové přístupy k tomuto žánru v 1. polovině 20. století s přihlédnutím k hlediskům filosofickým, psychofyziologickým a estetickým. Charakterizují jednotlivé výtvarné směry a představují vybrané umělce, kteří jsou pro tuto období typičtí. Zaměřuji se především na úseky jejich tvorby, v nichž se zabývali tématem zátiší. Zkoumám různé malířské styly a techniky, umělecké záměry, dobové, společenské i osobní vlivy, promítnutí pěti lidských smyslů do malířských děl a další souvislosti. Text doplňuji komentovanou obrazovou přílohou s díly modernistů.

Cílem praktické části, kterou tvoří šestnáct maleb zátiší, je oproštění od tradičního způsobu zobrazování tohoto žánru a zachycení reality jiným, originálním a neobyčejným způsobem. Záměrem mého umění je diváka oslovit a vyvolat u něho moment překvapení. Snažím se také blíže prozkoumat techniku suchého pastelu a experimentováním odhalit její skryté možnosti a vlastnosti.

Prostřednictvím práce s názvem „Neobyčejnost obyčejného“ chci dokázat, že i zdánlivě obyčejné téma jako zátiší může skýtat mnohá dobrodružství, být zdrojem

nečekaných objevů a odhalovat dosud nezjevená tajemství.

2 TEORETICKÁ ČÁST

2. 1 Hlediska uplatňovaná při sledování tvorby malířů zátiší 1. poloviny 20. století

Filosofická hlediska

Podle filosofických hledisek sledujeme, jaký vliv měla na tvorbu umělců stávající společenská či politická situace (válka, hospodářská krize....), ale též jejich situace osobní (finanční zajištění, nemoci a duševní traumata, cesty po světě, vliv jiných malířů, místo vzniku uměleckého díla, země původu...).

Psychofyziologická hlediska

Z psychofyziologického hlediska zkoumáme, jakou úlohu hrají v tvorbě umělců lidské smysly – zrak, čich, hmat, chuť, sluch.

Zrak

Snad v každé době se umělci pokoušeli nějakým způsobem ošálit nejdůležitější lidský smysl - zrak. V 17. století se umění trompe l'oeil, čili „zrakový klam“, snažilo oklamat diváka věrohodným napodobením hmyzu, který vypadal téměř jako skutečný. Fauvisté a expresionisté působili na vizuální smysl divokou barevností. Kubisté dosahovali iluzivního dojmu kolážemi, zaměštnávali zrak diváka rozkládáním předmětů na části a nazíráním na ně z různých úhlů. Surrealisté naopak tvrdili, že zrak může klamat. René Magritte mate diváka vkládáním známých předmětů do neobvyklého prostředí, díky čemuž divák nabyde dojmu, že zobrazený předmět je předmětem zcela jiným. Další zase vytváří hádankovité obrazy, v nichž je ukryto několik skutečností. Abstraktní malířství nám svými fantazijními motivy připomíná, že na skutečnost se lze dívat mnoha způsoby a každý z nás má trochu jiný způsob nazírání na svět.

Čich

Odilon Redon maluje detailní kytice květin tak přesvědčivě, až máme pocit, že cítíme jejich vůni. S vůní je také spojen motiv jídla. Jak pravil Georges Braque: „Nestačí jen

zviditelnit to, co malujete, musí to být i cítit.“¹

Hmat

Prostřednictvím hmatu zkoumáme vlastnosti okolních předmětů – jemnost, hrubost, ostrost, teplotu a další. Například kubisté do svých koláží vlepovali různé materiály, snažili se o imitaci dřeva, novin, linolea a dalších. Pomocí hřebenu vytvářeli sugestivní povrch napodobující skutečnost.

Chuť

Rozeznáváme různé druhy chutí, které většinou spojujeme s určitou potravinou. Umělci 17. století dokázali zobrazit jídlo tak věrohodně a lákavě, že se nám jen při pouhém pohledu na něj vybavila jeho chuť. Také surrealista Salvátor Dalí byl přímo fascinován jídlem, které bylo často i námětem jeho děl. Nápad namalovat rozteklé hodinky (viz. Obr. A 24: Stálost paměti) dostal při požívání rozteklého camembertu.

Sluch

Sluchem rozeznáváme okolní zvuky, při jejichž slyšení většinou můžeme určit, z jakého zdroje přicházejí. Také pouhý pohled na určitý předmět v nás může vyvolat představu zvuku. V žánru zátiší jsou se zvukem a sluchem spojeny především hudební nástroje. Například loutna, kytara a housle sloužily jako oblíbený námět kubistů. Orfismus, neboli barevný kubismus používá barvy v takových odstínech a seskupeních, že v nás vyvolávají dojem znění hudebních tónů. Je znám i pojem „barevné slyšení“, kdy v nás hudební tón evokuje představu určité barvy.

Výtvarně estetická hlediska

Pod výtvarně estetickými hledisky se skrývá celkový způsob zpracování tématu zátiší. Od motivu, námětu, formy a obsahu, k použitým technikám, materiálům, řešení kompozice, tvarů, prostoru, světla, stínu a barevnosti. Spadá sem též umělcův záměr, jeho myšlenky, výraz, osobitý styl a originalita.

1

(doslovná cit. - Ganteführer – Trierová, Kubismus, s. 52)

2. 2 Historie žánru zátiší

15. století

Zátiší zpočátku jako samostatné téma neexistovalo, sloužilo jen pro doplnění jiných malířských motivů. V 2. polovině 15. století se však začaly objevovat na rubu pomalovaného plátna malby zátiší umístěných ve výklenku, představující květinové vázy nebo předměty související se Zvěstováním Panny Marie. Tyto počáteční pokusy o jakési nevědomé vytvoření nového malířského žánru prováděl vlámský malíř Hans Memling, či Ital Jacop de Barbari.

16. a 17. století

První zátiší v podobě, jak je známe dnes vytvořil roku 1596 italský malíř Caravaggio, kdy do košíku vložil hrozen vína, červivé jablko, fíky, hrušky a broskve. Kládl zde důraz nejen na barvu, ale především na světlo. Až do jeho příchodu nemělo světlo v malířství téměř žádný význam. Jemu však sloužilo k vyjádření a mnohokrát ho použil i jako nejdůležitější téma obrazu. Za kulisy svých obrazů často volil temná zákoutí krčem a kuchyní. Objevil tak techniku šerosvitu a vnesl do umění nový námět.

Caravaggiův styl silně ovlivnil Španělů Diega Velásqueze, jenž maloval zátiší s lidskými postavami, typická pro přelom 16. a 17. století. Venkovské postavy zasazoval do hlučných hospod a kuchyňského prostředí plného jídla a pití.

Jako neobvyklá a těžkopádná se z dnešního pohledu jeví tehdejší kompozice. Předměty byly často zobrazovány nakupené pohromadě, na většině obrazů z tohoto období tedy najdeme obrovské koše s jablky, hroznovým vínem, či jinými plody, které jsou ale většinou postrádají rozmanitost. Jednoduché uspořádání menšího počtu různorodých prvků výtvarná společnost ještě neuznávala.²

Giuseppe Arcimboldo

Giuseppe Arcimboldo působil v letech 1562 – 1587 jako dvorní malíř na pražském

2 (Parramón, Zátiší - Příručka pro výtvarníky, s. 6 - 7) a (Parramón, Jak malovat zátiší, s. 6 - 25)

císařském dvoře. Vytvářel komické podobizny z různých prvků: ovoce, zeleniny, květin, zvířat, ryb, knih a dalších. Arcimboldo pojí symbolické vyjádření se smyslem pro humor, díky čemuž ho surrealisté ve 20. století považovali za svého předchůdce. Stejně jako on prosazovali hravost a slučovali vzájemně nesourodé prvky.³

Počátkem 17. století došlo k rozvoji tří základních typů zátiší

Záměrem prvního z nich, známého jako „vanitas“ – marnost, bylo upomínat na pomíjivost života, jeho krátké trvání a prchavost hmotných statků. Za symbol smrti sloužila lidská lebka, svíce či přesýpací hodiny.

Poté vznikl symbolický typ zátiší, znázorňující pět lidských smyslů, které se pojily s náboženskými a přírodními symboly - ohněm, větrem a vodou. Například mandolína a hudební partitura představují sluch, měšec, karty a šachovnice hmat, zrcadlo zastupuje zrak, karafiáty vyjadřují čich a chléb s vínem chuť. Tento typ zátiší se znovu objevil v 18. století, kdy předkládal témata lidské vzdělanosti - umění, vědu a dopisy.

Třetí typ zátiší překypoval ovocem, džbánky a košíky, doplňoval ho i malý hmyz a drobní živočichové jako brouci, motýli, šneci a ještěrky. Autoři se snažili dokonalým zvládnutím techniky dosáhnout dojmu, že zobrazený hmyz je skutečný, čímž vzniklo umění zvané „trompe l'oeil“ neboli „zrakový klam“.⁴

K významným malířům zátiší 17. století patří Willem Heda, Zurbarán, Velazquez, Baugin a další.

18. století

V 18. století se zátiší stalo oblíbeným a vyhledávaným námětem zejména ve Francii. Umělci uznávali přírodu a následovali příkladu malíře Jeana Chardina, který se odvrátil od příliš vyumělkovaných témat a zobrazoval krásy obyčejného světa, například prosté nádoby či kytice ve váze.

3 (Schejbal, Jungmannová, Svět umění, s. 186)

4 (Parramón, Zátiší - Příručka pro výtvarníky, s. 6 – 7) a (Parramón, Jak malovat zátiší, s. 6 - 25)

19. století

V 19. století se žánru zátiší věnovala již velká pozornost. Zabývali se jím světoví umělci: Delacroix, Courbet, Manet, Monet, Renoir, van Gogh, Cézanne a další. Až do nástupu avantgardního hnutí se malíři pokoušeli zachytit pouze věrný obraz skutečnosti. V 2. polovině 19. století se však situace proměňuje.

Impresionismus

Koncem 19. století objevují impresionisté ve Francii nový způsob malby, v níž hlavní úlohu hraje barevná skvrna, umožňující rychlé zachycení prchavých okamžiků. Jejich cílem je tedy především malba v přírodě. Dochází zde také k rozvoji malby pastelem. Netrvalo však dlouho a impresionistický styl malby se snaží překonat postimpresionisté.

2. 3 Zátíší v zrcadle nových forem moderního umění

1. polovina 20. století

Dvacáté století je dobou převratných vynálezů, ale současně stoletím dvou světových válek, diktátorských režimů, ale i velkých humanistů usilujících o demokratickou společnost. Je to období velkých rozdílů v životní a kulturní úrovni národů, století plné protikladů.

Charakteru doby odpovídá i situace v umění, jenž reaguje na různé myšlenkové proudy, na společenské a politické události. Směry se rychle střídají, často existují i současně vedle sebe a nevedou mezi nimi pevné hranice. Projev umělců prochází vývojem a během jejich života se proměňuje.

Moderní umění se snaží o osvobození od reality. Mnoho úkolů dřívějšího umění totiž převzala fotografie, umělci proto již nechtěli kopírovat skutečnost, ale tvořit nezávisle na ní. Avantgardní malíři opouštějí naturalistické barvy a perspektivu a na plátna promítají i své vnitřní pocity a nálady.⁵

2. 3. 1 POSTIMPRESIONISMUS

Postimpresionisté tvořili na přelomu 19. a 20. století, v době plné rozporů, anarchie a nezaměstnanosti. Jejich výrazným rysem je odpor k měšťácké společnosti, odmítání impresionistické náhodnosti, hledání hlubšího obsahu a pevnější formy. Především však toužili objevit nový způsob ztvárnění skutečnosti.⁶ Představitelé postimpresionismu významně ovlivnili směry 20. století. Především zátíší Cézannova inspirovala Pabla Picassa a George Braqua a otevřela dveře kubismu.

2. 3. 1. 1 Paul Cézanne (1839 – 1906)

Francouzský malíř Paul Cézanne již v mládí psal a ilustroval dopisy a básně, v nichž se zmiňuje o předmětech zátíší a vědomě či nevědomě zobrazuje úzkosti svého dětství. Je

5 (Černá, Dějiny výtvarného umění, s. 147)

6 (Černá, Dějiny výtvarného umění, s. 147)

pravděpodobné, že za jeho velkým zájmem o zátiší se skrývá touha po návratu k rodině, po smíření s otcem a potlačení obav z nenaplněných tužeb.

Zátiší s příběhy a symboly

V 70. letech 19. století maloval figurální kompozice, jejichž součástí tvořilo zátiší v podobě ovoce, vína a lahví. Právě ovoce se stalo ústředním námětem jeho pozdějších děl. Pro raná zátiší si však vybírá seskupení předmětů, z nichž vyčteme příběhy či symboly vyjadřující jeho pocity a zájmy. Když zobrazuje lebku, svíčku, knihu a růži, vybaví se nám příběh romantického studenta. Maluje – li tmavé zátiší s chlebem, vejci, cibulí, hrnkem mléka a nožem, představíme si bohémského malíře u oběda. Z pozdějších zátiší s jablky již příběhy ani symboly nevyčteme.

Jablko

Proč ze všech motivů preferoval právě jablka? Jablko je symbolem lásky, nevinnosti a znakem Venuše. Dříve sloužilo jako rituální předmět svatebních obřadů. Bývá považováno za synonymum zralé lidské krásy, protože svou barvou, povrchem, tvarem a příslibem fyzického požitku působí na všechny smysly člověka. Cézanne měl jisté bloky ve vztahu k ženám. Uvádí, že nemůže malovat akty s modely skutečných žen, protože ho přivádějí do rozpaků a on se tudíž nedokáže soustředit na malbu. Všimněme si, že jím vytvořené akty jsou často strnulé, či bez tváře. Zde vyvstává domněnka o souvislosti mezi Cézannovým malováním jablek a nenaplněnými potlačenými touhami. Uspokojení, jaké mu skýtala malba aktů, mohl najít při tvorbě zátiší – zejména motivů jablek. Měl rád jejich asymetricky zaoblené tvary a jemné a bohaté barvy, které zkoumal v mnoha studiích. Jablko pro něj bylo synonymem lidské postavy. Způsobem, jakým byla jablka uspořádána a následně zobrazena, dokázal vyjádřit nálady, vztahy mezi lidmi i vlastnosti skutečného světa – samotu, soudržnost, vyrovnanost, nadbytek, přepych, dokonce i stavy uvolnění a radosti. Obvyklá volba určitého druhu námětu ukazuje na spojitost vlastností tohoto tématu s umělcovými hodnotami a názory. Také Cézannova preference motivu jablek vyjadřuje určitý rys jeho osobnosti.⁷

7 (Schapiro, Dílo a styl, s. 193 a 223)

Předměty všedního života

V Cézannových zátiších můžeme najít i jistou spojitost s krajinomalbou. Uspořádání předmětů, stolů a drapérií na obrazech někdy připomíná hornatý terén a jemné barevné tóny v pozadí se podobají Cézannovým oblohám. Se zobrazovanými předměty se autor do jisté míry ztotožňuje a jak sám přiznal - lépe se cítí ve společnosti rolníků na venkově než mezi společenskou smetánkou.

Zobrazoval tedy především předměty všedního života, jež zbavoval jejich funkčnosti a monumentalizoval je. Proto stůl nikdy není prostřený k jídlu, jen zřídka je ovoce oloupano a nakrájeno. Rozptýlené předměty a nahodile rozprostřené ubrusy s nepravidelnými záhyby naznačují neuspořádaný svět. Ovoce zde již není součástí přírody, ale ještě se nestalo součástí světa lidí. Zůstává na rozhraní mezi dvěma světy. Nejuspořádanějším prvkem obrazu se jeví malířovy výrazné tahy štětcem, naplněné soudržností a souladem barev.

Právě proto mnozí kritici považovali Cézannova zátiší za nahodilá seskupení předmětů v ateliéru. Že je Cézannova volba předmětů zátiší osobní a ne náhodná, je zřejmé ze srovnání s objekty, jež zobrazovali jeho současníci. Cézanne by si jistě nevybral za námět lososa, ústřice a chřest jako Manet, ani brambory, slunečnice a boty jako Van Gogh. Jablka se objevují též v dílech ostatních umělců, avšak u Cézanna představují motiv obvyklý, zatímco v dílech jiných malířů jsou námětem náhodným a vyznačují se jinými vlastnostmi. Například Courbet zobrazuje jablka nápadně větší, se stopkou a listy.

V 80. a 90. letech 19. století prošlo Cézannovo zátiší změnou. Na obrazech z tohoto období najdeme bohatší předměty, kytice květů, drapérie, záclony a zdobené ubrusy. Příčinou mohlo být stárnutí, či mistrovská vyzrálost, avšak jeho vnitřní konflikty nikdy nebyly zcela vyřešeny.⁸

Prostor, tvar a barva

Cézanne vyšel z impresionismu, ale svým zájmem o vnitřní strukturu věcí ho vlastně překonával. Impresionismus se vyznačoval iluzivností a bohatstvím světla. U Cézanna ale

8 (Schapiro, *Dílo a styl*, s. 193 - 223)

iluze světla a vzduchu téměř chybí.⁹ Podle něj impresionisté zůstávali jen na povrchu přírody. On chtěl proniknout hlouběji, až k samé podstatě. Proto začal měnit svůj přístup k prostoru na obraze. Je možné, že pro Cézanna bylo zátiší pouze záminkou pro zkoumání jednotlivých prvků a prostorů. Předměty zjednodušoval na základní tvary - koule, krychle a válec, z čehož později těžili kubisté, fauvisté, expresionisté i malíři abstraktního umění. I pro něho byla základním prvkem obrazu barevná skvrna, ale zcela nově pojatá. Skvrna již neznamenává prchavé okamžiky, ale prostřednictvím barvy buduje objemy a vyjadřuje prostorové vztahy. Neexistují linie ani modelace, existují pouze barevné kontrasty.¹⁰ Čisté barevné tóny různých odstínů řadí vedle sebe tak, aby vznikl na sítnici divákova oka dojem prostorové hloubky. Barevné skvrny tedy umožnily malovat bez klasického pojetí světla a stínu a perspektivy.

Cézanne a příroda

Cézanne se neustále snažil o vyrovnání vztahu mezi obrazem a přírodou. Jeho cílem bylo spojení impresionistického vidění světa s pevným řádem starých mistrů. Cézanne ukazuje, že malba není reprodukcí skutečnosti, nýbrž spíše jejím výkladem. Jak sám řekl: „Chtěl jsem kopírovat přírodu, ale nedařilo se mi to.... Uspěl jsem však, když jsem objevil, že přírodu je nutno reprezentovat jiným způsobem, totiž barvou. Přírodu nemůžeme reprodukovat, musíme ji reprezentovat. Čím? Barevnými tóny, které ji vytvoří.“¹¹ Dříve se vlastnosti barvy přizpůsobovaly zobrazení, u Cézanna je zobrazení výsledkem vlastností barvy.

Klasické pojetí zátiší Cézanne svým způsobem přetvořil ve snaze uspokojit vlastní vědomé i podvědomé potřeby. Zátiší se stalo mostem, klenoucím se mezi Cézannovými ranými a pozdějšími díly. Svým novým způsobem malby Cézanne ovlivnil všechny významné výtvarníky počátku 20. století a je nazýván otcem moderního umění.¹²

Obr. A1: Zátiší s jablky a pomeranči – r. 1892 - 94

9 (Kraussová, Dějiny malířství od renesance k dnešku, s. 77)

10 (Lamač, Myšlenky moderních malířů, s. 25)

11 (doslovná cit. - Lamač, Myšlenky moderních malířů, s. 24 a 31)

12 (Schapiro, Dílo a styl, s. 193 - 223)

2. 3. 1. 2 Odilon Redon (1840 - 1916)

Postimpresionista Odilon Redon je také spojován s hnutím symbolismu, jenž vneslo do umění nové znaky – představivost, metaforu, podobenství a usilovalo o vyjádření bez spolupráce rozumu. Symboličtí malíři používali emotivních barev a stylizovaných obrazů, jimiž vyjadřovali své sny a exotické nálady.

Redon byl vrstevníkem impresionistů, ale od počátku šel vlastní cestou. Zůstával však dlouhou dobu nepochopen, podle vlastních slov „Jen proto, že tehdejší doba byla zaujata napodobováním skutečnosti a vše, co směřovalo k symbolickému, neočekávanému, nevysvětlitelnému a tajemnému bylo umělcům naprosto uzavřeno, neboť se báli a vyhýbali se tomu.“¹³ Pochopení našel až u symbolistických básníků, kteří byli nadšeni jeho fantazijní tvorbou, vyjadřující přesně jejich poetiku.

Vlivy

Redonovu tvorbu silně ovlivnilo osamělé dětství. Musel žít oddělen od své rodiny, zřejmě proto, že jim jeho epilepsie přinášela problémy. Další ranou byla smrt Redonova čerstvě narozeného syna, jenž ho uvrhla do depresí a melancholie, z nichž se dostal až po narození syna druhého.¹⁴

Podstata jeho tvorby

Do svých děl promítal zájem o literaturu, mytologií, orientální filozofii a přírodní vědy. Tvořil na základě detailního pozorování skutečnosti - přírody, ale hlavní důraz kladl na představivost. Právě skutečnost podle něho tvoří základ pro vytváření pocitů a dojmů a následně i nové, umělé skutečnosti.

Jak sám prohlásil: „Pro můj vývoj je důležité, že jsem přesně reprodukoval předměty podle skutečnosti. Kopíruji obláček, stéblo trávy, ruku, profil, cokoli živého či neživého, a náhle cítím duchovní vzrušení. Potom musím tvořit, musím vyjádřit to, co vidí má fantazie.

13 (Beckettová, Wrightová, Toulky světem malířství, s. 321)
(cit. doslovná - Lamač, Myšlenky moderních malířů, s. 68 - 75)

14 [cit. 11. 4. 2010]. Dostupné z WWW: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=618

Příroda se stane mou inspirací.“¹⁵

Podle jeho názoru umění nespočívá v realitě viděného, ale v realitě cítění, skutečné je tedy to umění, které vyvolává pocity. Chtěl vyvolat u diváka touhu po temném, neznámém a neurčitěm světě. Tento svět se ale snažil stvořit „s maximálním využitím logiky odvozené z viditelných jevů“. Usiloval, aby jeho umění působilo sugestivně.¹⁶

Spojil romantickou fantazii s vlastními prožitky, děsivými sny, halucinacemi, pocity prázdnoty, ale vše dokázal vyjádřit v poetickém světě zázračnosti. Právě jeho zaujetí podvědomím a díla plná symbolů se staly inspirací surrealistů.

Barvy

Používal barvy výrazné i jemné, které nanášel expresivně i dekorativně. Jeho obrazy září magickým kouzlem. Nejvíce si oblíbil techniku pastelu.

Tváře

V mnoha dílech zobrazuje smutné tváře v magicky poetické, často až jedovatě barevnosti, navozující někdy atmosféru pesimismu. Umisťuje je do neurčitého prostoru a obklopuje květinami.

Obr. A2: Ofélie mezi květinami – r. 1905

Námětem tohoto pastelem ztvárněného díla byla Shakespearova tragédie Hamlet. Nejvýraznější místo obrazu tvoří květinové motivy podobné šeříku a malinám, vystupující ze záplavy svítivě modrých lístků a temně vážné zeleně. Hlava Ofélie, zdobená květinovým věncem, se nenápadně zjevuje jako přízrak z mlhy, jako snová vidina, otáčí se k vegetaci a rozjímá nad její krásou. Podobný ženský profil se objevuje i v dalších Redonových dílech. Obraz působí tajemným a meditativním dojmem.

15 (cit. doslovná - Lamač, Myšlenky moderních malířů, s. 68 - 75)

16 (Mráz, Dějiny výtvarné kultury 3, s. 30)

Kytice

Po roce 1900 Redon tvořil velké množství zátiší s květinami. Zářivými pastely maloval křehká květinová díla bohatá na detaily, s dobře zvládnutou kompozicí. Způsob jejich zpracování se ovšem postupně měnil směrem k abstrakci. Jeho kytice květin jsou jakýmsi přechodem mezi viděným a vysněným. Významnou součástí malby tvoří vázy a Redon, který někdy dokonce i pojmenovával obraz podle stylu zobrazené vázy, si dal vždy záležet na vyjádření kontrastu mezi téměř abstraktními květinami a velmi realistickou vázou. Sám umělec přiznával, že tento typ obrazu je pro něj cvičením imaginace, která jej vede od detailů rostlin k fantazii barev. Navíc byly pro Redona kompozice s květinami cvičením paměti.¹⁷

Obr. A3: Květiny v tyrkysové váze – r. 1911

Tyrkysová barva vázy se zrcadlí také v kytici květin, stejně jako se nachové odstíny květů odráží v tónovaném pozadí, jež vytváří kontrastní plochu, na níž mají jednotlivé prvky kytice neobyčejnou možnost vyniknout. Obdivuhodné je detailní prokreslení každého lístku a květu. Kytice jako by vyzářovala svou vlastní atmosféru, vlastní světlo. Citlivé použití barvy, založené na rozložení intenzivních barev obklopených barvami doplňkovými, naznačuje symbolická hlediska života rostlin, které Redon studoval v botanické zahradě.

2. 3. 2 SECESE

Secese je výtvarný směr přelomu 19. a 20. století, vyjadřující melancholické nálady konce století, ale také oslavující mládí, jaro a nový život. V dílech umělců najdeme secesní vliv v symbolickém obsahu, plošnosti, lineárních vlnivých křivkách a ornamentálnosti, těžící z organických tvarů květin, stromů, zvířecích a lidských těl. Je zde patrná inspirace japonským uměním, keltskou kulturou a biomorfními tvary. Secesí jsou poznamenána některá díla Picassova, Matissova a mnoha dalších.¹⁸

17 (Vigué, Mistři světového malířství, s. 402)

18 (Černá, Dějiny výtvarného umění, s. 140 - 141)

2. 3. 3 FAUVISMUS

Fauvismus spojil skupinku francouzských malířů, kteří usilovali o osvobození malby používáním čistých barev oproštěných od skutečnosti. Trval krátce, od roku 1905 do roku 1907, ale ovlivnil i generace příštích umělců. Sdružení fauvistů tvořili žáci ze školy Gustava Moreaua, malíři ze Chatou a malíři z přístavního města Le Havru. Na první společné výstavě v roce 1905 byli návštěvníci šokováni neobvyklou barevností jejich děl a kritika je posměšně nazvala fauvisty (od slova „les Fauves“ – divoké šelmy) s prohlášením, že jejich barevnost je příliš divoká.

Prostor zobrazovali pouze barvou, bez modelace a perspektivy. V přímém kontaktu s realitou mají „barvy vyjadřovat šok, kterým velkolepé divadlo působí na naše smysly“. Základem obrazu se stává barva a barvě se podřídí vše ostatní. Intenzivními tóny, rytmem i kontrastem barevných ploch je vytvářena linie i prostor. Jsou popřeny modelace i barevné přechody. Jasně svítící nelomené tóny a plošně nanesené barvy potlačují kresbu, světlo a stín. Je vyloučen i detail.

Fauvismus bývá někdy dáván do souvislosti s německým expresionismem, především kvůli výrazné barevnosti. Mezi oběma směry je však rozdíl v tom, že fauvisté zobrazovali pocity ze skutečnosti a expresionisté vycházeli z vlastního úzkostného nitra a pudovosti. Nejvýznamnější osobností fauvismu je francouzský malíř Henri Matisse.¹⁹

2. 3. 3. 1 Henri Matisse (1869 - 1954)

Henri Matisse stále hledal svůj vlastní malířský výraz a nepřipojil se – kromě fauvismu – k žádnému uměleckému hnutí. Žil mezi dvěma světovými válkami, ale jeho obrazy nechtějí být kritikou ani svědectvím lidské bolesti, naopak jsou plné lidské radosti a smyslového okouzlení.

Neustále zdůrazňoval dekorativnost v barvě a barevných plochách, v linii a kresebném ornamentu. Používal zářivé barvy, velký důraz kladl na drapérii, květovanou látku a bohaté koberce. Jeho heslem byla jednoduchost, harmonie, jasnost a klid.

Každé místo na ploše obrazu je stejně důležitým nositelem výrazu. Vnitřní výraz

¹⁹ (Černá, Dějiny výtvarného umění, s. 147 – 148) a (Prokop, Kapitoly z dějin výtvarného umění pro výuku dějin umění na středních školách, s. 41)

Matissových pláten není dán skutečností, ale pohledem malíře, který ji přetváří. Tomu odpovídá i malířova úvaha: „Věřím, že hlavní působení uměleckého díla záleží téměř úplně na promítnutí umělcova citu inspirovaného modelem, a ne na anatomické správnosti modelu.“²⁰

Matisse o smyslu uměleckého díla napsal: „Umělecké dílo musí nést celý svůj smysl v sobě a musí jej vnutit divákovi dřív, než se stačí seznámit s námětem.“²¹

Matisse chtěl osvobodit malbu barvou a usiloval o jednoduchost vyjadřování: „Někdy si říkám, že vlastně život zevšedňujeme. Vidíme věci tak často, že je již ani nepostřehneme. Vnímáme je otupenými smysly. Tvrdím, že je třeba si odříkat, aby člověk mohl teprve potom správně vychutnávat. Je dobré začít od zdrženlivosti a čas od času si uložit půst.“

„Právě nejprostší výrazové prostředky dávají malíři nejlepší možnost se vyjádřit.“²²

Vlivy – počátek tvorby

Na Matissovu počáteční tvorbu zapůsobil předchůdce impresionistů William Turner, jenž mu odhalil sílu barvy. Silně ho ovlivnila také návštěva Korsiky, kde ho uchvátila krása přírody a jasná a čistá barevnost. Právě zde dochází k závěru, že musí barvu osvobodit a přisoudit jí mnohem větší význam.

Ve škole Gustava Moreaua se setkává se symbolismem a impresionismem. Plošnost Matissových obrazů, lineární obrysy, často vystupňovaný do rostlinného ornamentu, zdůrazňování siluety i členění čisté barvy do vymezených ploch jsou znaky charakterizující secesi.

V době studií se Matisse často setkával s nepochopením pro svůj odlišný a provokativní styl malby, jenž byl nakonec příčinou jeho odchodu z akademie. Naštěstí objevil ateliér, kde mohl se skupinkou dalších, podobně smýšlejících umělců, k nimž patřil mimo jiných i André Derain, svobodně tvořit.

Již tehdy Matisse maloval širokými tahy štětce v kontrastní barevnosti, obrysy zdůrazňoval černou konturou a snažil se o kresebnou a barevnou zkratku. V kurzu

20 (doslovná cit. - Fiala, Henri Matisse, s. 48)

21 (doslovná cit. - Fiala, Henri Matisse, s. 54)

22 (doslovná cit. - Fiala, Henri Matisse, s. 38)

sochařství si ověřoval plastické vztahy. Zvýšený zájem o plastičnost předmětů můžeme vidět např. na:

Obr. A4: Oranžové zátiší - r. 1899

Zde je položen ještě větší důraz na barvu. V odvážných čistých tónech zaznívá barevný akord, vymezující barvu i tvar a oprostěn od jakéhokoli detailu, jenž by mohl toto vše ohrozit. Prostor je však stále ještě chápán jako skloubení perspektivy a barevných odstínů. Obraz je zalit světlem, které obklopuje předměty a současně určuje, co je blízké a co vzdálené. Přesto na tomto obraze můžeme vidět první kroky v Matissově tendenci konstruovat prostor barvou a vztahy jednotlivých barevných ploch.²³

Matisse studoval Cézanna a Gaugina, po návštěvě Paula Signaca také nakrátko podlehl pointilismu. Příklad ostatních je však postupně překrýván malířovým osobitým pohledem, jenž se plně projeví s nástupem fauvismu.

Fauvismus

V roce 1905 Matisse a další umělci podobného smýšlení vystavovali na pařížském Podzimním salonu, kde kritik Louis Vauxcelles poprvé vyslovil název fauvismus. Tím vzniklo hnutí umělců usilujících o osvobození malby barvou.

Uvnitř fauvistického hnutí ale můžeme sledovat jakousi rozdílnost, danou především cestou, po které umělci k fauvismu došli. Matissovo studium Cézannových a Derainových děl ho vedlo k tomu, že stále hledal rovnováhu mezi barevnou emocí obrazu a jeho harmonickou výstavbou. Jeho přístup k obrazům je malířský.

Henri Matisse o fauvismu:

„Fauvismus usiluje o výstavbu obrazu barevnými plochami a hledání nejintenzivnějšího barevného účinku. Námět je vedlejší, světlo není potlačeno, ale vyjádřeno souzvukem barevných ploch.“

23 (Fiala, Henri Matisse, s. 24)

„Tak pro mne byl fauvismus zkouškou prostředků: umístit vedle sebe, seskupit z hlediska výrazu i stavby obrazu modrou, červenou a zelenou. Byl to výsledek rostoucí vnitřní potřeby, a ne záměrného postoje, dedukce nebo rozumového soudu, s nimiž nemá malířství nic společného.“

„Toto je východisko fauvismu: odvaha znovu najít čistotu prostředků.“²⁴

Vlivy, cesty, působení na akademii

Během fauvistického období Matisse poznává Pabla Picassa a G. Apollonaira, podniká cesty do Alžírsko a Itálie a vystavuje na mnoha světových výstavách. V roce 1908 zakládá vlastní akademii, kde nějaký čas působí, nakonec ale odchází s přesvědčením, že nelze vyučovat stylu, neboť koho vede cit, ten žádné vyučování nepotřebuje.

Nové období

V letech 1907 – 1911 začíná nová etapa Matissovy tvorby. Matisse redukuje prostor, současně však zdůrazňuje ornament. Zobrazuje látky s výraznými ozdobnými vzory a postavy staví tak, aby v obrazech tvořily jen siluety. Je omezena také barva, čímž se stupňuje její výraz. Plochy čisté barvy ožívují neobvyklé ornamenty kresby. Dominantou obrazu bývá také často jediná, avšak barevně velmi výrazná plocha, na níž jsou umístěny jednotlivé předměty nebo postavy v nové funkci. Do kresebné kompozice obrazu zapadají tím, že jsou pokračováním ornamentu nebo ho nahrazují. Barevně pak znovu přecházejí do znaku vyjádřeného plochami jasných barev - žlutou, oranžovou, zelenou, které jsou vždy izolované obrysem kresby i vlastní barevností.²⁵

Obr. A5: Harmonie v červeném – r. 1908

Téměř hladce položená červeň zakrývá skoro celý obraz. Temně modrý ornament spojuje plochu stolu se zdí interiéru. Na stole jen barevné plošné skvrny označují jednotlivé předměty. I postavu ženy vytváří několik od sebe kresbou oddělených ploch.

24 (doslovná cit. - Fiala, Henri Matisse, s. 37)

25 (Fiala, Henri Matisse, s. 41)

Pohled do krajiny zdůrazňuje barevnost interiéru.²⁶

Cesty

Od roku 1912 Matisse hodně cestuje, navštíví orientální výstavu v Mnichově, část roku tráví ve Španělsku, v Moskvě, v Maroku.

Kubistický vliv

Od roku 1913 zasahuje malířovu tvorbu vlna kubismu. Přestože malíř vytvořil v tomto období mnoho úspěšných děl, redukce barvy a její někdy až abstraktní užití v chladných plochách omezovalo Matissův malířský temperament a kolem roku 1918 kubistický zase styl opustil.

Obr. A6: Interiér s violou v Nizze - r. 1917 – 1918

Obraz otevírá již nový pohled do malířovy dílny. Snaží o zcela nové zobrazení prostoru, který nechce vytvářet, nýbrž nahradit s pomocí minimálních prostředků. Chce dosáhnout vnitřní vyrovnanosti zjednodušením myšlenek a forem. Jak sám řekl: „Sním o vyrovnaném, čistém umění, které nezneklidňuje ani neomamuje. Chci, aby unavený, přepracovaný, uštváný člověk pocítil před mým obrazem klid a odpočinek.“²⁷ Do obrazu zde vstupuje jako nový důležitý členek teskná a později výrazně černá barva.

Dále již Matissův vývoj neprochází výraznějšími změnami. Matissova plátna z let 1918 – 1927 jsou svědectvím o radosti z přítomného okamžiku a vyjadřují duševní rovnováhu. Každému tvaru přisuzuje jediný výraz barvy a s tímto tvarem ho ztotožňuje. Matissova paleta znovu září. Převažuje červená, ale uplatňují se i ostatní barvy.

Černá barva

V plátnech z let 1946 – 1948 Matisse přisuzuje stále větší význam černé barvě. Vkládá do ní jakési vnitřní napětí či zář. Planoucí černá má stejnou emocionální intenzitu jako

26 (Fiala, Henri Matisse, s. 41)

27 (doslovná cit. - Fiala, Henri Matisse, s. 47)

matissovské červeně a žluti. Toto poslední období Matissovi malířské tvorby je ve znamení začlenění kresby a malby. Odvážná zjednodušená obrysová linka se doplňuje s výraznou skladbou barev, okruh námětů se omezuje na nejbližší okolí. Autor maluje většinou několik variací téhož obrazu. Díla se vyznačují lehkostí a svěžestí.

Obr. A7: Interiér s egyptskou stěnou - r. 1948

Části interiéru Matissovy vily dominuje sametově černá plocha. Egyptská stěna, pokrytá kontrastními ornamenty červené barvy připomínající pálené cihly, otevírá pohled z velkého okna. Zdá se, že uvnitř i vně pokoje je téměř stejné světlo. Graficky prokreslené palmové větve, mezi nimiž probleskuje modrá obloha francouzského jihu, tvoří spolu s ornamenty egyptské stěny bohatě členěné pozadí. Jen stůl, jeho ubíhající hrana a mísa s ovocem jsou ve zdánlivé izolaci od barevně zářícího plátna.²⁸

2. 3. 4 EXPRESIONISMUS

Expresionismus usiluje o naléhavé vyjádření vnitřních, často tragických nebo rozporuplných pocitů umělce. Používá nadsázku, deformaci nebo karikaturu. Expresionisté měli odpor ke konvencím a měšťácké společnosti plné přetvářky a sobectví. Tvrdili, že moderní civilizace přináší frustraci, pocity rozervanosti, osamělosti a ztrátu individuality. Objevovaly se ale i utopistické vize o lepším světě. Ve stylu expresionismu tvořil Edvard Munch či James Ensor.

Expresionismus se rozvíjel nejvíce v Německu, kde vznikly dvě expresionistické skupiny:

Der blaue Reiter (Modrý jezdec)

Umělci mnichovské skupiny se ve své malbě snažili proniknout pod povrch věcí a vyjádřit své myšlenky. Důležitá pro ně byla forma, způsob malby, symboličnost barvy, tvary a kompozice. Menší význam přisuzovali námětu. Nejdůležitějšími osobnostmi byli Vasilij Kandinskij a Paul Klee.

28 (Fiala, Henri Matisse, s. 64, 76, 80)

Die Brücke (Most)

Skupina vznikla roku 1905 v Drážďanech. Umělci pracují se zářivými základními barvami, prostor zobrazují bez perspektivy, tvary deformují a ohraničují silnými konturami. Vše pro zdůraznění výrazu. Námětem byla příroda a velkoměsto. Nejdůležitější byl však způsob zpracování tématu. Z představitelů skupiny Die Brücke, kteří se zabývali zátiším, zmiňme německého expresionistu Emila Noldeho.²⁹

2. 3. 4. 1 Emil Nolde (1867 - 1956)

Německý expresionistický malíř, grafik a akvarelista, vlastním jménem Emil Hansen, tvořil po celý život pod vlivem chmurné atmosféry svého severského rodiště a romantického vztahu ke krajině. V jeho tvorbě se snoubí náboženské myšlenky, uctívání přírody i samotářský život.

Ve svých počátcích tvořil v duchu impresionismu. Kolem roku 1903 se však usadil v Německu na ostrově Alsen, kde maloval zahradní a květinové motivy a zkoumal účinky barvy, která se u něho zvolna stávala hlavní nositelkou výrazu. Stupňoval její výrazovou sílu, protože se chtěl „jinak a intenzivněji než dosud zmocnit toho, co leží hluboko v duši“.³⁰ Jeho obrazy byly duševní odpovědí silám přírody, obsahovaly hluboké pocity charakteristické pro německý expresionismus. Cílem jeho umění bylo „dosáhnout hlubin srdce a přetvořit přírodu spojením vlastní mysli a ducha“. V jeho pracích se často objevuje zlatavá žlutá a hluboká červená, dodávající světelné kvality jinak tmavým tónům obrazu. Některé obrazy působí jako slité z barev s nespoutanými obrysy, proto často budí dojem nehotovosti.

Noldeho akvarelové malby zahrnují impulzivní bouři zářivých květů. Intenzivní zaujetí květinovými motivy odráží jeho zájem o umění van Gogha a Ensora, které velmi obdivoval. Setkal se také s Edvardem Munchem. Noldeho malířský styl je energický, plný dynamiky a napětí.³¹

Obr. A8: Tulipány – r. 1930

29 (Černá, Dějiny výtvarného umění, s. 148 - 149)

30 (cit. doslovná - Mráz, Dějiny výtvarné kultury 3, s. 121)

31 (Cerver, Akvarelová malba pro začátečníky, s. 171) a (Zykmund, Stručné dějiny moderního malířství, s. 112)

Obr. A9: Červené jiřiny

Obr. A10: Květiny

2. 3. 5 KUBISMUS

Název kubismus poprvé vyslovil kritik Louis Vauxcelles v roce 1908, když popsal jeden z Braquových obrazů jako plný „bizarre cubiques“, plný malých bizarních kostiček. Název tedy pochází ze slova cubus – krychle a zprvu byl míněn jako posměšný.

Kubisté odmítli tradiční pohled na skutečnost z jednoho pevného bodu. Chtěli poznávat věci hlouběji, ze všech úhlů. Hledali způsob, jak zachytit tři rozměry věci a přitom zachovat dvojrozměrnost obrazu. Rozkládali tedy předměty na jejich základní geometrické tvary – krychli, kužel, válec, kouli – a opět je skládali dohromady.

Pohled na předmět z jednoho místa nahrazovali pohledem z několika perspektiv. Předmět zobrazovali z několika stran najednou, aby ho tak zpodobnili „všestranněji“. Tím uvedli do malířství dimenzi „času“, stejně jako futuristé.

Nepoužívali perspektivu, šerosvit, světlo ani hloubku. Docházelo tak ke spojení reality a fikce, vytvářející napětí v obraze. Cílem kubismu však nebyla abstrakce ani realistický popis okolního světa či přírody, ale nová konkrétní umělá realita, která ukazovala na předměty, jejichž hrany byly viděny najednou a v několika pohledech.³²

K hlavním představitelům kubismu patří Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris, Fernand Léger, Jean Metzinger a další.

Kubismus se dělí na tři období:

2. 3. 5. 1 Negerský (Cézannovský) (1907 – 1909)

Byl inspirován africkým, mikronéským a indiánským uměním. Umělci a sběratelé v něm viděli prvopočátek zjednodušení a abstrakce, fascinovala je jeho bezprostřednost i

32 [cit. 15. 3. 2010]. Dostupné z WWW: http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=77 (Kraussová, Dějiny malířství od renesance k dnešku, s. 94 - 95) a (Černá, Dějiny výtvarného umění, s. 151 - 152)

čistota vyjádření. Kubisty také ovlivnila Cézannova výstava v roce 1907, po níž Picasso a Braque zkoumali problém redukce tvarů na základní geometrická tělesa krychle, kvádrů a jehlanů a zobrazování prostoru bez perspektivy.³³

2. 3. 5. 1. 1 Georges Braque (1882 - 1963)

Obr. A11: Zátíší s hudebními nástroji – r. 1908

2. 3. 5. 2 Analytický kubismus (1909 – 1912)

Zde už Picassovi a Braquovi nešlo o redukci předmětů na geometrické tvary, ale o rozbití předmětů na jednotlivé části, které jsou sledovány ze všech stran a zobrazeny vedle sebe v ploše. Často upouštěli od výrazné barevnosti, která obrazům dodává akcenty nebo citové obsahy, neboť chtěli zdůraznit vnitřní vztahy obrazu a především souhru tvarů na ploše. Proto používali výhradně šedé a hnědé tóny. Malují převážně zátíší, v nichž zachycují hudební nástroje, láhve, nádoby, knihy, noviny, karty...³⁴

2. 3. 5. 2. 1 Georges Braque (1882 - 1963)

Obr. A12: Láhev a ryby – r. 1910

Bílý předmět zastrčený do hrdla láhve dodává obrazu plastičnost. Ve spodní části rozeznáváme jen určité části ryb, jejich tlamy, rybí tělo však žádné. Prvky nejsou zasazeny do konkrétního prostředí. Předměty jsou rozloženy a jejich barevnost neodpovídá barvám, jaké ve skutečnosti mají. Zařadit předměty na obraze prostorově musí divák až ve své hlavě. Obraz vyvolává asociaci na jihofrancouzské pobřeží, kde byl během Braquova pobytu vytvořen.³⁵

2. 3. 5. 3 Syntetický kubismus (1912 – 1914, trvá až do 20. let 20. století)

V této fázi se kubismus přiblížil abstrakci, ale stále je důležitý předmět, složený z ploch a linií a postrádající perspektivu. Opět se vrací barva a objevuje se koláž, v níž malíři

33 (Černá, Dějiny výtvarného umění, s. 151 - 152)

34 (Kraussová, Dějiny malířství od renesance k dnešku, s. 94 - 95) a (Černá, Dějiny výtvarného umění, s. 151 – 152)

35 (Ganteführer – Trierová, Kubismus, s. 52)

vlepují do obrazů části novin, textů, tapet, notových osnov, látek, ale i sklo, linoleum atd. Kubisté formou koláže dokázali zbavit předmět jeho vlastní funkce – užitekosti, a učinit z něho estetický objekt. Například útržek novin je v obraze vnímán jako předmět všední i estetický. Kubistické koláže jsou tedy abstraktní i reálné zároveň a naznačují přechod mezi uměním a skutečností.³⁶

2. 3. 5. 3. 1 Pablo Picasso (1881 - 1973)

Obr. A13: Zátíší s proutěným výpletem židle – r. 1912

Obraz je bohatý na různorodé prvky, které jsou však uspořádány tak, že tvoří jednotu. Vpravo vidíme analyticky rozložený skleněný pohárek a plátek citrónu, vlevo proniká písmeno „JOU“ (ze slova „Journal“ - deník) jasný konec dýmky. I když písmeno J leží celou plochou na papíře, písmeno U jako by se odlupovalo a na plochu nepatřilo. Dole je na obraz přilepený kus voskového plátna s realistickým vzorem proutěného výpletu židle. Jeho okraje jsou zaretušovány a pomalovány stíny a pruhy, takže se zdá, že spodní část obrazu vůbec není v téže rovině. Toto zvláštní spojení různých technik v oválném rámu ze stočeného konopného provazu tvoří překvapivou jednotu.

Zamyslíme – li se nad tím, co obraz napovídá, a přestaneme – li přemýšlet o tom, co je nejreálnější, zjistíme, že přecházíme od estetických meditací k meditacím metafyzickým. Proutěný výplet židle, který vypadá jako skutečný, je falešný. Písmena napodobující noviny mají jiný, samostatný význam. Jejich účel není informační, ale estetický a symbolický.

Umělec nás svým obrazem nutí, abychom záměrně podváděli své oči, abychom dílo vnímali esteticky a nepochybovali o realitě předmětu. Picasso nás znepokojuje spojením různých stupňů klamů.³⁷

36 (Kraussová, Dějiny malířství od renesance k dnešku, s. 94 - 95) a (Černá, Dějiny výtvarného umění, s. 151 - 152)

37 (Penrose, Picasso - Jeho život a dílo, s. 175 – 176)

2. 3. 6 ČESKÝ KUBISMUS

Český kubismus se rozvíjel v letech 1910 až 1914. V roce 1911 došlo ve spolku Mánes ke střetu starších umělců s mladými, kteří odešli a založili Skupinu výtvarných umělců zaměřenou převážně kubisticky. Jejich vůdcem se stal Emil Filla, dalšími významnými osobnostmi jsou Bohumil Kubišta, Václav Špála, Josef Čapek a další.

2. 3. 6. 1 Emil Filla (1882 – 1953)

Byl členem skupiny Osma, SVU Mánes a Skupiny výtvarných umělců. V letech 1914 – 1919 sloužil v armádě a roku 1939 byl uvězněn v koncentračním táboře. Po návratu působil jako profesor na Vysoké škole uměleckoprůmyslové.

Tematika zátiší se u Filly zpočátku vyskytuje spíše jako součást figurálních obrazů (Obr. Čtenář Dostojevského). Potřeba docílit nové obrazové jednoty vedla Emila Filla od konstruktivních zátiší jeho holandského období k plátnům, v nichž převládla křivka nad přímkou, vnášející do jeho děl dynamiku a dramaticnost. Zde se jasně projevil vliv Picassův. V malbách z let 1926 – 1929 většinou najdeme kytaru či mandolínu s oblými a hranatými tvary, jimiž jsou naznačeny základní výtvarné vztahy, které Filla v těchto zátiších rozehrál. Jeho malba se stále více oprostovala od běžně platných norem a špěla k uvolněnému přetvoření skutečnosti.³⁸ V zátiších z 20. a 30. let řeší otázky barevnosti, tvarů a linií.

Filla se po celý život snažil své umění začlenit do současného světového vývoje. Jeho díla mají některé společné znaky se zátišími Karla Purkyně a Josefa Navrátila.

Expresionistické období 1906 – 1908

Během expresionistického období na něj silně zapůsobila díla Cézannova, Munchova a van Goghova, především svou výraznou barevností. Fillovy obrazy z let 1906 – 1908

38 (Hlušička, České moderní malířství v Moravské galerii v Brně II. , období 1920 – 1950, Katalog výstavy, s. 69)

vznikaly, podle jeho slov, eruptivně, z vnitřní představy, bez přípravy a pozdějších oprav.³⁹

Kubistické období 1912 – 1917

Po krátkém období expresionismu Filla objevil Picassova a Braquova díla a v letech 1912 – 1917 zkoumal všechny jejich vývojové etapy. Právě v duchu syntetického kubismu se nesou jeho raná zátíší z let 1912 – 1914, v nichž převládá barva, stupňující působivost obrazu. Malíř kombinuje emailové nebo olejové barvy s uhlím, používá i písek nebo hřeben na dokreslení struktury materiálu.⁴⁰

Obr. A14: Sklenice a noviny – r. 1914

Obr. A15: Zátíší s podnosem – r. 1914

Dílo patří do pražského období Fillovy tvorby, těsně před odchodem do Holandska. V tomto oválném obraze se pojí všechny autorovy dosavadní zkušenosti. Na předmět se již nedívá z jednoho pevného bodu, ale ze všech stran. Zátíší má přísnou geometrickou stavbu složenou z horizontálních a vertikálních linií. Nic tu však není vymyšleno, pouze do krajnosti zjednodušeno.⁴¹

Pobyt v Holandsku 1914 - 1920

V roce 1914 Filla odchází do Paříže, později do Holandska, kde se v letech 1914 – 17 zabývá spojením analytického kubismu s holandským zátíším 17. století. Omezuje barevnost a vrací se zde k otázkám řešení prostoru. Rozbívá předměty na co nejmenší části, mění se ve světlé a tmavé plošky oddělené hranami, které jsou často zvýrazněny linií. Snaží se tak o harmonickou vyváženost stále více abstraktnějších prvků.⁴²

Obr. A16: Zátíší s rybou – r. 1915

Obr. A17: Zlaté rybičky – r. 1916

Na tomto obraze se objemy předmětů, zobrazené v širokých, do sebe vklíněných,

39 (Poche, Encyklopedie českého výtvarného umění, s. 116 – 117)

40 (Tetiva, České zátíší 20. století, Katalog výstavy duben – říjen 1988, s. 28)

41 (Tetiva, České zátíší 20. století, Katalog výstavy duben – říjen 1988, s. 29 – 30)

42 (Tetiva, České zátíší 20. století, Katalog výstavy duben – říjen 1988, s. 30 - 33)

jakoby střepeinovitých plochách, stávají v prvé řadě stavebními prvky. Obraz je budován z temných a světlých zón, které tvoří vlastní kresbu celku a zároveň dokonalou barevnou harmonii. Předměty jsou modelovány čistými barvami oproštěnými od působení světla. Díky rytmickému členění plochy spolu s harmonií barev vznikají zátiší plná dynamiky a smyslovosti. Ploché, barevné siluety předmětů, rozmístěné v obraze s důkladnou pečlivostí, tvoří s pozadím dekorativně působivý celek.⁴³

Zátiší - 20. léta

Díla z let 1920 – 1927 jsou naplněna smyslovostí. Po návratu do Prahy v roce 1920 začíná Filla opět upřednostňovat barvu. Barvou modeluje objemy předmětů, až působí téměř dekorativně. Rozhodujícím činitelem je barevný obsah obrazu, a ten je vždy vykouzlen z barev a tónů, jež ve svém celku tvoří harmonický souzvuk. Povrch malby je často zdršňován pískem. Objevují se organické věci – ovoce, zelenina, květiny, ptáci, ryby apod.

Autor provokuje diváka, probouzí jeho fantazii a útočí na jeho smysly. Snaží se divákovi vsugerovat reálnost předmětů působením na zrakovou a hmatovou složku. Na jedné straně je divák překvapen, kam až může malíř ve svobodné tvorbě dojít, na druhé straně v něm mnohé prvky vyvolávají bohaté asociace skutečnosti (kvalitu povrchu věcí, lesk světla a temnotu stínu, prostorové přibližování a vzdalování...). Věci zde již žijí svým životem, ale zároveň se stávají novotvary.⁴⁴

Charakteristickým rysem Fillových zátiší z let 1925 – 1928 je také jakési rozvlnění obrysů ploch, které nyní působí daleko „realističtější“ ve srovnání s geometričností jeho předválečné tvorby.

Obr. A18: Modré zátiší – r. 1926

Celek obrazu je vystaven z velmi citlivě, ale zároveň energicky podaných harmonií modří, šedí, hlubokých černí, tlumených hnědí a okrů. Skutečná realita je zde lyricky přetvořena v realitu výtvarnou, jež ruší konvence a původní významy a zapojuje

43 (Tetiva, České zátiší 20. století, Katalog výstavy duben – říjen 1988, s. 28)

44 (Tetiva, České zátiší 20. století, Katalog výstavy duben – říjen 1988, s. 33 - 34)

poetičnost.⁴⁵

„Bílé období“

V roce 1929 se Filla již osvobodil od francouzských vzorů a maloval originální „**bílá zátiší**“. Jsou formově, plasticky a barevně čisté, plné pohody a vyrovnanosti. Bílé plochy předmětů jsou doplněny měkkou, někdy až neznatelnou linií, jenž se stává druhořadým prvkem. Tvar, vzdálenost, ohraničení a plastičnost jsou vytvářeny pouze barvou. Předměty zde žijí samy v sobě, nemají již zcela abstraktní tvary. Filla tu povznesl svůj vnitřní i vnější svět k duchovnímu vědomí, v němž poznává sám sebe. V některých zátiších z „bílého období“ jde Filla hlouběji až k existenci věcí a nutí je k větší důvěrnosti. Věci jsou postaveny co nejbližší k nám. Láhve a poháry se rozprostírají po celé výšce obrazu, misky a podnosy jsou zase rozmístěny po celé jeho šíři.⁴⁶

Obr. A19: Zátiší s ovocem - „bílá zátiší“ – r. 1929

Obr. A20: Podnos s ovocem a kytara – r. 1927

Síla obrazu vychází z kontrastů modří a hnědí, zvýrazněných červenou rumělkou. Linie obkružuje a určuje objemy věcí, sjednocuje kompozici a vytváří neobyčejné melodické efekty. Tím se Filla definitivně vymanil z oblasti konstruktivního kubismu a nadále svou malbu rozvíjel v duchu kubismu „lyrického“.⁴⁷

Obr. A21: Zátiší s orlem – r. 1927

Na plátně probíhá dialog v malířském jazyce mezi přírodním a uměle vytvořeným tvarem, mezi teplými a studenými barevnými plochami, křivkami a přímkami, mezi smyslovou působivostí struktury předmětů a jejich abstraktností.⁴⁸

45 (Tetiva, České zátiší 20. století, Katalog výstavy duben – říjen 1988, s. 27 – 28, s. 37 - 38)

46 (Tetiva, České zátiší 20. století, Katalog výstavy duben – říjen 1988, s. 27 – 28, s. 38 - 39)

47 (Hlušička, České moderní malířství v Moravské galerii v Brně II. , období 1920 – 1950, Katalog výstavy, s. 70)

48 (Hlušička, České moderní malířství v Moravské galerii v Brně II. , období 1920 – 1950, Katalog výstavy, s. 70)

30. léta – figury, plastiky, balady, koncentrační tábor

Zátiší z první poloviny let třicátých tvoří měkké obrysy čistých barevných ploch a linie, někdy lyricky napjaté, jindy abstraktně chladné. Dřívější dramatický pastózní styl je nyní uplatněn v dekorativních ornamentech.

Od třicátých let vzrůstá opět význam figury, Filla vytváří i mnohé plastiky a z doby kolem roku 1939 pochází i jeho cyklus balad s lidovými náměty, které však vyjadřují hrůzu z přicházející války.

Na začátku války byl spolu s J. Čapkem uvězněn v koncentračním táboře a teprve po návratu v roce 1945 se znovu vrací kromě jiného i k tématice zátiší. Po letech orientace na francouzský kubismus a umění Picassovo a Braquovo jde nyní Filla samostatnější cestou.

„Malá zátiší“ 1947 – 1948

V letech 1947 – 1948 vznikla úspěšná série malých zátiší, v nichž se smyslovost mísí s konstruktivností.

Závěrečné období

V závěrečném období svého života Filla zobrazoval především krajiny Českého Středohoří.⁴⁹

2. 3. 7 METAFYZICKÁ MALBA

Vznikla v Paříži v letech 1910 – 1915, centrem se však stala italská Ferrara, kde se z metafyzické malby stalo umělecké hnutí a vznikla zde většina metafyzických pláten.

Metafyzická malba byla reakcí na italský futurismus, opěvující pohyb a civilizaci. Obracela svou pozornost k antice, snu, tajemství a melancholii. Uctívala magickou moc čísel a geometrických obrazců a obyčejným věcem připisovala tajemný smysl. Bývá označována též jak malba „imaginativní“ či „fantaskní“. Nepochybně měla velký vliv na surrealismus, jehož představitelé sice oprostili malbu od mysticismu, ale zato rozvinuli

49 (Poche, Encyklopedie českého výtvarného umění, s. 116 – 117)

snovost.⁵⁰

Průmyslová revoluce v 19. století podnítila rychlou výstavbu měst. Současně však bylo město chápáno jako místo odcizení, v němž si člověk připadá osamocený i uprostřed davu. Tato myšlenka proniká i obrazy malíře Giorgia de Chirica.⁵¹

2. 3. 7. 1 Giorgio de Chirico (1888 – 1978)

Nejvýznamnějším představitelem metafyzické malby je Giorgio de Chirico, italský malíř, žijící v Mnichově, Benátkách a Miláně, později v Paříži, kde se spřátelil s Picassem a Apollinaiem. Za 1. světové války sloužil v italské armádě, po návratu v roce 1924 navázal spojení se surrealisty.

Vliv

Chirico pokládal metafyzičnost své malby za následek chmurného prostředí svého pařížského ateliéru, četl filosofii Nietzscheho a Schopenhauera, velmi na něj zapůsobila také tvorba A. Bocklina.

Z Chiricových záhadných obrazů vyzařuje tajemná nostalgická atmosféra. Najdeme v nich rozlehlá opuštěná náměstí s antickými sochami, sloupy a podloubími, s renesanční architekturou, ale i továrními komíny, děly, vlaky, manekýny a podivnými kamennými bytostmi. Chiricova tvorba je protikladem k agresivním a dynamickým dílům futuristů, odmítajícím klasické umění. Z jeho obrazů na nás dýchne neobvyklý klid, snovost a jakási vzdálená touha po antice. Spojení vzájemně odlišných věcí dodává obrazu absurdity, typické právě pro surrealisty, kteří považovali Chirica za svého předchůdce.⁵²

Sochy a manekýni

Chirico zobrazoval náměstí opuštěných měst se sochami bez podstavců, vyvolávající iluzi oživených kamenných lidí. Sám malíř je nazval „figury změněné na zátiší“. Původ Chiricových manekýnů sahá do jeho rodiny, neboť malíř byl okouzlen básněmi svého

50 (Zykmund, Stručné dějiny moderního malířství, s. 171 - 173)

51 (Gaffová, Oliverová, Svět umění XX. století, s. 52)

52 (Černá, Dějiny výtvarného umění, s. 159)

vlastního bratra.

Perspektiva

Obecné zákony perspektivy Chirico přizpůsobil svému uvažování. Perspektivně zkracoval architekturu a přehnaně prodlužoval stíny.

Tajemno

Tajemno, mystika, protiklad minulosti a přítomnosti a zároveň odcizení od reality, to vše působí někdy až hrozivě zlověstným dojmem a jeho díla mají silně emotivní náboj.⁵³

De Chiricovy výroky:

„Každá věc má dva aspekty: obyčejný aspekt, který vidíme téměř vždy a který vidí každý, a potom aspekt duchovní a metafyzický, který mohou vidět jen někteří ve chvíli jasnozřivosti a metafyzické abstrakce. Umělecké dílo musí vyjadřovat cosi, co není patrné z jeho vnější podoby. Předměty a postavy, které zobrazuje, musí poeticky vyprávět o něčem, co je vzdáleno a co před námi skrývají materiální formy.“⁵⁴

Chirico maloval náměty, o nichž pak napsal: „Pokoušel jsem se vyjádřit silný tajemný pocit, který jsem objevil v knihách Nietzscheových: melancholii krásných podzimních odpolední v italských městech. Byla to předehra k italským náměstím, která jsem o něco později maloval v Paříži.“⁵⁵

Pozdější tvorba

Od roku 1919 se Chirico přiklonil k akademické malbě a jeho metafyzické období skončilo. Maloval koně a gladiátory, krajiny, římské vily a mytologické kompozice, čímž se rozešel se surrealisty, kteří bezmezně obdivovali jeho raná díla metafyzická, avšak konvenční popisné akademické umění ostře kritizovali.⁵⁶

Obr. A22: Znepokojivé múzy – r. 1916

53 (Zykmund, Stručné dějiny moderního malířství, s. 171 - 174)

54 (doslovná cit. - Mráz, Dějiny výtvarné kultury, s. 172)

55 (doslovná cit. - Mráz, Dějiny výtvarné kultury, s. 172)

56 (Zykmund, Stručné dějiny moderního malířství, s. 174)

Múzy, sochy na nízkém podstavci, působí dojmem ožvlých kamenných bytostí a jejich pochmurnost a masivnost vyvolává melancholickou náladu, jež prostupuje celou de Chiricovu tvorbu. Z propojení různorodých staveb, soch, symbolů a barev vyplývá autorův smysl pro přesnost. Obraz je namalován téměř fotografickou technikou, typickou pro surrealisty. Červeno – zelené barvy působí kontrastně a přidávají obrazu na fantastičnosti. Dílo nám umožňuje nahlédnout do autorovy mysli a vnímání, avšak jeho pravé úmysly stále skrývá oblak záhadnosti a nejistoty.⁵⁷

K metafyzické malbě přešel také **Carlo Carra** a vyšel z ní **Giorgio Morandi**.

2. 3. 7. 2 Giorgio Morandi (1890 – 1964)

Italský malíř a sochař Giorgio Morandi nikdy nenavštívil Paříž a tím zůstal stranou nejrůznějších malířských vlivům. Zapůsobila na něho tvorba Cézannova, kubistů a Chiricova. Z počátku zobrazoval manekýny a podobné rekvizity jako Chirico, jen s rozdílem, že se soustřeďoval na problémy geometrie v prostoru a jeho obrazům chybí Chiricova melancholie.

Časem se Morandi začíná od metafyzické malby vzdalovat, objevuje zátiší a z jeho metafyzických manekýnů se stávají skutečné postavy krejčovských dílen. V druhé polovině dvacátých let již metafyzickou malbu zcela opouští a naplno se věnuje malbě zátiší, v níž zobrazuje obyčejné předměty jednoduchých tvarů: láhve, sklenice, krabičky. Z hlediska kompozice působí uspořádání předmětů přísně, ale zároveň jednoduše a citlivě. Jeho obrazy jsou nadčasové, protože Morandi ze svých lahví odstranil jakékoliv etikety, které by naznačovaly jejich původ. Dokázal je tak odosobnit, aby přesáhly svůj čas a prostor.

Jeho díla se vyznačují jasností a jednoduchostí malby, přesnými liniemi a neobyčejnou škálou barevných odstínů, nejčastěji lomených okrů a šedí, jimiž chtěl zvýraznit magickou sílu ukrytou pod povrchem předmětů.⁵⁸

57 (Martin, Surrealisté, s. 20)

58 (Zykmund, Stručné dějiny moderního malířství, s. 175 - 176)

Obr. A23: Zátíší – r. 1946

Obraz má v sobě vnitřní klid modlitby. Morandi nachází v předloze hluboká tajemství a má vzácný smysl pro to, aby nám svým obrazem přiblížil, o čem při jeho tvorbě uvažoval.

2. 3. 8 SURREALISMUS

Dvacátá léta 20. století

První polovina dvacátých let byla poznamenána poválečnou situací plnou sociálních rozdílů a bídy. V Evropě vznikaly komunistické strany usilující o převzetí moci. Umělci věřili, že socialistická revoluce bude znamenat úplné osvobození člověka a především umělce. V polovině dvacátých let se ekonomická situace zlepšila a vývoj se ubíral demokratickou cestou. Revoluční vlna opadla a život byl radostnější. Vše se však změnilo v roce 1929 krachem na newyorské burze, po němž následovala krize. Nástup Mussoliniho fašismu v Itálii a zejména Adolfa Hitlera k moci roku 1933 v lidech probudil předtuchu hrozícího konfliktu mezi demokracií a diktaturou a následující Občanská válka ve Španělsku v roce 1936 již jasně napovídala, že brzy dojde k válce. ⁵⁹

Surrealismus vychází z metafyzické malby, dadaismu, ale také z tvorby renesančního malíře fantazijních zátíší Arcimbolda, Holanďana Hieronyma Bosche a též z fantazijních děl Francesca Goyi, postimpresionisty Henri Rousseaua a symbolisty Odilona Redona. Slovo surrealismus pochází od Apollineira. I. manifest surrealismu sepsal v roce 1924 francouzský básník a kritik André Breton. Breton definuje surrealismus jako čistý psychický automatismus, pomocí něhož se umělec absolutně osvobodí od myšlení řízeného rozumem či estetikou a získá maximum ze svého podvědomí, v němž jsou uloženy potlačené představy. Uvolněním fantazie tedy dochází ke spuštění řetězu asociací, které lze zaznamenat prostřednictvím automatického textu, surrealistického objektu, koláže či surrealistického výtvarného díla.

Potlačené představy je možné vyvolat ve snech, halucinacích či obrazových sugescích. Surrealisté se velmi zajímali o učení rakouského psychoanalytika Sigmunda Freuda, podle

59 (Černá, Dějiny výtvarného umění, s. 165)

něhož jsou klíčem k podvědomým myšlenkám a touhám právě sny.

Surrealismus se hlásil k marxismu, ale od počátku docházelo ke střetům mezi umělci a vedením komunistických stran. Za druhé světové války byl centrem surrealistů New York, po válce se střediskem stala znovu Paříž.

Surrealismus v malířství se dělí na **absolutní a veristický**.

Absolutní surrealismus je založen na automatismu. Obraz vzniká bez přípravy, až v okamžiku, kdy umělec začíná tvořit. Obraz vzniká bez přípravy, až v okamžiku, kdy umělec začíná tvořit. Umělec neovládá tvorbu vědomě, ale pouze podvědomě. Je záznamem psychiky bez kontroly rozumem. Někdy se dotýká hranice abstraktního umění. V tomto duchu tvořil například André Masson či Joan Miró.

Základem **veristického surrealismu (magického realismu)** je vnitřní snová nebo halucinační představa vzniklá z fantazie či podvědomí umělce, která se akademickou, až realistickou metodou přenesla na plátno. Vnitřní model přitom nemusí připomínat skutečné tvary. Většinou dochází k absurdním kombinacím tvarů a přiřazování věcí, které spolu nesouvisejí. Tento styl zastupují umělci Yves Tanguy, Frida Kahlová, Paul Delvaux, Max Ernst, Salvátor Dalí, René Magritte.⁶⁰

2. 3. 8. 1 Surrealismus ve světě

2. 3. 8. 1. 1 Salvador Dalí (1904 – 1989)

Pocházel z města Figueras ve Španělsku. Studoval na malířské akademii, z níž byl v roce 1924 kvůli bouřlivým protestům vyloučen. Během studijních let zkoušel nejrůznější malířské styly, napodoboval holandské a španělské malířství, impresionismus, futurismus a metafyzickou malbu, kde na něho působil zejména C. Carra. V jeho kubistických pokusech je patrný vliv P. Picassa a J. Grise. Během studií se seznámil s básníkem a dramatikem Federikem Garcíou Lorcou a současně pronikl do surrealismu. Třicátá léta představují jeho nejtvůřivější období. V provokativně fantaskních kompozicích spojoval různorodé

60 (Černá, Dějiny výtvarného umění, s. 160 - 161)

předměty, aby jejich absurdní souvislost šokovala. Roku 1940 se na čas stěhuje do USA a s rozhodnutím stát se klasikem začíná malovat módní podobizny a náboženské obrazy, s nimiž ruší konvence církevní malby. Tímto krokem dosáhl oficiálního uznání. Vytvářel také knižní ilustrace, režíroval dva filmy a navrhoval scény pro balet.⁶¹

Zážitky, které pronikly do jeho tvorby

Dalí se narodil přesně devět měsíců a deset dní po smrti svého bratra, dostal i stejné křestní jméno, a proto si často připadal jako náhradní syn. Rodiče mu věnovali až příliš mnoho péče, rozmazlovali jej a malý Dalí hrál v rodině roli tyрана, který ovládal své rodiče. Jeho otec byl velmi autoritativní a tvrdý a ještě v dospělosti s ním Dalí vedl ostré spory. Z dětství pramení i Dalího strach z pohlavních nemocí, neboť otec o nich často rozhořčeně vyprávěl, netušíc, že to na malém Salvádorovi zanechá takové stopy. Dalí údajně trpěl chorobnou hysterií a mnoha nejrůznějšími fóbiemi a úzkostmi, z nichž ho dokázala vyléčit jedině jeho družka Gala. Pomáhala mu psychické stavy ovládnout a přetvořit do výtvarného díla. Dalí prohlašoval právo každého člověka na bláznovství a sám sebe pokládal za zdravého pomatence. Své metody a obrazy hájil výstředním způsobem, využil každé příležitosti a jakýchkoli prostředků k získání popularity.⁶²

Náměty

Domov, krajina Ampurdánské planiny a rodné město Figueras byly Dalího zdrojem inspirace po celý život. V mnoha jeho obrazech najdeme právě tamější skalnaté útesy, na nichž sluneční a měsíční svit vytváří neobyčejné světelné efekty a které vlivem staletých bouří připomínají tváře či zvířata.⁶³

Dalího družka, později manželka Gala, byla jeho múzou a „strážným andělem“, její podobizna je zvěčněna v mnoha umělcových dílech.

Dalí s oblibou do svých děl zakomponovával i jídlo. Velmi rád jedl a jídlo ho fascinovalo. Snil o domě z chlebových zdí s čokoládovými křesly. Chtěl vyrobit stůl z

61 (Šabouk, Enycklopedie světového malířství, s. 73)

62 (Šabouk, Enycklopedie světového malířství, s. 73) a (Pauwels, Salvador Dalí - Mé vášně, s. 32 – 34, 43 – 46) a (Weyers, Dalí, s. 8)

63 (Weyers, Dalí, s. 10)

bílku, který by se dal sníst. Plánoval upéct několika metrové bochníky chleba, vystavit je na veřejných místech a sledovat reakce lidí. Také nápad roztékajících se hodin (viz. Obr. A 24: Stálost paměti) vznikl při požívání camembertu. Motiv potravy najdeme v mnoha jeho pracích. V šesti letech chtěl být kuchařem a celý život tvrdil, že vaření je velmi blízké malování.

Dalí se často zabýval tématem smrti. Uvědomoval si svou smrtelnost kupodivu i při jídle. Například ryby konzumoval s radostným vědomím skutečnosti, že žije. O smrti hovoří se vzrušením, zároveň se jí však bojí. Příčina opět pramení v dětství a souvisí s bratrovou smrtí. V té době Dalího děsil bratrův portrét a náboženské obrazy na zdi v pokoji rodičů, stejně jako návštěva hřbitova. Pozdější fascinace smrtí je způsobena překonáním této noční můry. V jeho dílech nacházíme motivy tlení, hniloby a zániku, mnohdy i ničící nástroje.⁶⁴

Sám svá díla popsal jako „ručně malované fotografie snů“, na jeho „fotografiích“ je však zachyceno něco, co ve skutečnosti neexistuje. Obrazy jsou plné podivných symbolů a šifer, které vyvolávají u diváka pocity z oblasti mimo rozumové a otevírají mu tak přístup do podvědomí.⁶⁵ Mezi nejčastěji užívané symboly patří hodiny, mravenci, jídlo, berle, nástroje k mrzačení, hory, piano, Gala stylizovaná do nějaké významné postavy, zotvírané zásuvky,

„Paranoicko – kritická metoda“

Dalí objevil tzv. paranoicko – kritickou metodu, prostřednictvím níž neusiluje o popis skutečnosti, ale o zobrazení předmětů pomocí asociací, jež v něm samotné předměty vyvolávají. Asociace se mu zjevují v halucinacích, přeludech a snech. Paranoiu nepovažoval Dalí za chorobný stav, ale využíval ji jako tvůrčí inspiraci. Již dříve se umělci inspirovali nepravidelnými tvary mraků, skvrn nebo skal, v nichž se snažili objevit něco zcela jiného. Toto změněné vnímání reality je podstatou optické dvojznačnosti obrazů – hádanek.

64 (Maddox, Salvador Dalí, s. 64) a (Pauwels, Salvador Dalí - Mé vášně, s. 46)

65 (Kraussová, Dějiny malířství od renesance k dnešku, s. 103)

Obrazy – hádanky

V polovině třicátých let Dalí přijímá Arcimboldovu metodu podvojných zobrazení tzv. obrazů - hádanek. V jediném takovém obraze je skryto obrazů několik, záleží na divákově představivosti a způsobu, jakým obraz pozoruje. Zda vidí v obraze to, či ono, závisí na schopnosti kombinace linií, stínů a jednotlivých částí obrazu s jinými a také na tom, zda dokáže soustředit svůj pohled na určitou oblast a ignorovat zbytek. Žádný z výkladů nedominuje ostatním, pozorovateli se tedy nabízí nekonečný pohyb mezi všemi interpretacemi obrazu.⁶⁶

Obr. A24: Stálost paměti – r. 1931

Vidíme zde snový svět, kde na pozadí útesů Cap de Creus leží uprostřed krajiny pokřivená tvář, připomínající autoportrét či měňavku.

Ukazuje se zde i souvislost vnímání času s vnímáním prostoru. Hodiny roztékající se do prostoru a suchý strom vyvolávají myšlenku na „plynutí času“. Dalí se neustále tématem času zabýval a prostřednictvím symbolů nám zjevuje své úvahy o pomíjivé povaze lidského druhu, našem neodvratném zániku a neustálém zaobírání se časem, jenž se staví proti nám.⁶⁷

Kontrastem k „měkkým hodinám“ jsou uzavřené hodinky pokryté hemžícími se mravenci, symbolizujícími rozklad (míněný jako nadávka pro konzervativní společnost) a smrt, ale i milostnou touhu. Společně s mouchou sedící na modré, jakoby vodní hladině ciferníku, jsou jedinými živými bytostmi v opuštěné krajině.

Každé hodiny ukazují jiný čas, protože v Dalího světě snů nemá mizející čas žádný význam. Naše minulost se uchovává v naší paměti. Věci vytvořené lidskou rukou jsou podle Dalího pomíjivé. Jediným pevným motivem, který přetrvává, je krajina v pozadí s útesy zalitými jasným světlem. Tam spočívá skutečné trvání paměti.

Měkké hodiny sám Dalí vysvětlil jako symbol teorie relativity, podle níž má každé tělo svůj přirozený čas závislý na jeho pohybu a energetickém stavu, nikoliv na čase

66 (Weyers, Dalí, s. 42 – 43)

67 (Martin, Surrealisté, s. 172)

měřeném hodinami.⁶⁸

Pro Dalího byly hodiny symbolem reality, kdežto vláčnost je v jeho představě spjata s pokrmem, tedy s principem chuti.

Obr. A25: Přízrak tváře a mísy s ovocem na pláži – r. 1938

Dalí často užíval vizuálního triku zobrazení více věcí současně – tvořil tzv. obrazy hádanky. Stejného postupu využil i zde, kde se přízračná tvář pozvolna mění ve vysokou skleněnou mísu s ovocem na písčité pláži, která je vpravo pomačkána jako ubrus. Nos, ústa a brada tváře jsou současně záda sedící ženy a krajinu v horní části obrazu můžeme zároveň chápat jako psa – vpravo má hlavu a most krajiny je jeho obojek.⁶⁹

2. 3. 8. 1. 2 René Magritte (1898 - 1967)

Na raná díla belgického malíře René Magritta působil kubismus a futurismus. Od roku 1925 se připojil k surrealismu a inspirovala ho díla Giorgia de Chirica. Za druhé světové války prošel impresionistickou etapou, roku 1946 se opět vrátil k surrealistickému stylu, který se však vytrýbil na výtvarně čistší a kultivovanější.

Magritte spojuje realistický styl s fantazijní představivostí. Nedeformuje tvary, ale vytváří novou záhadnou skutečnost klamavým prolínáním obrazových plánů. Reálné předměty umisťuje do okolí, které s nimi logicky nesouvisí. Tím objekty vyvolávají iluze objektů zcela jiných. Na některých obrazech maluje mraky jako bochníky chleba, nebo kapky deště jako muže v oblecích a buřinkách.

Do svých obrazů často vkládá krasopisně psaná slova či věty, mající přes svou zdánlivou naivitu hluboký význam.

Snaží se učinit reálné nereálným a obyčejné zvláštním. Nechce vyvolávat potlačené zážitky a představy, nýbrž chce ve známém odhalovat neznámé. „Snažím se, abych věci

68 (Weyers, Dalí, s. 28 - 29)

69 (Gaffová, Oliverová, Svět umění XX. století, s. 85)

známé převedl zpět na cizí.“⁷⁰

I přes dokonalou preciznost a jednoduchou barevnost, mají jeho díla silný emotivní náboj. Usiloval o navození pocitu tajemnosti, jaký zažíval v dětství nebo při promítání němého filmu, v němž se skutečnost a zázračno stále prolínají. Umění René Magritta je charakteristické výrazností a provokativním filozofickým obsahem. Snaží se diváka zmást, šokovat a tím ho donutit uvažovat.⁷¹

Obr. A26: Toto není dýmka – r. 1928

Zde, jako by už samotný název popíral to, co je na první pohled zřejmé. Prostřednictvím popisku v dolní části obrazu se malíř snaží divákovi vsugerovat, že zobrazený předmět – dýmka vlastně dýmku není. Tímto způsobem a téměř fotografickým provedením umělec vytváří vizuálně – jazykový rozpor. Vyzývá pozorovatele k přemýšlení o reálném a imaginárním, o umělém a přirozeném. Chce vyvolat v divákovi myšlenkový proces, na jehož konci má vzniknout proměněné chápání světa. Malířství bylo pro Magritta v první řadě „uměním myšlení“. Tuto myšlenku znovu oživilo umění pop – artu v 60. letech.⁷²

Obr. A27: Senzibilní struna

2. 3. 8. 2 Surrealismus v Čechách

V Čechách byla Surrealistická skupina založena roku 1934, ale její kořeny sahají mnohem hlouběji. Sešli se zde totiž malíři z okruhu poetického Devětsilu, vyznávající různé přeměny magického realismu. Proto byl nástup surrealismu u nás usnadněn. Skupina tedy navazovala na poetismus. Surrealističtí malíři však byli mnohokrát pronásledováni, nejprve za okupace, poté komunisty v 50. letech.

Výtvarný surrealismus reprezentovali **Jindřich Štýrský, Toyen, František Muzika** a další.

70 (cit. doslovná - Kraussová, Dějiny malířství od renesance k dnešku, s. 104)

71 (Šabouk, Enycklopedie světového malířství, s. 207)

72 (Schejbal, Jungmannová, Svět umění, s. 254) s (Kraussová, Dějiny malířství od renesance k dnešku, s. 104)

2. 3. 8. 2. 1 Jindřich Štýrský (1899 – 1942)

Jindřich Štýrský byl členem Devětsilu a SVU Mánes, též zakládajícím členem Surrealistické skupiny v ČSR. Svou tvorbu započal na počátku dvacátých let obrazy laděnými v duchu lyrického kubismu. V roce 1925 odjel s Toyen do Paříže, kde společně vytvořili nový výtvarný styl artificialismus.

Artificialismus

Artificialismus, je český malířský směr ovlivněný poetismem, založený roku 1926 Jindřichem Štýrským a Toyen. Zajímá se o nevědomé psychické procesy, psychoanalýzu a směřuje k imaginativní malbě, znázorňující organické tvary v beztížném prostoru. Nepopírá realitu, ale nenechává se jí ani ovládat. Nejde tu o její skutečné zachycení, ale o vyjádření básnické inspirace, kterou realita vyzařuje. Je to realita zcela nová, duchovně a malířsky přetvořená. Obrazy nejsou již klasickým zátiším „mrtvých věcí“ volně ležících nebo naaranžovaných, ale ztvárňují podstatu, snaží se prostřednictvím smyslových prostředků vystihnout duchovní obsah, charakter a prožitek. Jindřich Štýrský prohlásil, že artificialismus by charakterizoval jako pojítka mezi kubismem a surrealismem.⁷³

20. léta

Na konci dvacátých let se začínají Štýrského barevné struktury konkretizovat do určitějších, i když imaginárních tvarů a objektů a dostávají hlubší symbolický význam. Štýrský tak uskutečňuje svůj přechod k surrealismu.

Sny

Štýrský byl jedním z prvních realizátorů barevné koláže a neustále se zabýval otázkami snové inspirace výtvarného díla. Právě díla inspirovaná sny i s jejich psanými záznamy shromáždil v knize Snů. Sen mu nikdy nebyl jen zásobárnou hotových představ,

73 (Hlušička, České moderní malířství v Moravské galerii v Brně II. , období 1920 – 1950, Katalog výstavy/1989, s. 196)
(Tetiva, České zátiší 20. století, Katalog výstavy duben – říjen, 1988/1988, s. 170)
[cit. 1. 4. 2010]. Dostupné z WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Artificialismus>

kteře stačí pouze okopířovat. Z celého snu si Štýřský vybířal jen jeho hlavní bod, v němž byl skryt hlavní obsah i atmosféřa snu. Důležitější než vizuální představa objektu byl tedy pro Štýřského jeho smysl, vážíci se často k prvním erotickým zážitkům z dětství. Snové návraty do ztraceného ráje dětství byly také – podobně jako u Dalího – nejčastějším motivem jeho kreseb a obrazů. Štýřského snová tvorba nebyla únikem ze života, nýbrž sloužila k dokonalejšímu poznání vlastní osobnosti. Snová zkušenost Štýřskému odhalovala traumata z dětství, pomohla mu zbavit se mnoha komplexů a objevit své skryté povahové rysy. Odkřývala dosud nepoznané oblasti nevědomí a byla mu i jakýmsi klíčem k životu.

Další náměty

Čerpá nejen ze snů, ale i ze vzpomínek na dětství a z událostí denního, převážně intimního života. V jeho tvorbě najdeme i představy erotické, agresivní či kritické a v neřslední řadě také černý humor.⁷⁴

Technika

Během artificiálního období Štýřský používal novou techniku: stříkání barev přes předměty, sítě a šablony.

Život

Když bylo Štýřskému šest let, zemřela jeho jednadvacetiletá nevlastní sestra, na níž byl silně fixován. Tento traumatický zážitek výrazně ovlivnil jeho pozdější vztahy, sny i tvorbu. Sestra se pro něj stala skutečným přířrakem, imaginární, snovou bytostí. Ve Štýřského životě hrál významnou roli i jeho vztah k otci. Byl to vztah napjatý, plný nepřátelství a konfliktů. Štýřský se vši silou bránil otcově autoritě, ale ani odchod z domova jejich vztah nevyřešil, pouze ho přesunul do podvědomí a Štýřský se s ním vyrovnával ještě dlouho po otcově smrti.⁷⁵

Obr. A28: Jinovatka – r. 1927

Obraz je výjimečný svou „barevností“, smyslovou naléhavostí a mářivostí. Je utkán z bílých pastózních odstínů zpracovaných do velmi jemné povrchové struktury, se sotva

74 (Poche, Encyklopedie českého výtvarného umění, s. 517 - 518)

75 (Štýřský, Sny, s. 114 - 115)

znatelnými nádechy šedavé, zelené a růžové barvy. Z pavučinové tkáně obrazu tak nenápadně vystupuje zátiší s krajkou, naaranžovanými ratolestmi a květy, jakoby překrytými mrazivým závojem. Výtvarné prostředky mají působit na divákovy smysly, jejich záměrem však není věrná nápodoba skutečnosti, nýbrž jsou malířovým osobitým projevem, s nádechem lyričnosti a snahou o zprostředkování výtvarného zážitku.⁷⁶

Obr. A29: Vegetace – r. 1931

Tento obraz pochází ze závěru artificiálního období, kdy se jeho tvorba stávala více imaginativní a zvolna přecházela k surrealismu. Zde dochází k neobvyklému setkání fantazijních rostlinných útvarů a geometrických prvků, jenž svou výraznou barevností tvoří protiklad k smyslovým odstínům vegetace. K tajemnosti obrazu přispívá modrá drapérie připomínající oděv, který vypadá, jako by byl opuštěn neznámou ženskou bytostí.⁷⁷

Obr. A30: Kořeny – r. 1934

Ve 30. letech Štýrský přechází z artificiálního období k surrealismu. Neurčité objekty se převtělují do podoby fantazijních bytostí, přízraků a podivných předmětů. Jak sám Štýrský prohlásil: „Jsou to symbolická spodobnění skrytých psychických obsahů, vzdáleně připomínající určité předměty nebo bytosti vnějšího světa, s nimiž je ovšem nemůžeme zcela ztotožnit.“⁷⁸ Předměty vzaté přímo ze skutečnosti – kořeny, lastury, kusy dřeva naplaveného na mořskou pláž – nabývají díky svému zvětšení a své zvláštní barevnosti, zároveň temné i křiklavé, skoro nehmotného zjevu. Motiv je zde oproštěn od původního významu a posunut do jiné roviny, jež uvádí do pohybu divákovu představivost a odkrývá skryté hlubiny podvědomí. Dílo působí hádankovitě zneklidňujícím dojmem.

76 (Hlušička, České moderní malířství v Moravské galerii v Brně II. , období 1920 – 1950, Katalog výstavy, s. 197)

77 (Hlušička, České moderní malířství v Moravské galerii v Brně II. , období 1920 – 1950, Katalog výstavy, s. 212)

78 (cit. doslovná - Tetiva, České zátiší 20. století, Katalog výstavy duben – říjen 1988, s. 174 – 175)

2. 3. 8. 2. 2 Toyen (1902 – 1980)

Toyen, vlastním jménem Marie Čermínová, byla členkou Devětsilu a SVU Mánes a zakládající členkou Skupiny surrealistů v ČSR.

Život

Zprávy o jejím dětství a mládí se nedochovaly. Po celý život pečlivě tajila svou minulost a důsledně oddělovala své soukromí od výtvarné práce. Přestože tvrdila, že žádnou rodinu neměla, dlouho bydlela se svou sestrou v Praze na Smíchově.

Smysl tvorby

Svou tvorbou se stavěla proti měšťáctví a pokrytectví v umění i společnosti. Odmítala přijmout tehdejší pojetí ženské role a sama sebe brala jako rovnou mužům, nejen ve svém umění, ale i v osobním životě. Prostřednictvím avantgardního umění se osvobozovala od konvencí tehdejšího života. Malování pro ni bylo přirozenou vnitřní potřebou, sama se nikde neprosazovala, nepřizpůsobovala se ani požadavkům galeristů a výtvarných kritiků.

79

Artificiální období

Na počátku tvorby Toyen vychází z puristického kubismu, který roku 1925 opouští a maluje sérii naivních básnických obrazů, inspirovaných poetismem. Poté odjíždí se Štýrským do Paříže, kde společně založí nový styl – artificialismus. Její obrazy artificiálního období, zejména z let 1925 – 1928, se vyznačují křehkostí, pavučinovou jemností, najdeme v nich tenké křivky a kouřové clony, které jsou v dalších letech nahrazeny těžkými pastózními barvami a strukturovanými plochami. Co vlastně tyto výtvary představují, napoví až název samotného obrazu.

Přechod k surrealismu – počátek 30. let

Na počátku třicátých let začínají z bezpředmětné barevné plochy vystupovat plastické záhadné objekty (mušle, vejce, balvany, krystaly, oční bulvy, provazy atd.), volně

79 [cit. 1. 4. 2010]. Dostupné z WWW: <http://www.czsk.net/svet/clanky/osobnosti/toyen.html>
[cit. 11. 4. 2010]. Dostupné z WWW: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=618

rozmístěné nebo plující v prostoru. Tímto obdobím imaginárních krajin se uzavírá etapa artificialismu a zvolna nastupuje surrealismus. V prvních surrealistických dílech Toyen nalézáme neurčité objekty s libidózním podtextem nebo reálné předměty, které umístěním do neskutečného prostředí dostávají nový symbolický význam.

Válečná díla - 2. polovina 30. let

V druhé polovině třicátých let se její tvorba stává více konkrétnější, přesvědčivější, ale také děsivější. Zejména proto, že zde většinou zpodobňuje hrůzy druhé světové války prostřednictvím zmrzačených hraček a opuštěných věcí a vyjadřuje tak své pocity plné agrese, úzkosti a zoufalství.

Magický realismus – 40. a 50. léta

Až do začátku padesátých let Toyen pokračuje v Paříži v rozvíjení metody magického realismu. Poté se noří do prostoru noci, snů, halucinací a preludů, jež přenáší do hádankovitých obrazů, nabitých silným erotickým nábojem.⁸⁰

Technika

Toyen používala techniku vrstvení barev do reliéfů a lití barev na plátno.

Obr. A31: Lastury – r. 1928

U tohoto obrazu pozorujeme souvislost vnějšku s vnitřkem, jenž je tak uvolněná, že si obě strany – vnějšek i vnitřek, uchovávají svou vlastní samostatnost, ale zároveň žádná z nich není bez druhé. Autorka zde znázorňuje vnější přírodu a její ojedinělé, zvláštní předměty. Přes určitou věrnost jejich zobrazení v nich najdeme určitý odlesk duchovna, neboť malířka se při práci vcituje do jejich vnějších forem, zapojuje živost a ducha, čímž vzniká cosi vnitřního.⁸¹

80 (Poche, Encyklopedie českého výtvarného umění, s. 534 - 535)

81 (Tetiva, České zátiší 20. století, Katalog výstavy duben – říjen 1988, s. 173)

Obr. A32: Jitro - r. 1931

Malířka nás zavádí do zčásti reálné, zčásti vysněné jezerní krajiny, v níž je dominujícím bodem zátiší složené z lastur rozličných tvarů a barev. Neobvyklá kombinace temné modři a bohatých odstínů zeleně kontrastuje s výraznými tóny červené barvy, jež dodává obrazu výraz. Dílo bylo inspirováno snem, což způsobilo, že zobrazené přírodniny, zejména červená škeble, ztrácí svůj původní význam, a jsou vykládány jako libidózní symboly.⁸²

Obr. A33: Mořské sasanky – r. 1931

Z obrazu vyzařuje hluboká melancholie opuštěných věcí, nostalgie dalekých obzorů a jakási nedefinovatelná úzkost samoty.

2. 3. 8. 2. 3 František Muzika (1900 – 1974)

Muzika vstupuje do výtvarného života spolu s avantgardní skupinou Devětsil poetickými obrazy krajín a figurálních scén, kolísající mezi magickým realismem a primitivismem.

2. polovina 20. let

V druhé polovině dvacátých let se přiklání k lyrickému kubismu v podobě vyvážených předmětů a tvarů s jemnou barevností. Soustřeďuje svou pozornost především na tematiku zátiší. Hlavním obsahem se zde však stává umělcovo nitro, nikoli věrné zobrazení předmětů.⁸³

Obr. A34: Zátiší s listy – r. 1930

Obraz pochází z období lyrického kubismu. Čisté barevné plochy jsou spojeny do jakýchsi zaoblených útvarů, jež se vlní po celé ploše obrazu a jsou prostoupeny ornamenty

82 (Hlušička, České moderní malířství v Moravské galerii v Brně II. , období 1920 – 1950, Katalog výstavy, s. 213)

83 (Poche, Encyklopedie českého výtvarného umění, s. 323)

kaligrafických linií. Zdá se, jakoby zde ožily některé prvky secese, ovšem bez snahy o spodobnění skutečnosti. Některé útvary naznačují předměty (ubrus) a jsou pokryty tvary organickými, vzdáleně připomínajícími listy. Autor zde neusiluje o podobnost se skutečností, ale odhaluje své básnické a meditační myšlenky. Vše je umístěno do neskutečného prostředí a dochází ke kubistickému členění prostoru. Muzika dosáhl vlastního přetvoření reality a jeho záměrem bylo, aby divák uhodl vnitřní obsahy, jenž byly do obrazu vloženy. Poetiku a kontrasty klidného pozadí barevných ploch a impulsivních linií můžeme přirovnat také k hudebním představám, provázejícím celé umělcovo dílo. Muzikovo pojetí lyrického kubismu tvoří významový protiklad k artificialismu J. Štýrského a Toyen.⁸⁴

Polovina 30. let

V polovině třicátých let Muzika dospívá k imaginativní malbě blízké surrealismu a v obrazech realizuje své vnitřní fantazijní představy. Zpočátku jsou to lyrické bytosti a věci, které postupem doby získávají konkrétnější podobu, ale zároveň nabývají i na neskutečnosti, neboť tvoří jakési poetické, snové a nelogické seskupení.

Válečná léta

Ve válečných letech se v Muzikově díle setkáváme se snahou vdechnout život přírodě. Tuto snahu promítá do rozpukaných balvanů s podobou ženských těl a tváří, v nichž jsou ale spodobněny také hrůzy války a tragické osudy. Kamenné sochy totiž jako jediné dokážou hrozivému ničení odolat.

Poválečná léta

V poválečných letech se na Muzikových obrazech začínají objevovat tvary organického mikrokosmu, zejména fantazijní fauna a flóra, jež je později přetvářena do jakýchsi buněčných stromů.⁸⁵

84 (Tetiva, České zátiší 20. století, Katalog výstavy duben – říjen 1988, s. 106 - 107)

85 (Poche, Encyklopedie českého výtvarného umění, s. 323)

Obr. A35: Zátíší s hlavou v červené – r. 1948

Obraz s druhotným názvem Edison sice pochází z poválečného období, ale Muzika se zde vrací k dříve často užívané antropomorfizaci. Dívčí tvář vystupuje ze spleti snových přírodních útvarů, tvořených z jakýchsi vláken a kulovitých geometrických tvarů, jež spolu kontrastují.⁸⁶

Poslední léta

V posledních letech se Muzika vrací ke spodobnění poetických objektů – plovoucích ostrovů, bran a náhrobků, v nichž se mísí jeho vegetabilní fantazie s kultovními a mytickými představami.

Obr. A36: Skořápky IV v červené – r. 1961

Autor v obraze metaforicky zobrazuje bylinné a minerální přírodní motivy (rostliny, skořápky), které spojuje do snově neurčitých, jakoby s halucinací vyjádřených útvarů. Snaží se přetvořit přírodní svět na svět předmětný, což dokazuje i zdánlivý pohyb zobrazených motivů. Vztah ke skutečnosti je uvolněný. Dané přírodní útvary jsou zde pojaty symbolicky, vycházejí z malířova nitra, mají duchovní obsah.⁸⁷

Shrnutí

Muzikovo celkové umělecké založení můžeme popsat jako prolínání klasické uměřenosti s romantickou obrazností, přísného řádu s lyričností a racionálního rozumu s básnickou intuicí. Mezi jeho výrazové prostředky patří tichá meditace, často přecházející až k vážnosti, jindy zase k poetické hravosti a bezstarostnosti. Celou jeho tvorbu, motivy obrazů i jejich malířské provedení, spojuje výtvarný lyrismus.⁸⁸

86 (Hlušička, České moderní malířství v Moravské galerii v Brně II. , období 1920 – 1950, Katalog výstavy, s. 319)

87 (Tetiva, České zátíší 20. století, Katalog výstavy duben – říjen 1988, s. 213)

88 (Poche, Encyklopedie českého výtvarného umění, s. 323)

2. 3. 9 PŘEDVÁLEČNÉ MALÍŘSTVÍ V AMERICE

2. 3. 9. 1 Georgia O'Keeffeová (1887 – 1986)

Georgia O'Keeffeová byla ovlivněna druhem surrealismu, zvaným magický realismus, v němž se prolínání svět snový a skutečný. Rozsah její tvorby sahá od amerického předválečného modernismu 20. a 30. let až po abstraktní tendence v 50. a 60. letech. Její tvorba se pohybuje na pomezí mezi realismem a abstrakcí.

Kariéra Georgie O'Keeffeové začala, když její malby objevil fotograf Alfred Stieglitz. Byl jimi nadšen, uspořádal malérce výstavu a finančně ji podporoval. V roce 1924 se O'Keeffeová a Stieglitz vzali.

Styl

Její průzračný, precizní styl je založen na realitě a směřuje k abstrakci plně působivých tvarů, barev a představ. Georgia neustále prováděla různé pokusy s touhou objevovat nové rozměry v přírodních látkách. Z jejich detailů, světelných efektů nebo figurativních tvarů vytvářela abstraktní díla. Nejvýraznějšími prvky v dílech O'Keeffeové jsou světlo, uhlazenost a atmosféra plná smyslových vjemů. Můžeme se zde setkat i s expresivní barevností. Georgia se věnovala fotografování a snímky používala jako pomůcku při hledání jinak obtížně dosažitelných úhlů pohledu, z nichž vytvářela své obrazy. 89

Náměty

Jejími hlavními náměty se staly květiny a krajina Nového Mexika.

Monumentální květiny

Ve 20. letech 20. století začíná vytvářet obrazy zvětšených rostlin a květů, směřující od realismu k abstrakci. Autorka se nikdy nespokojila s prostým zobrazením rostliny. Cítila potřebu prozkoumat její neobvyklé formy a originální křivky a vše vyjádřit barvou, bohatou na kontrasty.

89 (Vigué, Mistři světového malířství, s. 447 - 452)

Pod vlivem abstraktního umělce Vasilije Kandinského se snažila vyjádřit hlavní podstatu ukrytou pod povrchem věcí. „Nic není méně reálné než realismus...“ prohlásila. „Skutečného významu věcí se dobereme jen výběrem, jen odstraněním, jen zdůrazněním.“

Georgia O'Keeffeová dává květinám duši. Květiny velmi monumentalizuje, listy se zde často ani nevyskytují a vzniká spíše jakýsi detail určité části rostliny, mající téměř abstraktní charakter. Výsledné objekty je možno interpretovat více způsoby, proto jsou její obrazy často považovány za smyslné až sexuálně sugestivní. Z tohoto důvodu začíná roku 1924 malovat více realisticky a navazuje na magický realismus, aby takovýmto výkladům svého díla zabránila.⁹⁰

Obr. A37: Listy – r. 1923

Georgia O'Keeffeová malovala zvětšeniny detailů rostlin, přes které došla až k barevným abstrakcím. Svě umění zakládala na vlastních úvahách a především na pozorování přírody. V tomto rostlinném motivu jsou patrné prvky, připomínající kubistickou, či futuristickou malbu. List, evokující svým povrchem jemný samet, ostře kontrastuje s pozadím, což dodává obrazu sílu. Dílo obohacuje i široká paleta barevných tónů, použitých k vyjádření detailů a povrchů. Autorka se soustředila především na linie, naznačující abstrakci, k níž obraz směřovala.⁹¹

Obr. A38: Ze života květin, č. IV. - r. 1930

Série obrazů „Ze života květin“ začíná realistickým dílem, jež je pak postupně zvětšováno a posunováno až k abstrakci. Obraz č. IV. je asi nejpůsobivější. Září z něj tóny modré a černé, se zelenou svatozáří a bílou tyčinkou uprostřed. Bílý žár stoupá vzhůru, je zdánlivě uvězněn a přitom spojen se světlem na okraji listu. Vnitřní plamen jako by se vítězně prodral ven. O'Keeffeová dokázala reálné zobrazit zcela nereálně.⁹²

90 [cit. 30. 3. 2010]. Dostupné z WWW: http://wapedia.mobi/cs/Georgia_O'Keeffe (Beckettová, Wrightová, Toulky světem malířství, s. 366 – 367) a (Vigué, Mistři světového malířství, s. 447 - 452)

91 (Vigué, Mistři světového malířství, s. 450)

92 (Beckettová, 2002, s. 367)

Krajina Nového Mexika – 30. léta 20. století

Stieglitz a Georgia spolu žili v New Yorku, později se však v jejich osobním životě vyskytly problémy a O'Keeffeová začala trávit stále více času v pouštní krajině Nového Mexika, kam se po Stieglitzově smrti v roce 1946 natrvalo přestěhovala.

Zdejší osamělá pouštní krajina ji fascinovala. Hluboká modrá obloha, žluté, oranžové, červené a purpurové odstíny písčitých kopců mexické pouště, kůstky a lebky, které tu nacházela se jí staly inspirací po celý zbytek života.⁹³

Obr. A39: Lebka s kalikovými růžemi – r. 1932

Umělé květiny se v Novém Mexiku někdy používají při pohřbech a lebka je pro mnoho lidí symbolem smrti. Pro autorku však znamená spíše život – podle jejích slov používala „ty krásné bílé kůstky“, které našla v poušti, k zachycení „toho, čím pro ní byla šíře a zázrak světa, ve kterém žila“. Tato kompozice je ukázkou z cyklu děl, v nichž se malířka zaměřovala na kosti, čelisti a oční důlky lebek. Některé lebky jsou zobrazeny z takové blízkosti, že divák ztrácí schopnost rozpoznat, co vlastně vidí, a objekt se stává abstrakcí.⁹⁴

93 (Gaffová, Oliverová, Svět umění XX. století, s. 76 – 77)

94 (Gaffová, Oliverová, Svět umění XX. století, s. 52 – 53) a (Vigué, Mistři světového malířství, s. 452)

3 PRAKTICKÁ ČÁST

MALBA ZÁTIŠÍ A JEJÍ PROMĚNY

3. 1 Hledání

Počátek mé vlastní tvorby je dobou experimentů a objevů, během níž jsem zkoumala především vlastnosti a možnosti temperových barev. Barvy jsem míchala přímo na papíře, neboť předmíchávání příslušných odstínů mi připadalo příliš zdlouhavé a namíchat příslušný odstín nebylo jednoduché. Nedařilo se mi štětcem vystihnout přesné detaily a k mému nemilému překvapení temperová barva po zaschnutí většinou změnila odstín, což mařilo mou snahu o vytvoření kontrastních momentů. Někdy jsem naopak přidala kontrastů příliš mnoho a výsledkem byla jakási barevná změť čar bez jediného záchytného bodu.

Až jednou, při náhlé potřebě relaxace, jsem oprášila výtvarnou techniku, které jsem již málem dovolila upadnout v zapomnění. Snadnost roztírání, stálost barev a jejich míchání přímo na papíře, možnost přesnějšího vystižení detailů a mnoho dalších předností mě utvrdilo v přesvědčení, že toto je výtvarná technika, kterou hledám.

Znovu jsem objevila skryté kouzlo suchého pastelu a s nadšením a mnohem větším uspokojením jsem začala tvořit. Protože mě však jakási vnitřní potřeba nutila používat jasné barvy, stále jsem přemýšlela, jak docílit výraznějších kontrastů. Uspokojivé řešení jsem našla s použitím barevného podkladového materiálu, který dokázal vyzdvihnout motiv a navodit neobyčejnou atmosféru.

3. 2 Kouzlo pastelu

Protože je praktická část mé práce provedena technikou suchého pastelu, věnuji zde tomuto výtvarnému vyjadřovacímu prostředku několik řádků.

Výhody

Tato technika je velmi nenáročná a pohodlná pro použití. Jedinečnou vlastností pastelů je jejich všestrannost. Mohou být použity jako kreslířský a zároveň i malířský prostředek. Snadno se nanášejí na papír, není potřeba barvy předmíchávat, čekat na zaschnutí podkladu ani čistit štětce. Široké tahy pastelem je možno rozmazávat a míchat nebo vrstvit do hutných pastových nánosů. Hrotem pastelu lze docílit tenkých linek a tahů. Velkou roli zde hraje i povrch papíru.

Pastely zůstávají jasné a v průběhu malby nemění svůj vzhled oproti vodovým či temperovým barvám, které jsou zanedlouho mnohem bledší, nebo olejovým barvám, které se vpíjejí do plátna, časem tmavnou a lámou se.

Pastel je prostředkem velmi rychlým a citlivým, ideálním pro zaznamenání pomíjivých momentů z přírody, ale i pro přesné a propracované studie.

Nevýhody

Nevýhodou pastelu je jeho křehkost a prašnost. Tyčky se občas lámou a povrchu malby hrozí neustálé nebezpečí rozmazání nebo zašpinění. Proto by hotová díla měla být chráněna sklem či fixativem.

Další nevýhodou pastelu je, že si nemůžeme na paletě namíchat přesně takový odstín, který potřebujeme. Musíme pracovat s předem daným rozsahem tónů, barvy mísit až na papíře a nanést mnoho tahů různými pastely.

Případné nepřesnosti jsou snadněji odstranitelné v malbě olejem, temperou či akrylem – setřením špachtlí nebo přemalováním příslušné oblasti. K pastelu je však potřeba přistupovat opatrněji. Zde zůstávají načrtnuté linie viditelné a dále nezměnitelné, musíme je tedy vystihnout hned napoprvé. K malbě pastelem je nutno přistupovat citlivě, abychom

přílišnou snahou a vyumělkovaností dílo nezkazili, neboť pak již žádný způsob nápravy neexistuje.

Materiály

Pastely jsou vyráběny z přírodních pigmentů, dohromady pojeným malým množstvím gumy, která pomůže utvořit tuhou hmotu. Tato hmota je pak tvarována do kulatých nebo hranatých tyčinek a nechá se tvrdnout. Slovo „pastel“ je odvozeno z italského slova *pastello*, což znamená pasta.

Existují čtyři typy pastelů – měkké a tvrdé pastely, pastelové tužky a olejové pastely. Měkkost nebo tvrdost tyčky je dána podílem pojiva, tvrdostí pigmentu a vynaloženým tlakem při tvarování.

Měkké pastely

Nejčastěji používaným typem pastelu jsou měkké pastely, díky jejich sametovým odstínům a lehkosti roztírání po povrchu papíru. Vláčná a zrnitá textura měkkých pastelů zaručuje jasnost barev, ale zároveň je i důvodem, proč mnoho lidí považuje pastel za náročný prostředek. Měkké pastely mají převahu pigmentu a nízký obsah gumy a tuhnoucích směsí.

Tvrdé pastely

Obsahují více pojiva než pigmentu, proto jsou pevnější než měkké pastely. Využívají se především pro přípravnou kresbu a dokreslení a zostření detailů po práci s měkkým pastelem. Tvrdé pastely jsou tedy kresebným prostředkem doplňujícím měkké pastely malířského charakteru.

Povrchy pro práci s pastelem

Protože je pastel měkký a drobivý, nepřilne dobře na hladký povrch. Proto jsou papíry pro pastel vyráběny s jemným „zrnem“, texturou, která zachytí sypký pigment a podrží ho na správném místě. Existují kvalitní papíry určené speciálně pro práci s pastelem, například Canson nebo Ingres. Téměř všechny pastelové papíry jsou barevné. Je však

možné použít i jiné podkladové materiály, jako některé typy hedvábí či sametu, jenž se používaly v minulosti.

Historie pastelu

Výrobu suchého malířského prostředku smíšením pigmentu s gumou vymyslel v 16. století výtvarník Jean Perréal a již Leonardo da Vinci své kresby zabarvoval suchým pigmentem. Během 16. a 17. století se pastel používal hlavně pro kresbu portrétů, kde byly zářivé tóny ještě zvýrazněny použitím modrého papíru jako podkladu.

V 18. století již mohla malba pastelem konkurovat malbě olejovými barvami, především v dílech benátské výtvarnice Rosalby Carriery a malířů Quentina de Latoura a Chardina. Další důležitou osobností pastelové malby v 18. století byl švýcarský malíř miniatur Jean Etienne Liotard, který maloval portréty, figury, žánrové scény a také zátiší. S výjimkou Liotarda se ale pastel používal výhradně pro tvorbu portrétní. V této době umělci používali pastel jako náhražku barev a kladli důraz na vyhlazení kresby a pomocných čar, které považovali za své nedostatky v technice.

V 19. století se pastelu věnovalo mnoho umělců, například Eugène Delacroix, krajinář Eugène Boudin a Eduard Manet, Auguste Renoir, ale teprve Edgar Degas začal pracovat s pastely odlišným způsobem než jeho předchůdci. Místo rozmazávání a sjednocování tónů kladl důraz na jednotlivé tahy pastelovou tyčkou. Pastel používal jako kombinaci kresby s malbou, což nebylo předtím obvyklé. Také založil techniku překrývání inkoustových monotypů pastelem.

Ve 20. století se malbou pastelem zabýval zejména Pablo Picasso, jenž s oblibou používal sytou kuchyňskou modř.

Mnozí umělci našli svůj hlavní výrazový prostředek v pastelu, jiní pastel používají spolu s oleji a akrylovými barvami. V současnosti se pastel používá také v grafickém umění, zvláště v reklamě a ilustracích.⁹⁵

⁹⁵ (Nemejc, Pastely - Příručka pro výtvarníky, s. 7 – 16, s. 20, s. 25) a (Olmedo, Jak malovat pastel, s. 9, s. 28 – 30, s. 40, s. 42)

3. 3 Malířské putování od reality k abstrakci

Nyní se pokusím zmapovat vývoj mé tvorby, směřující od reality k čisté abstrakci a blíže popíši jednotlivá díla.

3. 3. 1 TRADICE A JISTOTA

První tři malby tvoří nejreálnější skupinu z celého souboru, v níž jsem se snažila o věrné vyobrazení předmětů podle skutečnosti, po vzoru klasických mistrů. Najdeme zde ale již nepatrné náznaky abstrakce a neobyčejnosti.

Obr. B1: Vzpomínky na Francii

Toto dílo je neobvyklé svou monumentálností. Celému uskupení vévodí sklenice s vínem, navozující dojem stálosti, houževnatosti a stability. Pomeranč v levé části obrazu zvolna rozehrává hru barev a linií. Vertikální linie experimentálního pozadí vyrovnávají jinak horizontálně řešené dílo.

Obr. B2: Ztráta rovnováhy

Vše je ve zdánlivém poklidu, jen sklenka vína se bouří. Protestuje proti zavedeným pořádkům a stereotypům, proti ustrnutí na místě. Vybočením z pravidel dává první impulz ke změně, stejně jako avantgardní umělci na počátku 20. století, odmítající věrné napodobování reality v duchu tradičního akademického malířství a hledající nový způsob nazírání na skutečnost. Drapérie přebírá úlohu pozadí a blíží se organickému světu rostlin. Zářivě červený podklad dodává dílu smyslnosti.

Obr. B3: Čerešničky

Zdá se, že nejdůležitějším prvkem obrazu jsou boty. Ony však tvoří jen jakýsi doplněk živelných záhybů drapérií, jenž jsou zde rozvinuty do monumentálních organických tvarů, tvořících zároveň pozadí a hlavní tajemný motiv obrazu. Při pohledu na veselé pantoflíčky nám na mysl přesto vyvstávají mnohé otázky: Kdopak boty nosil? Komu asi patřily? Kdopak s nimi běhal? Proč ho opustily?

3. 3. 2 NOVÉ OBJEVY

V této fázi dochází k pozvolnému přechodu k abstrakci. Opouštím tradiční malbu podle skutečnosti a zvolna se vydávám na neprobádaná území mého fantazijního světa.

Obr. B4: Pomeranče a citrony aneb Skluzavka

Během studií zátiší jsem se neustále zabývala otázkou vhodného řešení pozadí. V předchozích dílech jsem experimentovala se svislými liniemi, jinde celý okolní prostor zahalila drapérie. Zde jsem pojala pozadí zcela jinak, volně, dle mé fantazie. Vlnící se linie sice představují pozadí, ale zároveň i předměty, k jejichž odhalení však musíme zapojit fantazii. Ovoce, jsoucí „v neustálém pohybu“, se s pozadím prolíná, přesně do něho zapadá a tvoří jeho neoddělitelnou součást. Dochází k propojení fantazie a reality. Prostor je řešen plošně. Jsou zde patrné vlivy Paula Cézanna, kubismu a surrealismu.

Obr. B 5: Vesmír

Celým obrazem tančí barokní vlnovky, stáčeující se do nekonečné spirály, představující dle divákových asociací – šneka, mušli, mléčnou dráhu, ... Barevnost je laděna do šedých a fialkových odstínů. Směřuji zde stále více k abstrakci, jediným reálným prvkem je koule zavěšená v prostoru, v mé představě evokující planetu, či vesmírnou fantazijní květinu.

3. 3. 3 REALITA UKRYTÁ V ABSTRAKCI

Díla z této etapy vznikají z fantazie, ale některé předměty, i když většinou značně zkreslené či zdeformované, můžeme ještě přirovnat k předmětům z reality. Tyto předměty v každém z nás vyvolávají roztodivné asociace, často velmi rozdílné povahy.

Obr. B6: Snídaně v trávě

Z tohoto díla na nás přímo srší bezstarostná atmosféra slunečného sobotního rána. Cibule a vajíčka jsou zde zobrazeny z netradičního pohledu. Snažila jsem se proniknout pod povrch a odhalit jejich hloubku. Kontrastní paprsky prostupující celé dílo vyznačují

jiskřivou energii proudící uvnitř i vně každé hmoty. Vše je sladěno do harmonického celku.

Obr. B7: Klid před bouří

Napjatá atmosféra a dusné ticho naznačují, že se něco očekává. Temné barvy, občas prozářené jasným zábleskem světla, před našima očima modelují krajinu s podivným předmětem uprostřed, vyvolávajícím asociace v každém z nás. Česnek, citron, tank, cizokrajný plod, kýta,.... Je zde patrná inspirace surrealismem.

Obr. B8: Klíčení

Eruptivní zrod nového života připomíná dílo O'Keeffeové, která zobrazovala zvětšené detaily rostlin.

Obr. B9: Semínko

Oproti předchozím toto dílo nikterak neprovokuje, působí uhlazeně a uměřeně. Zvlněným liniím dominují soustředné kružnice s bodovým středem, v mé mysli evokující semínko či terč. Ke geometrickému vzezření obrazu přispívají i vodorovné linky, přísně nalinkované zleva doprava. Zpracování tohoto námětu je čistě dekorativní.

Obr. B10: Pavučina

Secesně – surrealistická abstrakce složená výhradně ze sametových vlnovek a spirál, vyjadřuje hravost a originalitu přírody.

3. 3. 4 SAMOROSTY

Pro tuto sérii pastelových maleb mi byla inspirací příroda a její samorosty, ovšem viděné a přetvořené dle mého vidění světa, ve zkratce a s vlastní paletou barev.

Obr. B11: Zajícova krize

Zde byla za třesutých mrazů zvěčněna větev stromu, na níž zanechala stopy zubů

skupinka hladových zajíců.

Obr. B12: Vzlet aneb V nový život

Optimistické zpodobení sloganu „Naděje umírá poslední“.

3. 3. 5 FANTAZIJNÍ ABSTRAKCE

Závěrečná díla vznikala již čistě z fantazie, z podvědomí, bez zapojení rozumu. Před jejich tvorbou ani v jejím průběhu jsem neměla konkrétní záměr ani představu, co budu ztvárňovat. Neusilovala jsem o podobnost s realitou. Zcela jsem se pohroužila do práce, jenž se pro mě stala zároveň relaxací a psychickým uvolněním. Název samovolně vyplynul až po dokončení obrazu.

Obr. B13: Štrůdl

Toto dílo tvoří výjimku, je jakýmsi mostem mezi realitou a abstrakcí, neboť předlohu zde ještě představuje reálný předmět, v podobě jablečného štrůdlu. Pohled do jeho útroh však zavínil zcela abstraktní přetvoření reality, ústící do snové měsíční krajiny s horami a pyramidami, pouštěmi a oceány, oázou a vesmírnými městy, tmou a dvěma slunci. Na jedné straně pohádková, na druhé straně apokalypticky děsivá atmosféra nás nutí k hlubokému přemýšlení.

Obr. B14: Krajiny jenom tušené

Imaginativní dílo představuje zvětšený detail měsíční krajiny.

Obr. B15: Pod povrchem

Zde záleží na divákově představivosti, zda si pod biomorfními tvary představí detailně zvětšené dužnaté stonky rostlin, tajemné útroby země, podzemní vody, jeskyně s krápníky nebo něco docela jiného.

Obr. B16: Mušle s perlou

Obraz působí jako snový přízrak zahalený mlhou. Jeho silné meditační vzezření odkrývá skryté roviny našeho podvědomí a naléhavě nutí k přemítání o vážných věcech. Z ponuré barevnosti pastelových záhybů k nám nenápadně probleskují dvě světýlka, dvě

perly. Jakoby nám chtěly sdělit pro život nezbytnou pradávňou moudrost:

„V každém člověku je perla, jen ji objevit. V každém člověku je světlo, jen ho rozsvítit.“

3. 4 Názvy

Názvy celého souboru maleb vznikaly z volných asociací, které mi během tvorby či při pohledu na hotové dílo přicházely na mysl. Jindy název vyplynul z osobního příběhu obrazu. Netrvám na jednoznačném pojmenování a výkladu obrazu, neboť čím více se blížíme abstrakci, tím dochází k rozdílnému vnímání zobrazeného a divákova a autorova interpretace se často liší. Ponechávám divákovi svobodu uvažování, která je po odhalení mé interpretace obrazu někdy nahrazena momentem překvapení. Právě tato svoboda je na mé tvorbě zajímavá a neobyčejná a nejen v divákovi, ale i ve mně stále probouzí neobyčejnou zvědavost.

3. 5 Souvislost s výtvarnými směry a umělci

Nechci se řadit k žádnému výtvarnému směru, neboť jsem většinu děl tvořila bez předem připraveného plánu.

Počáteční malby z cyklu „Tradice a jistota“ v sobě sice ještě nesou určitý záměr, jímž byla snaha o přesné vyobrazení skutečnosti, ale převážná většina pozdějších děl vznikala z podvědomí, tudíž jsem nikdy předem nevěděla, jak bude konečný výsledek vypadat. Možná se někdo pozastaví nad tím, že svá díla, nápadně se blížící abstrakci, řadím právě k žánru zátiší. Nikde však není dáno, že malba zátiší musí vznikat pouze podle skutečného modelu. V minulosti tomu tak bylo, ale dnešní doba vyžaduje pokrok a změnu. Vše jde kupředu, ničemu a nikomu není dovoleno ustrnout na místě. To samé platí i pro žánr zátiší. Nemůžeme dopustit, aby upadl v zapomnění, proto jej musíme inovovat a tzv. převést do dnešní moderní společnosti, aby publikum oslovil.

V mých dílech můžeme objevit určitou podobnost s výtvarnými umělci či směry, která však není záměrná, ale čistě náhodná. Jednotlivé podobnosti z díla vyplynuly až po jeho dokončení. Je ale také možné, že svou roli sehrála i nevědomá inspirace umělci či směry,

jimiž jsem se zrovna zabývala při studiu podkladů k teoretické části.

Například *obr. Pod povrchem (B15)*, *obr. Klíčení (B8)* a *obr. Mušle s perlou (B16)* připomínají zvětšené detaily rostlin a organických tvarů z děl O'Keeffeové, jež tvořila v duchu magického realismu. *Obr. Pomeranče a citrony aneb Skluzavka (B4)*, *obr. Snídaně v trávě (B6)* a *obr. Klid před bouří (B7)* nesou znaky surrealismu. V *obr. Semínko (B9)* bychom zase mohli spatřit odlesky kubismu.

Podobnost s některými díly známých umělců či směrů je tedy zřejmá, ale nezáměrná. Dokážu popsat pocity, které jsem při tvorbě prožívala, vybavit si období, jimiž jsem v oněch chvílích procházela, ale pravý důvod, původ výtvarných impulzů či inspirací lze jen těžko jasně definovat, neboť vychází z podvědomí, jehož roviny jsou nám skryty.

Zmiňovanou podobnost tedy mohu naznačit, ale nemohu se s ní ztotožnit. Proto je její další rozbor nemožný...

4 ZÁVĚR

Při interpretaci žánru zátiší v tvorbě umělců 1. poloviny 20. století jsem dospěla k překvapivým objevům. Poznala jsem, že žánr zátiší prošel od svého vzniku mnoha proměnami a jeho současné a historické pojetí se značně liší.

Nahlédnutím do historie jsem zjistila, že první malby předmětů připomínající zátiší pochází z 15. století a byly objeveny na rubu pomalovaného plátna. Dlouho však zátiší sloužilo jen k doplnění jiných žánrů. V 17. století došlo k rozvoji tří typů zátiší – první typ, zvaný vanitas, upozorňoval na marnost života, druhý znázorňoval pět lidských smyslů a třetí usiloval o dokonalé vyobrazení viděného.

Při zkoumání historických a moderních přístupů k tomuto žánru jsem vypožorovala, že jeho pojetí v jednotlivých obdobích je velmi rozdílné. V minulosti výtvarné umění vyžadovalo věrné kopírování skutečnosti, na přelomu 19. a 20. století naopak docházelo k oproštění od reality, „vypojení rozumu“ a hledání nových způsobů zobrazování.

Následně jsem zmapovala výtvarné směry 20. století, v nichž se právě nové způsoby zobrazování zrcadlí. V souvislosti se žánrem zátiší jsem se zabývala hlavními myšlenkami postimpresionismu, secese, fauvismu, expresionismu, kubismu, metafyzické malby, surrealismu, artificialismu a předválečného malířství v Americe.

Blíže jsem se seznámila s tvorbou malířů, kteří se v 1. polovině 20. století žánrem zátiší zabývali. Mezi ně patřili: Paul Cézanne, Odilon Redon, Henri Matisse, Emil Nolde, Georges Braque, Pablo Picasso, Emil Filla, Giorgio de Chirico, Giorgio Morandi, Salvador Dalí, René Magritte, Jindřich Štýrský, Toyen, František Muzika a Georgia O'Keeffeová.

Zjistila jsem, jakým vývojem tito malíři prošli, poznala jsem vlivy, které na ně působily, objevila jsem, jakým způsobem jsou v jejich tvorbě zastoupeny lidské smysly – zrak, čich, hmat, chuť, sluch. Odhalila jsem též jejich umělecké záměry, styl a výtvarné techniky.

Odhalování změn ve vnímání prostoru, perspektivy, tvarů a barev jsem zahájila

Paulem Cézannem, jenž započal revoluční vlnu odklonem od perspektivy, v čemž dále pokračovali **fauvisté a kubisté**. **Kubisté** po jeho vzoru redukovali předměty na základní geometrické tvary, usilovali o mnohohledovost a rozbíjeli předměty na části. **Fauvisté a expresionisté** experimentovali s barvou, kterou používali nezávisle na skutečnosti. Barva v jejich dílech tvořila hlavní stavební složku obrazu.

Při hledání odpovědi na otázku, jakou roli hrála realita, fantazie, sny a podvědomí jsem zaměřila k **metafyzické malbě a surrealismu**. **Artificialismus** v Čechách usiloval o smyslové vyjádření básnické inspirace, kterou vyzařuje realita. **V předválečném malířství Ameriky** Georgia O'Keeffeová svými zvětšenými detaily rostlin přecházela **od magického realismu k abstrakci**.

Snažila jsem se postihnout proměny zobrazování skutečnosti.

Při ztvárňování praktické části jsem se snažila zamezit stereotypnímu ustrnutí na místě a dosáhnout určitého posunu mé tvorby. K vývoji docházelo současně se zpracováváním teoretické části, během něhož jsem postupně zjišťovala, co všechno je možné pod žánr zátiší zahrnout.

Vývoj mé tvorby probíhal od klasických zátiší vytvářených podle skutečnosti, přes díla, v nichž se prolíná fantazie s realitou, až k tvorbě čistě abstraktní.

Při řešení praktické části práce pro mě nebyl důležitý cíl, ale samotný tvůrčí proces a po dokončení díla také divákova reakce.

Zjistila jsem, že k momentu překvapení dochází u diváka při pohledu na obraz, jenž podněcuje jeho představivost a nutí k přemýšlení, též při přečtení názvu či komentáře k dílu, který se často liší od divákovi interpretace.

Tímto jsem si ověřila fakt, že každý člověk je jiný a stejně tak i podvědomí každého člověka skrývá rozdílné poklady, na jejichž základě pak jejich vlastník interpretuje skutečnost - v tomto případě umělecké dílo.

V závěrečných dílech mé tvorby, spadajících do roviny abstraktní, jsem došla k

závěru, že podobně jako surrealista Salvador Dalí vytvářím obrazy – hádanky, které můžeme interpretovat rozdílným způsobem. Záleží na úhlu pohledu, stavu naší psychiky, skrytých rovinách našeho podvědomí a mnoha dalších faktorech. Prostřednictvím svých děl zkoumám představivost lidí, pronikám do jejich psychiky a dokazuji, že skutečnost lze zobrazit mnoha způsoby. Stejně tak si ale pod fantazií – abstrakcí můžeme představit jakoukoli realitu.

Blíže jsem se také seznámila s technikou suchého pastelu a odhalila jsem relaxační účinky pastelové malby. Prostřednictvím malby se osvobodíme od rozumu, tvoříme jen na základě představivosti a podvědomí. Malba se tak stává nenahraditelnou formou relaxace.

Dovoluji si tvrdit, že neobyčejnost mých děl tkví především v tom, že neexistuje jednotný způsob jejich interpretace. Můžeme je tedy vyložit mnoha způsoby, což ponechává divákovi svobodu uvažování a podněcuje jeho fantazii.

5 SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Literatura

- Beckettová, W. a Wrightová, P. (2002): Toulky světem malířství. Fortuna Print, Praha, ISBN 80-7321-260-9
- Cerver, F. A. (2001): Akvarelová malba pro začátečníky. Slovart, Praha, ISBN 80-7209-270-7
- Černá, M. (1999): Dějiny výtvarného umění. Idea servis, Praha, ISBN 80-85970-26-0
- Fiala, V. (1967): Henri Matisse. Odeon, Praha
- Gaffová, J., Oliverová, C. (2003): Svět umění XX. století. Albatros, Praha, ISBN 80-00-01179-4
- Ganteführer – Trierová, A. (2005): Kubismus. Slovart, Praha, ISBN 80-7209-671-0
- Hlušíčka, J. a kol. (1989): České moderní malířství v Moravské galerii v Brně II. (období 1920 –1950) /Katalog výstavy/, vydala Moravská galerie a nakladatelství Blok, Brno, ISBN 80-7027-004-7
- Kraussová, A. C. (1996): Dějiny malířství od renesance k dnešku. Slovart, Praha, ISBN 80-85871-76-9
- Lamač, M. (1989): Myšlenky moderních malířů. Odeon, Praha, ISBN 80-207-0087-0
- Maddox, C. (1993): Salvador Dalí. Slovart, Bratislava, ISBN 3-8228-9691-8
- Martin, T. (2004): Surrealisté. Slovart, Praha, ISBN 80-7209-609-5
- Mráz, B. (2000): Dějiny výtvarné kultury 3. Nakladatelství Idea Servis, Praha, ISBN 80-85970-31-7
- Nemejc, T. (2005): Pastely /Příručka pro výtvarníky/. Svojtka a Co., Praha, ISBN 80-7352-181-4
- Olmedo, S. G. (1995): Jak malovat pastel. Svojtka a Vašut, Praha, ISBN 80-7180-021-X
- Parramón, J. M. et al. (1997): Zátíší /Příručka pro výtvarníky/. Svojtka a Vašut, Praha, ISBN 80-7180-209-3
- Parramón, J. M. (2001): Jak malovat zátíší. Nakladatelství Jan Vašut, Praha, ISBN 80-7236-040-X

- Pauwels, L. (1994): Salvador Dalí - Mé vášně. Petrov, Brno, ISBN 80 - 85247-50-X
- Penrose, R. (1971): Picasso /Jeho život a dílo/. Odeon, Praha, ISBN 01-041-71
- Poche, E. a kol.. (1975): Encyklopedie českého výtvarného umění. Academia, Praha
- Prokop, V. (2000): Kapitoly z dějin výtvarného umění pro výuku dějin umění na středních školách. O. K. Soft, Sokolov
- Schapiro, M. (2006): Dílo a styl. Argo, Praha, ISBN 80-7203-821-4
- Schejbal, J. , Jungmannová, M. (2002): Svět umění. Euromedia Group, Praha, ISBN 80-242-0853-9
- Šabouk, S. a kol. (1975): Enycklopedie světového malířství. Academia, Praha
- Štýrský, J. (1970): Sny. Odeon, Praha
- Tetiva, V. (1988): České zátiší 20. století /Katalog výstavy duben – říjen 1988/, Alšova jihočeská galerie Hluboká nad Vltavou
- Vigué, J. (2008): Mistři světového malířství. Rebo produktions, Čestlice, ISBN 978-80-255-0075-0
- Weyers, F. (2006): Dalí. Slovart, Praha, ISBN 80-7209-815-2
- Zykmund, V. (1971): Stručné dějiny moderního malířství. SPN, Praha

Internetové zdroje – textové

- [cit. 15. 3. 2010]. Dostupné z WWW: http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=77
- [cit. 1. 4. 2010]. Dostupné z WWW: <http://www.czsk.net/svet/clanky/osobnosti/toyen.html>
- [cit. 11. 4. 2010]. Dostupné z WWW: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=618
- [cit. 15. 3. 2010]. Dostupné z WWW: http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=77
- [cit. 15. 3. 2010]. Dostupné z WWW: http://artmuseum.cz/umelec.php?art_id=517
- [cit. 30. 3. 2010]. Dostupné z WWW: http://wapedia.mobi/cs/Georgia_O'Keeffe
- [cit. 1. 4.]. Dostupné z WWW: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Artificialismus>

Internetové zdroje – obrázky

Emil Filla – Obr. Modré zátiší, [cit. 8. 4. 2010]. Dostupné z WWW:
http://images.google.cz/imgresimgurl=http://www.galeriekodl.cz/topten/foto3.jpg&imgrefurl=http://www.galeriekodl.cz/index.php%3Fstranka%3D10&usq=__2w5NFEnX4NmuMYRQKPqJ5RMVVb0=&h=336&w=416&sz=147&hl=cs&start=35&um=1&itbs=1&tbnid=j6FH1m76n-k4ZM:&tbnh=101&tbnw=125&prev=/images%3Fq%3Demil%2Bfilla%26start%3D18%26um%3D1%26hl%3Dcs%26lr%3D%26sa%3DN%26ndsp%3D18%26tbs%3Disch:1

Emil Filla – Obr. Sklenice a noviny, [cit. 8. 4. 2010]. Dostupné z WWW:
http://i.idnes.cz/09/113/gal/JAZ2f73f3_p200911290150001.jpg

Emil Filla – Obr. Zátiší s ovocem, [cit. 8. 4. 2010]. Dostupné z WWW:
http://www.altertuemliches.at/kunst-antiquitaeten/images/events/emil_filla_stilleben_g.jpg

Emil Filla – Obr. Zátiší s rybou, [cit. 9. 4. 2010]. Dostupné z WWW:
http://sbirky.cmvu.cz/index.phprequest=show_detail¶m=190&hl=cs&lr=lang_cs&as_sitesearch=cmvu.cz&q=&qsf_where=on&sf_queryLine=...+hledej

Emil Filla – Obr. Zlaté rybičky u okna, [cit. 1. 3. 2010]. Dostupné z WWW:
http://www.vu.xf.cz/umelci/nejdrazsi_obrazy/filla_rybicky.jpg

Emil Nolde – Obr. Červené jiriny, [cit. 10. 4. 2010], Dostupné z WWW:
http://aefraser.com/blog/botanical_bioforms/Emil_Nolde_1.jpg

Emil Nolde – Obr. Květiny, [cit. 1. 4. 2010]. Dostupné z WWW:
http://images.artnet.com/artwork_images_423817074_466458_emil-nolde.jpg

Emil Nolde – Obr. Tulipány, [cit. 10. 4. 2010], Dostupné z WWW:
http://s3.hubimg.com/u/796898_f520.jpg

Georges Braque – Obr. Zátiší s hudebními nástroji, [cit. 12. 4. 2010]. Dostupné z WWW:
http://images.google.cz/imgresimgurl=http://3.bp.blogspot.com/_y9JCP1wazVo/RsCjQjAyjFI/AAAAAAAAAHnM/5r5aF_HakY/s400/fishes.jpg&imgrefurl=http://oseculoprodigioso.blogspot.com/2005/03/braquegeorgescubismo.html&usq=__L3S4nEuiiy4eniR5rRgUe8vYvuI=&h=327&w=400&sz=52&hl=cs&start=9&um=1&itbs=1&tbnid=ncGp5yLGOdYuNM:&tbnh=101&tbnw=124&prev=/images%3Fq%3Dgeorges%2Bbraque%2Bbottle%2Band%2Bfishes%26um%3D1%26hl%3Dcs%26lr%3Dlang_cs%26sa%3DX%26tbs%3Disch:1

Giorgio de Chirico - Obr. Znepokojivé múzy, [cit. 25. 3. 2010]. Dostupné z WWW:
<http://liabelle.files.wordpress.com/2008/10/the-disquieting-muses.jpg>

Giorgio Morandi – Obr. Zátiší, [cit. 26. 3. 2010]. Dostupné z WWW:
<http://www.finanzaonline.com/forum/attachment.phpattachmentid=343423&stc=1&d=1097935674>

Henri Matisse – Obr. Harmonie v červeném, [cit. 18. 4. 2010]. Dostupné z WWW:
<http://crfranke.files.wordpress.com/2009/08/henri-matisse-the-dessert-harmony-in-red.jpg>

Henri Matisse – Interiér s egyptskou stěnou, [cit. 18. 4. 2010]. Dostupné z WWW:
http://www.mart.trento.it/UploadDocs/216_Henri_Matisse_Interno_con_tenda_egiziana.jpg

Odilon Redon – Obr. Květiny v tyrkysové váze, [cit. 10. 3. 2010]. Dostupné z WWW:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/01/Odilon_Redon_001.jpg

Odilon Redon – Obr. Ofélie mezi květinami, [cit. 24. 3. 2010]. Dostupné z WWW:
<http://www.victorianweb.org/painting/france/redon.ophelia.jpg>

Pablo Picasso – Obr. Zátíší s proutěným výpletem židle, [cit. 12. 4. 2010]. Dostupné z WWW:
http://images.google.cz/imgresimgurl=http://www.kopejtkova.cz/files/Kolaz_pablo_picasso_gallery_caning_glarge.jpg&imgrefurl=http://www.kopejtkova.cz/%3F229,kolaz.-co-je-to-kolaz.&usq=_y1pAcRvLkpWAbtmiL1B4z79_jbw=&h=686&w=900&sz=150&hl=cs&start=17&um=1&itbs=1&tbnid=ONXHLPmEoGanGM:&tbnh=111&tbnw=146&prev=/images%3Fq%3Dpicasso%2Bkol%25C3%25A1%25C5%25BE%26um%3D1%26hl%3Dcs%26lr%3D%26tbs%3Disch:1

René Magritte – Obr. Senzibilní struna, [cit. 29. 3. 2010]. Dostupné z WWW:
<http://www.surrealists.co.uk/artistsimages/Magritte-FromLaPhilosophiedeReneMagritte.jpg>

René Magritte – Obr. Toto není dýmka, [cit. 26. 3. 2010]. Dostupné z WWW:
<http://www.msdlists.com/surrealism/images/full%20size/Rene%20Magritte%20Pipe.jpg>

Salvador Dalí – Obr. Stálost paměti, [cit. 26. 3.]. Dostupné z WWW:
http://educators.mfa.org/dynamic/slides/attached_file_9169.jpg Stálost paměti 26. 3. 2010

6 PŘÍLOHY