

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ORGANICKÉ SOCHY
Využití přírodních materiálů v umění

ORGANIC SCULPTURES
The usage of nature materials in art

Kateřina Dondová

Vedoucí práce: prof. PhDr. Ladislav Daniel Ph.D.
Studijní program: Výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání
Studijní obor: Výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání se sdruženým
studiem Speciální pedagogika se zaměřením na vzdělávání
Rok odevzdání: 2024

Odevzdáním této bakalářské práce na téma *Organické sochy* potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 14. dubna 2024

Poděkování patří vedoucímu práce prof. PhDr. Ladislavu Danielovi Ph.D. za jeho laskavý přístup, odborné rady a oporu při zkoumání tématu.

ABSTRAKT

Tato bakalářská práce se zabývá vzájemnými vztahy mezi uměním a přírodou a nahlíží na tyto interakce skrze využití přírodních materiálů v umělecké tvorbě. Cílem práce je vytvořit sérii organických soch z přírodního materiálu, který reflektuje témata ohledně pomíjivosti a křehkosti existence. Teoretická část práce definuje umělecké styly 20. století s přesahem do současnosti a zaměřuje se na využití přírodních materiálů konkrétními světovými i českými umělci a na jejich subjektivní vnímání přírody. Praktická část představuje realizaci organických soch vytvořených z hlívy ústřičné, která odráží estetický přístup Jana Švankmajera a Františka Skály. Poslední část práce je zaměřena na didaktickou formu využití přírodních materiálů ve výuce výtvarné výchovy na základní škole.

KLÍČOVÁ SLOVA

organické sochy, přírodní materiály, příroda, tvůrčí umělecký proces, Skála, Švankmajer, land-art

ABSTRACT

This bachelor's thesis deals with a mutual relations between the art and the nature through the usage of nature materials in creative artistic process. The main purpose of the thesis is to create a serie of organic sculptures made out of nature materials which will stress the evanescence and fragility of the mankind existence. The teoretical part of the work defines the main artistic movements of the 20th century with an overlap up to the present day. It will focus on the usage of natural materials and a subjective perception of nature by selected international and Czech artists. The practical part presents the serie of organic sculptures made out of oyster mushrooms, which highlights the aesthetic approach of Jan Švankmajer and František Skála. The last part of the thesis demonstrates didactical potential of using natural materials during elementary school art classes for pupils.

KEYWORDS

organic sculptures, nature materials, nature, creative artistic process, Skála, Švankajer, land-art

Obsah

Úvod	8
1 Přírodní materiály	10
1.1 Přírodní materiály anorganického původu.....	12
1.1.1 Kámen.....	12
1.2 Přírodní materiály organického původu - rostlinné	15
1.2.1 Dřevo	15
1.2.2 Papír.....	16
1.2.3 Tkaniny.....	17
1.2.4 Pryskyřice	18
1.2.5 Rostlinné fragmenty	19
1.3 Přírodní materiály organického původu – živočišné	19
1.3.1 Vosk.....	20
1.3.2 Kůže.....	21
2 Symbolika přírody a přírodních materiálů v kontextu uměleckých směrů 20. století s přesahem do současnosti.....	22
2.1 Fauvismus	23
2.2 Kubismus	24
2.3 Dadaismus.....	25
2.4 Surrealismus.....	26
2.5 Abstraktní expresionismus.....	27
2.5.1 Robert Rauschenberg.....	29
2.6 Body art.....	30
2.6.1 Joseph Beuys	30
2.6.2 Ana Mendieta	31

2.7	Land art	32
2.7.1	Andy Goldsworthy	33
2.7.2	Nils-Udo	35
3	Čeští umělci a jejich práce s přírodními materiály	36
3.1	Eva Kmentová.....	36
3.2	Vladimír Preclík.....	37
3.3	František Ronovský	38
3.4	Hugo Demartini	38
3.5	Ivan Kafka.....	39
3.6	Martin Patříčný	40
3.7	Michal Sedlák	40
3.8	Jan Švankmajer	41
3.7.1	Animace.....	43
3.7.2	Asambláže, objekty	43
3.7.3	Koláže.....	44
3.7.4	Loutky.....	45
3.9	František Skála.....	46
3.8.1	Umělecká tvorba.....	46
4	Praktická část.....	53
4.1	Úvaha o pomíjivosti.....	53
4.2	Organické sochy	54
4.2.1	Proces	54
4.2.2	Výsledek	57
4.3	Zrození duše.....	61
5	Didaktická část	64

Závěr.....	69
Seznam použitých informačních zdrojů	70
Seznam obrázků.....	73
Tabulky.....	77

Úvod

Směr, který si volíme je odrazem našeho vnitřního smýšlení. Umělcova duše je protkaná senzitivními vlákny, která s citlivostí pavučiny reflektují své okolí. Sensitivita jde ruku v ruce s rozpolceností a společně tvoří nedílnou součást umělcovy duše, proto bývá volba tématu obtížná. Mezi vlákny se hromadí hustá mlha. Mlha je součástí přírody a příroda sama prostupuje každíčkou buňkou našeho těla jako pomyslná míza pohánějící lidskou přirozenost. Pro mnohé z nás se však příroda stala bariérou, z jejíž zákonitosti se snažíme vymanit. Obdiv, úcta a souznění byly postupem času nahrazeny destrukcí a rabováním.

Snad je to právě ona přirozená úcta, která mě směřuje k zaměření této práce. Možná ale převládá lítost nad ztrátou původní symbiózy, která odpradáвна určovala člověka jakýmsi správcem zmíněného systému, který zkolaboval.

Tento jev, který si dovoluji nazývat kolapsem je přímo úměrný tzv. pokroku moderní společnosti, sahajícímu k počátkům 20. století. Společnost tehdy prošla výraznými transformacemi, které kromě způsobu života ovlivnily také sféru umění. Avantgardní umělci reagují na rychlé sociální, technologické i ekonomické změny a hledají nové formy vyjádření, které by odrážely proměnu světa kolem nich. Příroda byla odjakživa nevyčerpatelným zdrojem inspirace pro umělce, kteří v její kráse nacházeli smysl a mnohdy také únik ze skutečného světa. Přírodní materiály jsou významným aspektem v umělecké tvorbě, která nám umožňuje zkoumat propojení mezi umělcem a přírodou. Efemélnost těchto materiálů vkládá do uměleckého díla úvahu o křehkosti existence, které je člověk součástí a znovu tak navrácí člověka k prima materii.

Tato bakalářská práce je strukturována do tří částí.

První a nejobsáhlejší je věnována teoretickým východiskům, která definují přírodní materiály a jejich specifické vlastnosti. Dále je práce zaměřena na využití přírodních materiálů v kontextu tvorby avantgardních umělců s přesahem do současnosti. Zvláštní pozornost je věnována českým umělcům, a to především Janu Švankmajerovi a Františku Skálovi, jejichž tvorba soustředěná na experiment s materiály mě inspirovala pro napsání této bakalářské práce.

Druhá část práce představuje autorský projekt *Organické sochy*, který propojuje úvahu o pomíjivosti s tvůrčím procesem. Surovost a křehkost materiálu, z něhož jsou sochy vyrobeny koresponduje s Švankmajerovým pojetím estetiky a opírá se o surrealistické postoje v umění. *Organické sochy* vystupují z přirozených tvarů hlívy ústříčné a dohromady tvoří sérii mystických tvorů, kteří jako by utekli z bestiáře. Jejich lehce humorné ztvárnění odlehčuje vážnost tématu ohledně křehkosti bytí a uchopuje tuto skutečnost jako přirozenou součást existence skrze jedinečnost a neopakovatelnost okamžiku. Vzhledem k rychlosti dekompozice hlívy ústříčné jsou *Organické sochy* zachyceny na snímcích fotoaparátu.

Zvláštní kapitola je věnována lesní instalaci *Zrození duše*, která představuje lidskou duši, jež se náhle probouzí v těle, které je těsně zaškrcené plastovým igelitem izolujícím přirozenou podstatu člověka od přírody.

Třetí částí práce je návrh vyučovací hodiny pro žáky prvního stupně, který se soustředí na využití přírodních materiálů v edukačním prostředí.

Cíle práce:

Cílem teoretické části je definovat přírodní materiály a jejich používání v umělecké tvorbě v kontextu 20. století s přesahem do současnosti.

Cílem praktické části bakalářské práce je vytvořit sérii organických soch.

Cílem didaktické části je vytvořit návrh vyučovací hodiny pro žáky na 1. stupni ZŠ.

1 Přírodní materiály

„Prvotním inspiračním zdrojem umění byla příroda a prvními malířskými nástroji přírodní objekty“ (Čapková, 2019, online).

Přírodní materiály mají hlubokou tradici a hrají klíčovou roli v umění už po tisíce let. Jde o vůbec první prostředek vyjádření estetického cítění, který člověk mohl na své životní cestě použít. Jejich hodnota v uměleckém díle dodnes váže hluboký význam, ať už ve smyslu propojení s dávnými kulturami, či s přírodou samotnou. Jejich rozličnost skýtá pro umělce široké spektrum možností vyjádření a zároveň neustále přináší novou inspiraci, která je z područí přírody nevyčerpatelná.

Každý materiál je jedinečný a jeho surovost dává umělci prostor pro uchopení vlastní autenticity. Dřevo může z hlediska estetiky nabídnout teplý odstín a příjemnou texturu, zatímco kámen láká svými unikátními strukturami a odolností vůči času. Naopak použití textilních materiálů nezaručuje vysokou odolnost díla, ale přináší širokou škálu barev a textur, které jsou pro kreativní mysl bohatou inspirací. Velkou výhodou je bezpochyby variabilita a flexibilita přírodních materiálů, což umožňuje pracovat s nimi tak, aby umělec maximálně využil jejich potenciál a propojil je se svými vnitřními představami. Tvrdé materiály jako jsou kámen, dřevo nebo slonovina lze tesat, řezat a brousit do nejrůznějších podob. Bývají zárukou stability a odolnosti a vzhledem k těmto vlastnostem je lze použít také pro práci v exteriéru. Do měkkých materiálů jako je hlína se již netesá, nýbrž se modelují postupným přidáváním a ubíráním hmoty, což umožňuje dosáhnout jemných detailů. Zvláštním materiálem je včelí vosk, který se odlévá do forem.

Kromě estetické a tvůrčí stránky mají přírodní materiály hluboký symbolický význam, neboť jsou přímým propojením s přírodou a tradicí. Toto spojení probíhá na dvou úrovních. První se odehrává z pohledu umělce při kontaktu s materiálem a jeho následným zpracováváním. Tato fáze je nesmírně důležitá, neboť právě zde se střetávají vnitřní myšlenky a um člověka spolu se spontánní energií přírody a jejím přirozeným charakterem, jenž na sebe materiály pocházející z přírody poutají. Výsledkem koherence těchto principů se stává umělecké dílo. Tehdy přichází druhá rovina propojení, a to mezi divákem a uměleckým dílem.

Přírodní materiály mohou být přímo součástí díla nebo také sloužit jako podklady malby, či kresby. Takový podklad má zásadní vliv na vznik i trvanlivost díla a přímo ovlivňuje techniky, které nese. Jeho kvalita a pečlivá příprava je jedním z rozhodujících faktorů životnosti díla. Mnoho umělců si však neklade za cíl, aby jejich dílo přetrvalo staletí. Naopak, jsou si vědomi pomíjivého charakteru přírodních produktů a záměrně využívají jejich krátké trvanlivosti s úmyslem sdělení informace jen po určitou časovou dobu. Dobrým příkladem může být obraz *Poslední večeře* od mistra na přelomu gotiky a renesance Leonarda da Vinciho. Dixon (2014, s.116) uvádí, že tato freska byla koncem 17. století v tak špatném stavu, že mniši uprostřed stěny probourali otvor na dveře. Můžeme však jen hádat, jestli nešlo spíše o mistrův úmysl nechat dílo vlivem času zaniknout.

Všechny výše zmíněné materiály bývají často automaticky řazeny mezi sochařská média, avšak z nejbližší historie víme, že je lze používat mnohem rozličnějšími způsoby. 20. století dalo vzniknout novým experimentálním technikám jako je koláž, frotáž nebo asambláž, které nabízejí široké možnosti pro naplnění představ a osobní kreativity. V uměleckých dílech se postupně více objevují i ty nejpomíjivější materiály jako jsou rostliny, květy nebo živočišné produkty. S postupem času umělci nacházejí odlišné propojení s přírodou a zdi ateliéru je začínají limitovat, proto se rodí nový umělecký směr land-art. Spolu s ním přichází inovativní způsoby práce, které naprosto přesahují hranice tradičních způsobů vyjádření a otevírají nové možnosti umělecké tvorby. Někteří umělci vytvářejí drobné dekorativní práce pod lupou v ateliéru, jiní namísto špachtle používají k práci buldozer.

Využití přírodních materiálů má v dnešní době rostoucí význam, a to zejména v kontextu ekologických tendencí. Umělecká díla vyvolávají otázky ohledně vztahu člověka k přírodě, ekosystému a naší zodpovědnosti za zachování planety pro budoucí generace.

V této kapitole se budu dále věnovat jednotlivým přírodním materiálům, jejich vlastnostem a možnostem využití v umělecké oblasti. Pro svoji práci jsem se rozhodla přírodní materiály rozdělit do tří skupin s ohledem na jejich původ.

1.1 Přírodní materiály anorganického původu

1.2 Přírodní materiály organického původu – rostlinné

1.3 Přírodní materiály organického původu – živočišné

1.1 Přírodní materiály anorganického původu

1.1.1 Kámen

Pokud by bylo naším záměrem vytvořit umělecké dílo nesoucí symboliku trvanlivosti a tradice, bezpochyby je kámen tím nejvhodnějším materiálem, který bychom měli použít. Jeho paměť je tak dávná, že sahá až ke kořenům lidské civilizace, kdy se teprve začínaly formovat prvotní znaky světového umění. Jde o nejstarší a nejpoužívanější materiál vůbec. Jeho význam spočívá především v širokém spektru využití od stavby obrovských budov až po výrobu drobných dekorativních předmětů.

Dovolím si citaci z publikace *Sculpturae Naturae*, která představuje fotografický dokument jihočeské krajiny plné přirozených kamenných útvarů, které působí jako monumentální milníky a jejich původ sahá mnohdy až do dob pravěku. „*Jak nekonečně dlouho by mohla vyprávět ta kamenná ústa. O místech zvoucích k zastavení rytíře při dlouhých cestách do Svaté země, o krátkodobých útočištích ozbrojených družin vévodů a knížat během krvavých pútek, o tajných schůzkách valdenských kacířů ukryvajících se hluboko v lesích...*“ (Jirásko, 2006, s.10).

Z historického hlediska hrál kámen významnou roli již při utváření lidské civilizace. Jirásko ve spolupráci s českým fotografem Jiřím Tillerem předkládají publikaci plnou uměleckých děl, která přináší svědectví o prvním estetickém cítění člověka. Je však samozřejmé, že tyto megalitické stavby měly pro tehdejší lid docela jiný význam, a to na úrovni duchovní.

Dokladem o trvanlivosti kamene nám mohou být také monumenty starověké a antické architektury, které dodnes nesou odkaz dávných kultur, stále nezdolané zubem času.

Jak už bylo zmíněno, kámen je nejen odolný, ale především velmi tvrdý materiál, tudíž je pro sochařské práce fyzicky i technicky náročný na opracování. Dixon (2014, s.29) uvádí, že právě toto může být důvodem proč jsou nejstarší sochy stylizované. Kamenné sochy (stejně jako sochy ze dřeva) byly až do období renesance velmi často polychromované, ale pigment zřídka překonal století. Pozdější sochaři upřednostnili efekt přirozeného materiálu.

Napříč kulturami a staletími šlo o velmi oblíbený materiál, jehož vlastnosti (textura, barva, tvrdost...) se odlišují v závislosti na jeho složení a geologické formaci. Každý druh kamene má své specifické charakteristiky a estetické výhody, což umožňuje vybrat konkrétní druh podle umělcových představ a vizí. Nejpoužívanějšími druhy kamene jsou mramor, vápenec, žula a pískovec.

Je třeba zmínit, že do této kategorie neřadíme pouze horniny, ale také minerály, a to i ty nejvzácnější. Jejich pestré barvy si dnes získaly oblibu především ve šperkařském oboru, ale známé byly už ve starověkých kulturách a jejich drcením se získávaly barevné pigmenty pro malbu. Důkladně se těmito kameny zabýval francouzský filozof Roger Caillois, jenž postavil minerály s pestrými barevnostmi a kresbou do paralelního vztahu k umění abstraktnímu. Jeho myšlení spočívá v tom, že kresby žuly, labradoritů, malachitů a vápenců jsou skutečnými obrazy přírody, které jsou stejně hodnotné jako díla malířská (Čapková, 2019, online).

Podstatnou myšlenkou pro práci s přírodními materiály obecně může být právě Cailloisovo uvažování, kdy se v uměleckém díle stírají hranice toho, kde končí lidský um a začíná dílo přírody.

Výhody kamene jako materiálu pro uměleckou tvorbu:

- Výrazná odolnost času a povětrnostním podmínkám – Kámen je poměrně odolný materiál vůči degradaci a přírodním živlům. Díky tomu je hojně využíván také pro exteriérové instalace nebo památníky.
- Kulturní význam a symbolika – Napříč kulturami a staletími byl kámen hojně využíván také jako symbol síly nebo určité spirituálnosti a propojení s přírodou.
- Široká škála využití – Kámen lze opracovat v různých formách a velikostech, což skýtá vysokou míru flexibility pro naplnění umělcových představ.

Nevýhody kamene jako materiálu pro uměleckou tvorbu:

- Hmotnost – Umělecká díla přenosného charakteru mohou představovat logistické výzvy při přepravě a instalaci.
- Cena – Práce s kamenem může být finančně náročnou záležitostí, zejména při získávání vzácných nebo vysoce kvalitních materiálů. Stejně tak v případě pořizování větších dílen a zaměstnávání kvalitních a zkušených řemeslníků.
- Dopady na životní prostředí v důsledku nadměrné těžby

Mramor

Jedním z nejčastěji používaných druhů kamene v umění je mramor. „*Mramor neboli krystalický vápenec je metamorfovaná hornina, původně z karbonátových sedimentárních hornin*“ (Polínková, 2010, online). Oblíbený je především díky své čisté bílé barvě s nápadným žilkováním, které dodává sochám eleganci a půvab. Jeho barevnost se může lišit v závislosti na povaze pigmentu – od zmíněné bílé po odstíny šedé, červené, zelené až černé. Zároveň jde o relativně měkký druh kamene, tudíž umožňuje tesání složitých tvarů

i detailnější povahy. Vzhledem k těmto vlastnostem jde o velmi často vyhledávaný materiál nejen v umění, ale také v architektuře. S postupem času se stal symbolem luxusu. Dnes je hojně využíván také jako obkladový kámen, nebo stavební kámen zahradních fontán a sloupů budov.

Pozoruhodný může být v této oblasti spis boloňského lékaře Ulisse Aldrovandiho z roku 1648, který nashromáždil mnoho příkladů forem a figur, jež byly pozorovány v mramorovém obložení nejrůznějších kostelů a katedrál. V kapitole o mramoru se zabývá jeho obrazovými vlastnostmi a tematicky ho třídí – mramor s náboženskými motivy, mramor připomínající řeky, dendritický mramor, antropomorfický mramor a mnohé další. (Čapková, 2019, online)

Vápenec

Vápenec je sedimentární kámen, který vznikl usazováním vápencových schránek měkkýšů a mikroorganismů na mořském dně. Tyto částice vytvořily jeho charakteristickou texturu a barvu, která se ovšem může lišit podle místa vzniku. Vápence vznikají v různých slanovodních oblastech krajiny, zejména jsou to hydrotermální prameny, jezera, bažiny, jeskyně nebo laguny a mělké i hlubší části mořského dna (Polínková, 2010, online).

Vápenec je stejně jako mramor poměrně měkkým kamenem, a proto je vyhledáván sochaři i architekty v globálním měřítku. Nejrozšířenější je především jako stavební materiál, a to už od starověku. Velmi známé je tzv. *Kyklopské zdivo* z období mykénské architektury, jehož smyslem bylo nanést obrovské neopracované vápencové balvany na sebe tak, aby mezi nimi nevznikaly odstupky. Dodnes jde o hojně používaný materiál, ať už ve stavitelství či v dekorativních technikách.

Žula

Žula (granit) je magmatická vyvřelá hornina. Její barevnost se liší od narůžovělých odstínů po zelené, až tmavě šedé – závisí na druhu minerálů, ze kterých je složená. Díky křemeni (mléčná barva) a působením slíd (černá barva) získává žula svoji typickou hypidiomorfní zrnitost.

Žula je poměrně tvrdý kámen, který se dnes využívá převážně v architektuře a jako stavební materiál. Velmi oblíbené jsou granitové obklady v interiérovém i exteriérovém designu, nebo pomníky. Sochy vyrobené z žuly jsou velmi působivé a nejčastěji se s nimi setkáme

v exteriéru, zejména v parcích. Inspiraci může poskytnout také malířům, a to především svojí přirozenou texturou a barevností.

1.2 Přírodní materiály organického původu – rostlinné

1.2.1 Dřevo

Dřevo je rostlinné pletivo, které utváří tělo stromů a keřů, od mohutného kmene až po drobné větvičky. Toto pletivo má mnoho vrstev, které se nacházejí v postupném pořadí od středové osy kmene následovně: dřev, jádro, běl, kambium, lýko a kůra. Jádro je nejtmavší a nejtvrdší dřevo tvořené starými a neaktivními buňkami, naopak běl je světlý a měkký. Kambium je vrstva mezi bělem a lýkem, ve které probíhá růst nového dřeva. Lýkem proudí z kořenů vzhůru voda a minerální látky a kůra chrání strom před vnějšími vlivy. Je všeobecně známo, že růst dřevin (hustota letokruhů) ovlivňuje prostředí a podmínky, kde se nachází. „*Buněčné pletivo dřeva se skládá z 50 % celulózy, 23 až 26 % hemicelulózy a z 24 až 27 % ligninu. Kromě těchto pevných látek obsahuje ještě vodu, která má značný vliv na stálost dřeva, neboť snižuje jeho pevnost, způsobuje jeho borcení a pukání a vytváří podmínky pro rozvoj dřevokazných organismů*“ (Slánský, 1976, s.176).

Dřevo je jedním z nejtradičnějších a nejvíce univerzálních materiálů, který lze v umělecké tvorbě použít. Není tak tvrdé jako kámen, tudíž jsou při jeho použití tesařské práce fyzicky jednodušší. Každý druh dřeva je odlišný svými vlastnostmi, mezi které kromě barvy a kresby patří také rozličná tvrdost, a proto je každý druh dřeva vhodný pro jiné techniky. „*Pro stavaře, tesaře, architekty i truhláře je ideálem dřevo rovně rostlé. Tedy strom, který v životě neměl problémy*“ (Patričný, 2014 s. 11). Někteří umělci (jako právě Patričný) však pro svoji tvorbu záměrně používají právě dřevo s různými defekty, vzhledem k symbolice jejich díla. S rostoucím povědomím o životním prostředí začali umělci používat dřevo také jako symbol přírodní rovnováhy a ekologie. Vzhledem k jeho organické struktuře a rostlinnému původu může evokovat propojení s přírodou a cykly života. Symbolika dřeva, a především jednotlivých druhů stromů se v průběhu historie značně proměňovala. Odlišný význam měla pro keltské kmeny, jiný v heraldice...

„*Každá skulptura ze dřeva je dvojnásob originálem. Jeden dodává strom svou kresbou – životopisem, druhý autor*“ (Patričný, 1998, s 125).

Výhody dřeva jako materiálu v umělecké tvorbě:

- Měkkost – Dřevo je poměrně měkký materiál, který lze snadno řezat a brousit do velmi jemných detailů v závislosti na druhu dřeva.
- Kulturní význam a symbolika – Jde o tradiční materiál, který byl používán v mnoha kulturách a jeho použití tak může symbolizovat určité propojení s dávnými předky a s přírodou.
- Pevnost a stálost povrchu – Správně ošetřené dřevo je odolné vůči povětrnostním vlivům a dřevokazným houbám.

Nevýhody dřeva jako materiálu v umělecké tvorbě:

- Při nesprávném ošetření je dřevo velmi náchylné na změny teplot a vlhkosti, což může způsobit jeho deformaci. Dále je ohroženo plísněmi, dřevokaznými houbami a škůdci.
- Dopady nadměrné těžby dřeva na životní prostředí.

1.2.2 Papír

„*Papír je zplstnatělá směs rostlinných vláken s přísadou klíždidel a plnivých látek*“ (Slánský, 1976, s.204). Jeho vznik se datuje až do starověké Číny, kde byl původně vyráběn z rostlinných vláken bavlny a konopí. Později se začal vyrábět také z dřevěných vláken, a především z hedvábných a lněných hadrů. Papír se stal brzy jedním z nejrozšířenějších materiálů na celém světě. Jeho využití je rozličné v mnoha odvětvích: v průmyslu, tisku, komunikaci, a především v umění. Z hlediska symboliky může papír odkazovat právě na křehkost a pomíjivost lidské existence.

Podle způsobu výroby rozlišujeme ruční papír a papír strojový. Ruční papír vyniká pevností a trvanlivostí a unese většinu technik. Dále rozdělujeme papíry podle složení a gramáže. Můžeme se setkat s kartony, lepenkami (gramáž nad 250 g/m²), dřevitým papírem (balicí), rýsovacím... Nejvyšší kvalita papíru je hlubotiskový, který se vyrábí z dlouhých a kvalitních vláken lnu a bavlny.

Papír se formátuje podle mezinárodně používané normalizační řady, hlavní řada se označuje písmenem A (A1, A2, A3...), vedlejší řada se označuje písmenem B (B1, B2, B3...).

Výhody papíru jako materiálu v umělecké tvorbě:

- Snadná dostupnost a variabilita – Papír je běžně dostupný v různých formátech, tloušťkách a texturách, což umělci poskytuje značnou variabilitu.
- Lehká hmotnost – Papír je pro svoji lehkou váhu snadno přenosný a skladný.
- Schopnost reagovat na různé techniky a média – Papír se na trhu vyskytuje v mnoha variantách, což umožňuje využití rozličných technik. Hladký papír je vhodný pro detailní kresbu, naopak hrubší a silnější papír unese i těžší média jako akvarel nebo olej a jeho absorpční schopnosti vytváří zajímavé efekty. Pro tvorbu v prostoru lze papír snadno řezat a skládat.

Nevýhody papíru jako materiálu v umělecké tvorbě:

- Křehkost – Papír je velmi křehký a pomíjivý materiál, který lze snadno poškodit mechanicky nebo působením vnějších vlivů (žloutne). Papír je hygroskopický – zvětšuje a zmenšuje svoji plochu působením vlhkosti.

1.2.3 Tkaniny

Tkaniny jsou materiály tvořené kolmým proplétáním nebo spojováním dvou soustav vláken, které nazýváme osnova a útek. Jejich využití je opět zastoupeno v mnoha průmyslech. Nejrozšířenější jsou bezesporu v textilním a oděvním průmyslu, návrhářství, ale také pro výrobu domácích textilií, záclon, ubrusů nebo dekorativních předmětů. Specifickým druhem jsou potom textilie technické, (filtry, izolační materiály) které mají vlastnosti vhodné pro různé technické aplikace.

Vlákna tkanin se získávají z různých materiálů rostlinného, živočišného nebo syntetického původu. V umění se nejčastěji používají pro výrobu pláten jako podkladů malby. Nejrozšířenější je bezesporu len. Lněná příze se získává ze stonků lnu setého, a je známá již od počátků lidské kultury. Má jemnou a pravidelnou strukturu a pomaleji reaguje na vlhkost než například bavlna, což činí len nejoblíbenější přízí pro malířská plátna. Stejně tak rozšířená je příze konopí, která se používá zejména pro velké formáty. Příze juty je vhodnější spíše pro přípravné malby. Jutovník (*corchorus capsularis*) pochází z Východní Indie a v Evropě se rozšířil až koncem 18. století (Slánský, 1976, s.193). Jeho příze je nejkřehčí

a působením světla má tendenci žloutnout, hnědnout a rozpadat se. Vzhledem k rychlé pomíjivosti tedy není vhodný pro dlouhodobé techniky.

Tkaniny se zejména ve 20. století rozšířily jako samostatné médium pro uměleckou tvorbu. Staly se součástí mnoha koláží, asambláží pro vytvoření struktur a objemů přesahující klasické dvourozměrné obrazy. Často jsou kombinovány s jinými materiály, pro tvorbu instalací a samy se stávají prostorovým médiem.

Nejrozšířenějšími živočišnými vlákny jsou příze hedvábí, získávané jako přirozený produkt housenky bource morušového v Asii. Dále se v umění často vyskytuje příze ovčí vlny. Dnes se začínají hojně využívat také syntetická vlákna. Za tkaninu lze také považovat tu, která byla zhotovena z jiných umělých materiálů, například z drátů (síta).

Výhody tkaniny jako materiálu v umělecké tvorbě:

- Lehkost a pružnost – Tkaniny jsou snadno přenosné a skladné.
- Variabilita a textura – Tkaniny mají široké možnosti uplatnění, mohou sloužit jako součást obrovských instalací, nebo drobných dekorativních prací. Snadno se vrství nebo řezají, jejich struktura se dá otisknout, a vytvořit tak haptický dojem v díle. Je velmi flexibilní a její textura přináší do díla také estetickou hodnotu.

Nevýhody tkaniny jako materiálu v umělecké tvorbě:

- Pomíjivost – Tkaniny jsou silně hygroskopické, v závislosti čehož mění svoji roztažnost a v případě podkladu ovlivňují malbu, kterou nesou. Snadno přijímají nečistoty a působením světla žloutnou.

1.2.4 Pryskyřice

Pryskyřice (lidově smola) je přirozený výměšek dřevin, zejména jehličnanů, který chrání strom při poranění kůry nebo dřeva před dřevokazným hmyzem. Jsou to čiré, někdy zakalené, žlutě až hnědě zbarvené látky, které mění svá skupenství v závislosti na teple. Během zahřátí měknou a stávají se kapalné, tudíž se dají snadno odlévat a působením chladu naopak tuhnou.

Slánský (1976, s. 76) rozlišuje pryskyřice podle původu a způsobu sběru na pryskyřice recentní, které pocházející z živých stromů, a pryskyřice fosilní, ze stromů dávno

vyhynulých. Recentní (měkké) pryskyřice prýští z kůry poraněných stromů a samovolně tuhnou a houstnou působením vzduchu. Řadíme sem damaru, mastix, kalafunu nebo měkké kopály. Naopak fosilní pryskyřice vznikly již před dávnými věky a zůstaly v půdě. Nejznámější fosilní pryskyřicí je jantar, který je oblíbený zejména ve šperkařství. Dále se pryskyřice uplatňuje v mozaice ke zpevnění drobných materiálů nebo v sochařství. V malířství se využívají jako zdrojové suroviny pro získání terpentýnového oleje, k výrobě laků a fixativů nebo jako přísada pojidel.

V dnešní době se pryskyřice nejvýrazněji používá v technice zvané *resin art / epoxy art*, kdy je ve své tekuté formě odlévána do forem různých tvarů a obohacena sušenými květy, dřevěnými hoblinami, kamínky, mušlemi a mnoha dalšími materiály. Po ztuhnutí vznikají prostorové objekty plné textur, které jsou uchycené v průsvitné pryskyřici, čímž autor docílí mnohačetných rovin prostoru.

1.2.5 Rostlinné fragmenty

Rostlinné fragmenty mají v umění široké zastoupení, a to zejména v technikách založených na experimentu. Jde o velmi pomíjivé materiály, což může hrát významnou roli v interpretaci uměleckých děl, kde se vyskytují. Vážou na sebe symboliku křehkosti existence, neodvratného působení času a silné propojení s přírodou. Tyto materiály se mění každým okamžikem působením různých vlivů, což vede k dramatickým proměnám jejich charakteru. Z pružného zeleného listu se v krátkém časovém úseku stává napřed „vlhký hadřík“ a následně se proměňuje na vysušenou, křehkou schránku (Hamplová, 2012, s.40). Pro umělce tato skutečnost představuje výzvu právě z hlediska experimentu či přetvoření jednotlivých fází degradace v umělecké dílo. Mezi fragmenty rostlin se řadí nejrůznější listy, květy, trávy, mechy, nebo také mořské řasy. Nabízejí široké spektrum využití, od sušených forem, které nacházejí uplatnění zejména v dekoračním a aranžérském oboru, k obrovským instalacím land artu. Často se s nimi můžeme setkat také v kolážích, asamblážích nebo s jejich strukturami otisknutými v hmotě.

1.3 Přírodní materiály organického původu – živočišné

Živočišné produkty jsou v umění zastoupeny v menší míře než materiály, které zmiňuji výše. Jejich význam se liší v závislosti na kulturách, které se během dějin umění vystřídaly

a v závislosti na jednotlivcích a jejich úmyslech. Pro někoho mohou symbolizovat sílu a propojení s přírodou, pro jiného může jejich užití znamenat přesný opak. Tradice jejich užívání bývá z historického hlediska spojována s mystickými rituály, a přestože se společnost během staletí značně proměnila stále existují umělci, kteří živočišné produkty nadále používají zejména kvůli rituálnímu charakteru. Dobrým příkladem může být umělecká kontroverzní skupina z druhé poloviny 20. století, která vešla do povědomí pod názvem *Videňští akcionisté*. Hlavním prvkem jejich performance byla těla a orgány mrtvých zvířat, kosti a krev, které používali během rituálů spojovaných s akčním uměním.

Mnoho umělců se zaměřovalo na vyřezávání drobných reliéfů z kosti a rohoviny, další komponovali do svých obrazů kůži nebo peří, čímž dosahovali výrazných struktur. Velmi specifickým materiálem je vosk, který dal vzniknout technice zvané enkaustika.

1.3.1 Vosk

Včelí vosk je produkt včely medonosné získávaný z plástů, které jsou po odebrání medu zbavovány nečistot přetavením v horké vodě. Podle Slánského (1976, s.117) vosk mění svoji barevnost v závislosti na stáří z barvy bílé, která je pro malbu nejvhodnější až do žlutohnědé. Starší žlutý až hnědý vosk, který není tolik čistý lze vybělit pouze několikanásobným převářením v čisté vodě. Při tomto procesu je možné zvýšit bod tání vosku přidáním kamence, čímž se vosk také stává tvrdším materiálem. „*Vosk, který je za obvyčejné teploty tuhý, teplem měkne. Při 30 až 40 °C se stává plastickým, při 61 až 63 °C taje*“ (Slánský, 1976. s118). Pokud vosk projde mrazem, zkrystalizuje a ztratí svoji plastičnost.

Malba horkým voskem (enkaustika) je technika známá již z antického Řecka a Říma. Spočívá v přimíchání barevných pigmentů do včelího vosku a následným roztavením. Známe různé recepty, kdy jsou do této směsi přidávány také pryskyřice nebo lněný olej. Vosk je nerozpustný ve vodě a zároveň velmi odolný vůči oxidaci, a proto je vhodný pro většinu podkladů, kterými jsou například dřevo, plátno, kámen. Díky těmto vlastnostem byly voskem napouštěny mramorové sochy, nebo vyráběny nátěry pro povrchovou úpravu lodí. Enkaustika se uplatňuje i v současnosti. Dnes se však vzhledem k výraznému pokroku používá k zahřátí vosku různých elektricky zahříváných štětců, špachtlí a také vyhřívané palety. Povrch vosku lze vyleštit rychlým lokálním roztavením hmoty, nebo intenzivním třením hadru.

1.3.2 Kůže

Zvířecí kůže má v umění dlouhou tradici. Od pradávna se využívala zejména k výrobě oděvů, bot nebo různých oděvních doplňků. Toto řemeslo bylo dříve známé pod pojmem koželužství. Koželuh zpracovával zvířecí kůži na hladkou a pružnou useň, ze které následně specializovaní řemeslníci (brašnář, švec apod.) vyráběli hotové produkty. Zvláštní význam měla speciálně upravená kůže nazývaná pergamen, která byla vhodná zejména pro psaní. Na pergamentu vznikaly první spisy, knihy a iluminované rukopisy. Nejčastěji se používala kůže z domácích zvířat.

Kůže je v umění oblíbená pro své specifické vlastnosti: trvanlivost, pružnost a zejména estetické vlastnosti. Kůži je možné snadno řezat nebo do ní rýt. Její využití nabízí široké možnosti od zakomponování tohoto materiálu do velkých instalací po drobné gravírované práce. Velmi efektivní bývá prosvícení napnuté kůže žárovkou, která skrze blánu vytváří teplé a měkké osvětlení. Kůže je dále nedílnou součástí bicích nástrojů jako tzv. bubnová membrána.

Zvláštní postavení v umění zaujímá kožešina, která bývá spíše symbolem luxusu.

2 Symbolika přírody a přírodních materiálů v kontextu uměleckých směrů 20. století s přesahem do současnosti

Co pro člověka dnes znamená příroda? Souznění a úcta jistým tempem vyprchává a stává se minulostí, která k nám promlouvá s bolestivými vzpomínkami na rabování přírodních zdrojů, drastickou těžbu a znečištění ekosystému. Uvědomění si tohoto kolapsu však není otázkou jen současné doby, ale sahá mnohem hlouběji do historie až k průmyslové revoluci. S nástupem 20. století se toto uvědomění začíná promítat v umělecké sféře. Přichází dramatická proměna společnosti, která je následně poznamenána destrukcí dvou světových válek. Umělci svojí tvorbou reagují na tyto změny a obracejí se k novým materiálům a formám vyjádření, které by lépe charakterizovaly nastavení tehdejší společnosti. „*Umění 20. století se nechce jen líbit – především chce být pravdivou, upřímnou výpovědí své doby. Proto také hledá odpovídající výtvarné prostředky*“ (Bláha, Slavík, 1997, s. 6). Tato pozoruhodná filozofie však v praxi naráží na tvrdou bariéru zakořeněných ideálů. Gombrich (1997, s.15) uvádí, že lidé mají přirozené tendence inklinovat k idealizovaným obrazům, které by rádi viděli ve skutečnosti. „*Není lehké zbavit se takových předem stanovených názorů, avšak umělci, kterým se to podaří, vytvářejí často ta nejzajímavější díla. Pro prožitek z velkých uměleckých děl neexistuje větší překážka, než naše neochota zbavit se návyků a předsudků*“ (Gombrich, 1997, s. 28).

Symbolika přírodních materiálů v uměleckých dílech odrážela proměny nejen v oblasti estetické a sociální, ale především vyzývala společnost k mnohým otázkám ohledně udržitelnosti a postavení člověka vůči přírodě. Abstraktní tvorba se stala paralelou svobody a různorodost používaných materiálů této svobodě přidala na hlubším významu. Idealismus a stejně tak také realistické zobrazování upadlo do ústraní.

„*Je-li společnost tak morálně deformovaná, jak jinak ji má umění vyjádřit než obdobnou deformací? Je lepší zavírat oči a nasazovat si růžové brýle nebo nastavit nemilosrdné zrcadlo*“ (Bláha, Slavík, 1997, s. 6). Touto úvahou lze zastřešit většinu uměleckých děl ve 20. století, která dodnes podávají svědectví o své době. Tato kapitola dále charakterizuje konkrétní avantgardní a postmoderní skupiny a představuje přírodu a přírodní materiály v kontextu jejich filozofie. Zastoupeni jsou však pouze ti, kteří jsou významní vzhledem k zaměření této bakalářské práce.

„Největší mistři těchto hnutí jsou vždy příliš velcí, než aby je bylo možné udržet v rámci směru, k němuž patří“ (Lynton, 1981, s.84).

2.1 Fauvismus

Psal se rok 1906 a na světlo pařížských salónů vystoupila naprosto nová skupina umělců označena kritickým slovem „fauves“ (v překladu „šelmy“ nebo též „dravci“). Předcházející období impresionismu, které bylo terčem kritiky se oproti temperamentu a křiklavosti barevné palety fauvistů záhy stalo pro veřejnost mírným stylem. Fauvistický přístup k barvě vyšel z postimpresionistické zkušenosti, na kterou navázal čistými plochami a křiklavostí barev, které byly používány přímo z tuby. *„Síla vybuchujících barevných akordů, jejich rytmus a kontrast zářivých ploch se staly základem fauvistického obrazu“* (Šamšula, Hirschová, 2015, s. 34). Tato výbušnost se projevila také rychlým zánikem tohoto hnutí, jehož představitelé posléze přešli ke kubismu (Derain, Braque) a k expresionismu (Vlaminck). Přesto dodnes zaujímá významné postavení v dějinách umění.

Přestože přírodní materiály nebyly fauvisty používány přímo jako součást uměleckých děl, je toto hnutí považováno za velmi důležitý přerod vnímání umění. Příroda byla sama o sobě v dílech fauvistů častým námětem. Intenzivní užívání barev a abstrahování tvarů vytvořilo nový emocionální pohled na krajinu prostoupený světlem a nespoutaností prožitku z její přirozené divokosti. Přírodní scenérie se transformovaly do záplav barev, kde obloha mohla být zářivě oranžová a tráva sytě fialová s ohledem na subjektivní vnímání umělce.

„Vliv fauvismu na další malířskou tvorbu je tedy významný, neboť je předzvěstí autonomního užívání barev v dílech pozdějších abstraktních malířů“ (Coppelstone, 1965, s.18).

2.2 Kubismus

Za zakladatele kubismu jsou považováni George Braque a Pablo Picasso, kteří společně během pětiletého úsilí vyvinuli nový přístup k malbě. *„Nový styl – kubismus – založili na zhroucení perspektivy do systému překrývajících se ploch. Za mnoha inovacemi, kterými byla malba písma, koláž, využívající potištěného papíru, či zahušťování média, stála především Braqueova dekoratérská praxe“* (Dixon, 2014, s. 417).

Kubisté se odtrhli od tradičních způsobů zobrazování přírody, ale spíše se soustředili na dekonstrukci přírodních forem a objektů do geometrických tvarů. Ačkoliv tito umělci

převážně pracovali s tradičními technikami jako je olejomalba, akvarel nebo kresba, najdeme v jejich dílech prvky asambláže a především koláž. Jejich pozornost později vyústila v zájem o původní materiál, povrchovou strukturu zátiší, a tak kubisté začali spíše nanášet materiál než malovat. Přírodní produkty posloužily nejen jako součást abstraktních kompozic, ale také jako prostředek k vytvoření struktury povrchu jejich obrazů. „*Nečitelnost a roztržitost pláten překonávali tím, že přímo do obrazu vlepovali a zabudovávali kousky skutečného světa: útržky novin, tapet, dýhy, textil, krabičky od zápalek, písek*“ (Šamšula, Hirschová, 2015, s. 58). Prostorovou realizaci dokonce posunuli v tvorbu reliéfových soch přímo ze dřeva a sádky.

George Braque ve svých kolážích experimentoval převážně s potištěným papírem, kterým vnesl do obrazu prvky tapety. V kombinaci s malbou a přírodním uhlím dosahoval na mnohačetné roviny iluze. „*Skutečnost se vrací do obrazu s písmem, číslicemi, notovými znaky, ale i v útržcích novin, vstupenek, tapet, dýh, textilu a dalších materiálů*“ (Šamšula, Hirschová, 2015, s. 58). Picasso používá pevnější plastické materiály. Ve svém obraze *Zátiší s židli* kombinuje olejomalbu s kusem nalepeného plátna napuštěného voskem, které dokonale prohlubuje iluzi proplétané slámy na židli. Koláž doplňuje kresbou přírodním uhlím a lepeným provazem.

Ačkoliv si byli oba malíři zpočátku velmi blízcí, brzy odešli každý svojí cestou. Jednak za to mohla odlišnost jejich povahy a jednak do jejich přátelství zasáhla první světová válka, ve které byl Braque odveden na frontu, což jej navždy změnilo.



Obr. 1 – Braque, Kytara a klarinet (1918)

Materiál: papír

Zdroj: Šamšula, Hirschová, 2015, s.58

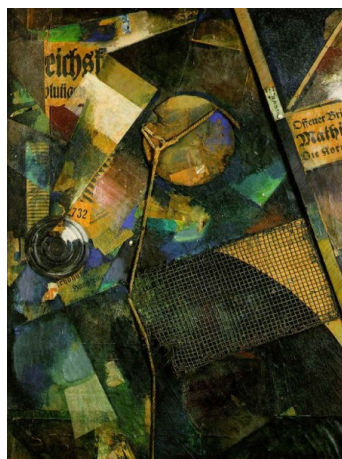
2.3 Dadaismus

Dadaismus vznikl během první světové války, na jejíž brutalitu zareagoval prostřednictvím satiry, parodie a absurdity. Společnost byla otřesena zruďností a prázdnotou ideálů, v jejichž stínu denně umíralo tisíce lidí.

Dadaisté odmítali tradiční estetické normy a vytvářeli provokativní a často velmi šokující díla, která vyjadřovala jejich odpor vůči globálnímu dění.

Příroda byla vnímána jako prostředí, které nabízí volnost a útočiště před konvencemi a absurditou civilizace. Pro dadaisty představovala zdroj inspirace, v němž mohli nacházet vlastní autenticitu a uniknout před omezeními, která diktovala společnost. Civilizace byla naopak vnímána jako rigidní umělá struktura paralelní principům, které omezují lidskou individualitu a svobodu.

Experimentu s materiály se důkladněji věnoval německý umělec Kurt Schwitters, který svá díla vytvářel slepováním nejrůznějších předmětů, které nacházel. „*Vedle útržků z novin, vinět nebo nálepek se v jeho objektech – obrazech, sestavovaných metodou asambláže, objevily i věci ze smetišť*“ (Šamšula, Hirschová, 2015, s. 82). Jeho díla často reflektovala dadaistické prvky iracionality provázané s náhodou a navázala na sebe určitou revoltu proti konvencím. Dobrým příkladem je Schwittersova asambláž *Merz 25 A. Souhvězdí* z roku 1920, která opět nese přírodní materiály jako jsou papír, dřevo, síťovina, textilie a provaz.



Obr. 2 – Schwitters, Merz 25 A. Souhvězdí (1920)

Materiály: dřevo, papír, síťovina, provaz, textilie

Zdroj: Šamšula, Hirschová, 2015, s. 83

2.4 Surrealismus

„Termín surrealismus byl poprvé užit roku 1924 a měl vyjadřovat touhu mnoha mladých umělců tvořit cosi reálnějšího než realita sama“ (Gombrich, 1997, s. 592).

Dalo by se říct, že základním stavebním kamenem surrealismu je právě jemu předcházející období dadaistů. Absurdita, iracionalita a znechucení společenskými konvencemi jsou hlavními společnými znaky těchto směrů. Na rozdíl od dadaismu si však surrealisté zakládají na vyobrazování snových a obskurních jevů vycházejících z hloubky lidského podvědomí.

„Surrealismus začal jako literární a politické hnutí, ale měl především hluboký vliv na umění, fotografii a film. Ovlivnilo jej Freudovo dílo, kde se snažil odhalit nevědomí, k čemuž užíval snové obraznosti, která zpochybňovala vnímání skutečnosti“ (Dixon, 2014, s. 470). Podobně jako Freud používal na své pacienty metodu volných asociací, surrealisté se zaměřili na metodu automatické malby, která stejně tak odkrývala hloubku lidské mysli bez kontroly rozumu. Přírodu vnímali jako zrcadlo lidského podvědomí. V jejich dílech se často objevovaly prvky jako moře, lesy, nebe a květiny, které bývají vykládány jako metafory pro lidské podvědomí plné snových představ a iracionálních výjevů. Příroda znamenala nejen fyzickou realitu, ale především živoucí entitu s vlastními emocemi a významem. Skrze ni odkrývali hlubší pravdivost o přírodních jevech (např. cyklus života a smrti). Nenechávali se však svazovat ani logickým myšlením a ani rozumem. Přírodní zákony byly v dílech surrealistů zcela porušovány tímto jejich nově vytvořeným konceptem, který měl kořeny kdesi nad realitou skutečného světa.

Z přírodních materiálů byly zastoupeny zejména dřevo, kámen, sádra nebo kožešina.

Velkou osobností surrealismu v kontextu rozmanitosti používaných materiálů je bezesporu Max Ernst. V jeho kompozicích se často objevují vystřižené úryvky z encyklopedií, časopisů, tabulky a rytiny z anatomických učebnic, přírodních atlasů a knižních ilustrací z konce 19. století. Tyto fragmenty pro něj byly prefabrikovanými prvky okolní reality, které odděloval od jejich přirozeného prostředí a kombinoval bez ohledu na zákony logiky či přirozeného řádu (Stěžalska, 2015, online). Jeho významným dílem je cyklus koláží v autorské sbírce *La Femme 100 Têtes*, které doprovází vlastními příběhy. Hlavní hrdinkou je postava, která představuje metaforu ženství – nemá stálou tvář, protože se jí neustále mění. Ernst objevoval nejrůznější možnosti koláže a asambláže, jejichž inovativní prvky opíral

o různorodost materiálů, které pro svoji tvorbu sbíral. Šamšula (2015, a. 86) uvádí, že Ernst využíval otisky všech materiálů, objevujících se okolo něj: listy a jejich žilkování, roztržený okraj pytle, drát odvinutý z cívky atd. Jeho experimentální tvorba dala vzniknout nové technice – frotáži. Tento způsob kresby spočíval v umístění archu papíru na jakýkoliv druh hrubého povrchu (dřevo, list, kámen) a třením grafitu byla struktura povrchu přenesena na papír.

Další významnou postavou surrealismu je Meret Oppenheim – švýcarská umělkyně, která svá díla kombinovala s přírodními materiály. Velmi známé je její dílo *Snídaně v kožešině*, kde využila právě zvířecí kožešinu, kterou potáhla šálek, talířek a také čajovou lžičku. Ve svém díle *Moje guvernánka* z roku 1936 kombinuje boty s materiály jako je kov, kůže, papír a nit.



Obr. 3 – Oppenheim, Snídaně v kožešině (1936)

Materiály: kožešina, čajová souprava

Zdroj: MoMA, online

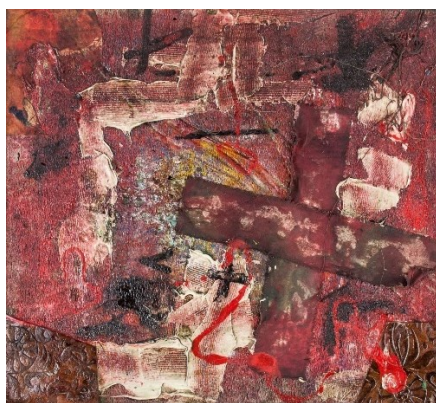
2.5 Abstraktní expresionismus

Počátky abstraktního expresionismu jsou datovány do roku 1945. Toto datum uvádím zcela záměrně, neboť samotné jeho zmínění vyvolává v každém čtenáři silné subjektivní pocity, a právě pocity a emoce jsou základním pilířem tohoto uměleckého směru. Vlivem destrukce a brutality druhé světové války nastala silná roztržitost v jádru společnosti. Odcizení, napětí, beznaděj a úzkostné obavy ze ztráty životních jistot otřásaly základem života každého člověka a promítly se také do roviny umění. Abstrakce a expresionismus se spojily v jednom silném stejnojmenném proudu a daly život subjektivním emocím, které se draly na povrch

v každém uměleckém díle. „Akční malíři používali spontánních dynamických gest, kterými sdělovali své pocity o brutalitě války, a to často s využitím surrealistické techniky automatismu, při které nechávali své podvědomí převzít vládu nad kreativním procesem a vyjádřit skryté emoce“ (Hodgeová, 2019, s. 33).

Příroda nebyla častým námětem expresionistů, nýbrž silným inspiračním zdrojem. Nezobrazovali krajinu přímo, ale využívali její esenci a divokost, která vycházela z jejich nejhlubšího nitra. Nejvýraznější postavou, kterou nelze opomenout byl Jackson Pollock, jehož abstraktní kompozice plné kapek a stříkanců barev evokují energii a pohyb přírodních sil.

Plošné zobrazování však mnohým expresionistům nastavilo mantinel, který bylo potřeba překonat, a proto se v obrazech objevují reliéfní nánosy barev, jejichž forma je tvořena přímým kontaktem umělcových rukou s hmotou barvy. Tento projev je typický zejména pro tvorbu Jeana Fautriera a Jeana Dubuffeta. Španělský umělec Antoni Tàpies zašel ještě dál. Nános barvy ozvláštnil zakomponováním běžných předmětů a materiálů do hmoty. Často používal materiál v procesu rozpadu, čímž sugestivně vyjádřil rozpadající se životní jistoty a hodnoty v souběžném krvácejícím světě – slámu, písek, kůži apod. V pozdější tvorbě používá materiály pevnější – rozdrčený mramor nebo dokonce části dřevěného nábytku.



Obr. 4 – Tàpies, Malba

Materiály: dřevo, textilie, písek, drčený mramor

Zdroj: iCollector, online

2.5.1 Robert Rauschenberg

Nejvýznamnější postavou expresionismu je z hlediska experimentu s přírodními materiály americký umělec Robert Rauschenberg. Díky mnoha inovacím, které jeho umění přineslo bývá považován za zakladatele pop artu. Těmito inovacemi je zejména tzv. kombinovaná malba, kdy se zcela stírá hranice mezi malbou a sochou. Nelze jej však svázat do jednoho uměleckého proudu, protože jeho tvorba, stejně jako tvorba mnoha velkých umělců si prošla dlouhým vývojem a střetávají se v ní prvky několika směrů. „*Některá díla jsou pověšena vertikálně, jiná jsou položena na zemi. Často navíc obsahují poměrně masivní prvky ze skutečného světa, které podléhají gravitaci*“ (Dixon, 2014, s.537). Pro Rauschenberga jsou typická zejména vycpaná zvířata, která kombinuje s malbou, kresbou a mnoha dalšími materiály: přírodními i umělými.

Jeho významným dílem, ve kterém se střetávají všechny zmíněné prvky je *Canyon*. Jde o dílo plné symbolů a příběhů. Jedním z nich je Amerika a kosmické lety, druhým mýtus O Ganymédovi, kterého na Olymp zanesl Diův orel, aby se stal číšníkem bohů. Můžeme zde nalézt dokonce osobní fotografii jeho syna Christophera. V tomto díle je také patrný vliv mnoha předcházejících směrů, zejména dadaismu a kubismu. Kubismus můžeme najít v zapojení koláže do obrazu a v prvku písma malovaného přes šablonu. Velkou inspirací pro Rauschenberga je bezpochyby Marcel Duchamp se svými ready-mades, který už v období dadaismu pracoval s konkrétními předměty, kterým dával nový význam.



Obr. 5 – Rauschenberg, Canyon (1959)

Materiály: papír, textilie, dřevo, preparovaný orel, polštář, kov, zrcadlo, knoflíky

Zdroj: Dixon, 2014, s. 536

2.6 Body art

Body Art se začíná vymezovat mezi 60. a 70. lety 20. století. Umělci tohoto proudu využívají svého vlastního těla jako prostředku pro vyjádření emocí a myšlenek. Experiment s lidským tělem často evokuje základní vědomé i podvědomé pohnutky určující naše chování (sexuální touhu, strach...). Umělci často vstupují do intenzivního fyzického a emocionálního procesu, kdy transformují své tělo rozličnými způsoby, nebo jej vystavují různým formám bolesti a nepohodlí. Tímto procesem dochází k otevření nových dimenzí pro vyjádření osobních zkušeností, emocí a sociálních témat. Na konci tisíciletí se společně s rozvojem technologií Body Art přesunul z performance události v galerii a krajině na operační sál. Umělci experimentují se svým tělem pomocí plastických chirurgií a bio-kybernetiky.

Jednou z nejvýznamnějších postav Body Artu je srbská umělkyně Marina Abramovič. Její práce jsou známe hlubokými sděleními, která na divácích vždy zanechávají silné emoce. Hlavním tématem jejích představení je lidské tělo a identita, které propojuje s prvky zvuku a světla působícími na smysly a jinými materiály jako jsou kosti a země, které mají v konkrétních dílech vlastní význam. Především ale zkoumá vztah mezi umělcem a divákem, které často zapojuje do představení. Proslula zejména svými život ohrožujícími performance, při kterých se ocitla mezi životem a smrtí.

Do Body Artu dále patří již zmiňovaná skupina *Vídenští akcionisté*, kteří jsou dodnes považováni za velmi kontroverzní umělce, kvůli jejich výstředním performance plnými destrukce a krvavých obětí. Používali živočišné materiály: krev, orgány, zvířata, a to vše v propojení s vlastní tělesností.

2.6.1 Joseph Beuys

Joseph Beuys byl významný německý umělec, který je známý především na poli performance a instalace. Během druhé světové války byl sestřelen a při pádu utrpěl vážná poranění a popáleniny celého těla. Nalezli jej kozáci, kteří jeho tělo obalili vrstvou tuku a zabalili do plsti, čímž ho zachránili. Tento zážitek hluboce ovlivnil Beuysovo dílo. Nejčastějšími materiály, se kterými se v jeho tvorbě můžeme setkat jsou právě tuk, plst', med, a především jeho vlastní tělo. Beuys vešel ve známost především díky své performance pod názvem *Jak vysvětlíme obrazy mrtvému zajíci*. Usedl do galerie v Düsseldorfu s mrtvým

zajícem v náručí a hlavu si polil medem, čímž opět odkázal na svoji minulost. Takto seděl celé tři hodiny a vyprávěl zajíci o obrazech na stěnách. „*Sám byl přítom slavnostně vystrojen: hlavu měl pomazanou medem a skvěle ozdobenou plátky zlata, podrážku jedné boty z olova, druhé z plsti*“ (Bláha, Slavík, 2020, s.60).

2.6.2 Ana Mendieta

Ana Mendieta byla významnou umělkyní narozenou na Kubě. Kvůli politickým důvodům však byla nucena odejít do USA, kde se usadila a kde mohla svobodně pokračovat ve své tvůrčí činnosti. Její práce se vyznačují silným vztahem k přírodě, k lidskému tělu a kulturním otázkám, což ji řadí mezi přední feministické umělkyně. Hlavním prvkem její tvorby bylo používání vlastního těla, kdy se ona sama stala součástí krajinářských kompozic, a proto bývá řazena jak do hnutí body artu tak do land artu. Tyto performance často dokumentovala fotograficky, což zanechalo silné vizuální stopy, jež odkazují na původní symbiózu mezi lidským tělem a zemí. Pracovala s mnoha médii včetně sochařství, videa a instalace. Mezi nejčastěji používané materiály v její tvorbě patří především země a hlína, které symbolizují propojení s původními kulturami a přírodou. Nejčastěji pracovala se svým vlastním tělem, které různě formovala do krajiny a pokrývala přírodními materiály, aby mohla splynout se zdroji všeho života. Často používala také vodu jako symbol očisty a obnovy nebo organické prvky rostlin a květů. Jsou známa také díla, ve kterých použila peří, střelný prach nebo dokonce oheň jako živel. Vzhledem ke své bolestivé životní zkušenosti využívala také zvířecí krev, která v jejích dílech odkazovala na sexuální násilí.



Obr. 6 – Mendieta, Silueta (1976)

Materiály: země

Zdroj: E-tok, 2013, online

2.7 Land art

Land art někdy též nazývaný Earth Art odkazuje na formu umění, která se začala rozvíjet kolem 60. let v Americe. Šlo o reakci umělců na tradiční výstavní prostředí galerií a muzeí. Projevili myšlenku a snahu vytvářet taková díla, která by komunikovala s přírodou mimo konvenční umělecké principy a přímo v její náručí. V této komunikaci jim neměly dále bránit zdi výstavních prostor, proto se umělecká díla přesouvají z galerií do venkovního prostředí. Krajina se však během 20. století rapidně proměnila. Spolu s expanzivním technologickým pokrokem nastala doba rabování přírodních zdrojů, které spolu s prudkým vpádem průmyslu do zemědělství zanechaly v přírodě nesmazatelné stopy. Namísto lesů vyrostlo v krajině nepřehledné množství průmyslových hal, skládek a továren, které navíc denně křižují dálnice a jejich energetická síť. Tato skutečnost byla jednou z mnoha příčin, proč se umělci oprostili od zobrazování reálné krajiny, jako tomu bylo ještě v dobách romantismu. Umění se během těchto let zcela proměnilo stejně jako příroda. Namísto obrazů a soch vystoupilo do popředí umění happening a performance, a proto ani návrat ke krajině nemohl být se štětcem a plátnem. „*Zobrazení přírody bylo vystřídáno jejím ozvláštňujícím prostřednictvím přímých zásahů do její podoby*“ (Bláha, Slavík, 2020, s.90). Dalším důvodem, proč umělci upustili od zobrazování krajiny byl rozvoj fotografie, která se sama o sobě stala uměleckým médiem. Realistické zobrazení navíc mělo tendenci tíhnout ke kýči a stávalo se spíše karikaturou té nepřekonatelně dokonalé skutečnosti, kterým je přírodní scénérie. „*Jedním z důsledků proměny umění ve 20. století je, že rezignovalo nejen na princip nápodoby přírody i na přírodní krásno, nýbrž dokonce na samotnou ideu krásy, s níž dál téměř nepracuje*“ (Schmelzová a kol, 2014, s.17).

Land art vznikl jako nový způsob uvažování o tvůrčím procesu, který měl mimo jiné obeznámit veřejnost o globální problematice devastace krajiny a znovu navrátit pozornost k přírodě. Podle Meyera (2021, online) se Land art formoval v návaznosti na minimalismus jako odnož paralelně jdoucího konceptuálního umění, které zpochybňovalo tradiční a formální prvky umělecké tvorby. „*Tvorba umělců land artu je silně inspirována prehistorickými díly jako je Stonehenge, která byla často vytvářena v odlehlých oblastech, daleko od civilizace a ponechána přírodním živlům*“ (Meyer, 2021, online). Tato díla byla vytvářena především z přírodních materiálů, které měl umělec volně k dispozici.

Nejčastějšími materiály byla sama země, kameny, dřevo, voda a vegetace. Všechny materiály byly používány s respektem k jejich vlastnostem a krajinné oblasti, do které byly zasazeny, a která poskytovala umělcům širokou svobodu v možnostech instalace jejich soch, mnohdy monumentálních rozměrů. Ačkoliv by se mohlo zdát, že použití přírodních materiálů musí být do jisté míry finančně málo nákladné, opak je pravdou. Obrovské krajinné instalace často zahrnovaly nákup pozemků a zapojení strojů pro zemní práce. Podobně velká narušení krajiny byla později kritizována a označována jako kapitalistické umění. V Evropském měřítku se však setkáváme spíše s umělci, kteří se snaží být více spolupracovníky přírody než narušiteli a jejich díla mají především ekologický charakter.

Mezi nejvýznamnější světové představitele land artu patří Andy Goldsworthy a jeho ojedinělý vztah k přírodním materiálům, Robert Smithson a jeho obrovská spirála *Yetti* na mořském pobřeží, nebo osobnosti jako je Richard Long, Nils Udo a David Nash. Ačkoliv by si všichni tito umělci zasloužili více prostoru, budou uvedeni jen ti, jejichž tvorba výrazněji inspirovala praktickou část bakalářské práce.

2.7.1 Andy Goldsworthy

Andy Goldsworthy je jeden z nejvýznamnějších představitelů land artu vůbec. Do povědomí vstoupil svými jedinečnými skulpturami zasazenými do krajiny, s použitím výhradně přírodních materiálů. Tato umělecká díla jsou vytvořena s respektem ke krajině, které nepůsobí žádné výrazné škody, ani nepřiměřené zásahy technickými stroji. Goldsworthy vytváří všechny své práce výhradně ručně a nikdy se nepouští do experimentu s umělými materiály. Jeho díla jsou často dočasná, mizící vlivem přírodních procesů, což do díla vnáší určitou poetičnost propojenou s myšlenkou, že to, co bylo čerpáno z přírody s ní dříve či později opět splyne. „*Jde o snahu porozumět přírodě, skrze pochopení významu sochy*“ (Friedman, 1996, s.6).

Častým materiálem, který Goldsworthy zpracovává je země, a především země zbarvená do červena. Ve svých dílech přirovnává obsah železa v zemi k železu přítomnému v krvi, díky čemuž dochází k transportu kyslíku v těle a organismus dýchá. „*Červená proudí povrchem celé země jako žíla*“ (Friedman, 1996, s.8). Dřevo je dalším významným materiálem v Goldsworthyho tvorbě. Kořeny jej fascinují svojí hadí silou, kterou prorůstají v zemi, skrze níž si nacházejí cestu v překrásných tvarech plných inspirace. Větve jsou stejně

tak pozoruhodným prvkem v jeho umění. Známa je například větev obalená červenými okvětními lístky máku, které Goldsworthy upevnil jen pomocí vody. Často kombinuje dřevo s dalšími přírodními materiály, zejména s kameny nebo využívá přirozené síly přírody a ve spolupráci s ní vznikají další významná díla. Dobrým příkladem této spolupráce jsou sochy z dřevěných větví, které drží pospolu v pozoruhodných kompozicích, díky síle mrazu. Sníh a led jsou dalšími typickými materiály v jeho umění. V roce 1989 pracoval v Grise Fiord na Kanadském arktickém souostroví a následně přímo na Severním pólu. Zde na tomto nejdlehlším místě planety postavil ze sněhu a ledu čtyři masivní prstence. „*Tyto efemérní sochy označovaly polohu severního pólu a byly postaveny kolem něj. Prostřednictvím kterékoliv ze čtyř soch bude směr vždy na jih*“ (Schulze, 2017, online).



Obr. 7 – Goldsworthy, Dotek severu, (1989)

Materiály: sníh, led

Zdroj: Schulze, 2017, online

Dále Goldsworthy pracuje s velmi pomíjivými materiály jako jsou právě listy, květy nebo různé druhy trav. Listy propojuje do přízračných a lehkých řetízků s trny, kameny balí do peří jako do peřinky a pokládá je vedle moře (Moore, 2007, online). Velmi pozoruhodné je také barvivo ze semen jasanu, které používá pro své organické a vzdušné malby.

Většina jeho prací se opírá o význam pomíjivosti a mnoho z nich již dávno podlehl času a procesům rozkladu. Všechna svá díla proto důkladně zaznamenává na snímcích fotoaparátu, aby mohla promlouvat k příštím generacím.

2.7.2 Nils-Udo

Nils Udo je německý umělec, který vstoupil do povědomí zejména pro své rozměrné instalace komponované v krajině. Původně se věnoval malířství, ale s postupem času opustil svůj ateliér a soustředil se na vytváření děl kolosálních rozměrů přímo v krajině. V jeho dílech se objevují především přírodní materiály jako jsou kameny, dřevo, tráva nebo listí, které propojuje s konkrétní krajinou, přičemž využívá její rozmanitost pro umělecký záměr. Divák je v tomto případě postaven do přímé interakce s uměleckým dílem a přírodou, jelikož se stává součástí díla. Tvorba Nils-Uda také vyvolává otázky ohledně lidského vztahu k přírodě a jeho zodpovědnosti za ní.

Za zmínku stojí například jeho dílo s názvem *Mlád'ata*, kdy s pomocí nejtěžší nevojenské evropské helikoptéry přemístil do lesa obrovitá mramorová vejce. Každé vejce vážilo 4.2 t a postupně byly vyskládány na mramorový štěrk, kdy les představoval hnízdo (Tsatsas, 2019, online).

Hnízdo je dalším velkým tématem Nils-Uda. Za svůj život jich vytvořil několik na různých místech a z různých přírodních materiálů.



Obr. 8 – Udo, Hnízdo (1978)

Materiály: dřevo (klacky), kameny, země, tráva

Zdroj: Udo, 1978, online

3 Čeští umělci a jejich práce s přírodními materiály

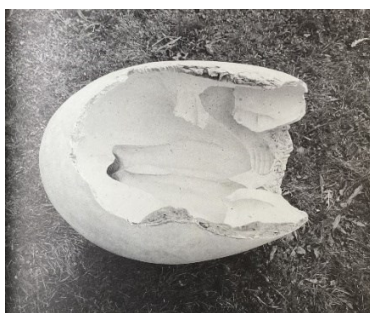
Tato kapitola představuje národní umělce minulého století s přesahem do současnosti, kteří ve své tvorbě pracují s přírodními materiály nebo krajinou. Jednotliví autoři byli vybráni s ohledem na rozmanitost ve využití přírodních produktů v jejich tvorbě tak, aby zde mohlo být uvedeno co nejširší spektrum zastoupených materiálů.

Největší prostor je věnován dvěma českým umělcům, jejichž tvorba inspirovala napsání této práce. Jsou jimi Jan Švankmajer a František Skála.

3.1 Eva Kmentová

Jedna z nejvýznamnějších českých umělkyní 20. století je bezesporu Eva Kmentová. Jejím hlavním tématem v umělecké tvorbě byla především tělesnost založená na haptické zkušenosti a práce s jejím vlastním tělem. Svá díla vytvářela z materiálů jako jsou kámen, dřevo, cín, bronz nebo sádra. Odlišovala se tím, že pro tvorbu nepoužívala předměty posbírané ze smetišť jako mnoho známých umělců, ale vždy pracovala jen s tím, co měla po ruce. Známa je například její odlévaná textilie nebo kusy dřeva otisknuté v hlíně a následně odlité z betonu. Do sádry a hlíny otiskovala svá ústa, chodidla nebo paže, odlévala prsty a celé dlaně, a z těchto fragmentů následně vytvářela nové tělesné konfigurace. Její dílo intenzivně ovlivnila vážná nemoc, která je pro nás podstatným interpretačním východiskem jejího pozdějšího díla. V důsledku bolesti, se kterou se denně potýkala, přicházela o fyzickou sílu, a proto se uchyluje k lehčím a křehčím materiálům. „*Významné postavení si v její tvorbě získává papír – zranitelný, skromný, ale také nevídaně odolný materiál. Muchlá ho, vrství hedvábné a průsvitné blanky, vyškrabuje, lepí vrstvy kartónů a lepicí pásku přetváří na vodopád*“ (Vachtová, Bragantová, 2006, s. 82).

„*Přítomnost přírody a krajiny, personifikované neobvyklým dvojzvukem zelené a modré, prostupuje celé kreslířské a sochařské dílo a vůbec všechno, co k Evě patří*“ (Vachtová, Bragantová, 2006, s.88). K přírodě se umělkyně obrací také během svých léčebných pobytů v lázních a nemocnici. Přírodní motivy se často prolínají s lidskou tělesností a jejím zájmem o dotek. Dobrým příkladem mohou být motivy slz, které splývají s deštěm nebo lidské prsty jako rašící výhonky. V poslední fázi života popisuje svoji fascinaci prostým přírodním jevům a inspiraci nachází v lehkosti a vzdušnosti mraků.



Obr. 9 – Kmentová, Lidské vejce (1968)
Materiály: patinovaná sádra, otisk lidského těla,
Zdroj: Vachtová, Bragantová, 2006, s. 113

3.2 Vladimír Preclík

Vladimír Preclík je řazen mezi nejvýznamnější české sochaře druhé poloviny 20. století. Byl členem skupiny Trasa 54 a spoluzakladatelem Mezinárodních sochařských sympózií v Hořicích. Jeho sochařskou tvorbu významně ovlivnil fakt, že pocházel z rodiny řezbáře, a proto jeho první sochy byly hlavně ze dřeva. Tento materiál však neponechával jeho surovosti ani nesdílel estetiku povrchově nepojednaného dřeva. Sochy proto vždy upravoval mořením, krycí barvou, lakem, kovovými emulzemi a často také zlacením, které pro něj symbolizovalo neměnnost věčného světa (Baleka, 2004, s.11). Stálost sochy na denním světle byla pro Preclíka nesmírně důležitým faktorem, který jej dovedl k používání kamene a kovu. Ovlivnila ho také technika asambláže, a proto do svých soch začal komponovat další předměty rukodělné práce: kůže, kožešina, peří, zlacené pštrosí vejce, papír, textilie, epoxid.



Obr. 10 – Preclík, Pocta Jacku Londonovi (1965)
Materiály: dřevo, kůže, epoxid, papír, kov
Zdroj: Baleka, 2004, s.170

3.3 František Ronovský

František Ronovský proslul jako autor nové figurace, do které vnesl naprosto nový rozměr díky technice enkaustiky, která se stala pro jeho tvorbu ikonickou. Jeho malby se vyznačují hloubkou, kterou do děl vnáší možnost vrstvení vosku, čímž obrazy dosahují jedinečných efektů. Ronovský často kombinoval vosk s dalšími médii, jako jsou olejové barvy nebo akryly, čímž dotvářel díla detailnějším a komplexnějším povrchem.



Obr. 11 – Ronovský, Spáči (1996)

Materiály: enkaustika (vosk), sololit

Zdroj: Kodl Galerie, online

3.4 Hugo Demartini

Demartini byl významnou osobností české sochařské scény 2. poloviny 20. století. Do povědomí vstoupil jako vedoucí sochařského ateliéru na AVU v letech 1990-1995 a jako průkopník nekonstruktivismu. Demartini se vyučil kamenosochařem u Otakara Velínského a následně vystudoval AVU v Praze. V začátcích jeho tvorby se objevují motivy, které se shodují s jeho obrazy z dětství, které vytvářel během zotavování se z vážného onemocnění. Jde o christologické náměty, zejména etapy ukřižování zachycené v sádrových reliéfech. Později se věnoval kolážím. Proslulé jsou také série nízkých reliéfů, které vznikaly otiskem různých materiálů do hlíny a následně byly odlity do sádry. Stejně jako mnoho autorů jeho generace byl také Demartini silně ovlivněn geometrickou abstrakcí, která dále dominuje jeho tvorbě. V 60. letech vznikaly jeho ikonické objekty s chromovaným zrcadlovým povrchem. Jedná se o koule, které zrcadlově odrážejí své okolí a každý náhodný kolemjdoucí se tak stává součástí uměleckého díla. Zrcadla odrážejí stromy, nebe i trávu kolem sebe a povyšují tak, nejvšednější prvky krajiny v umělecké dílo skrze náhodu.



Obr. 12 – Demartini, Akce v přírodě (1968)

Materiály: kulovitá zrcadla, krajina

Zdroj: Bláha, Slavík, 2020, s.94

3.5 Ivan Kafka

Projev a kontinuita výtvarného uvažování Ivana Kafky vychází z konceptuálního umění, minimalismu a land artu (Schmelzová, 2014, s.28). Jeho instalace bývají tvořeny záměrně pro konkrétní místa ve vztahu k jejich historickým nebo aktuálním událostem a bývají umístěny jak v galerijním prostředí, tak také v krajině. Během 80. let 20. století se zabývá projekty a jejich realizacemi ve volné krajině a ve městě. Pomíjivost se řadí mezi jeho velká témata, a proto se v jeho dílech objevují zejména přírodní materiály. Jsou jimi dřevo, kámen, písek, sníh nebo spadané listí. Dále využívá předměty odkazující na lidskou civilizaci jako například větrné rukávy nebo nárazníky železničních vagónů. Známa je jeho instalace *Bílá koule na Bílé hoře*, kdy sněhová koule o průměru 230 cm představuje symbol ochlazení pro kdysi dávné válečné vření. Dalším impozantním dílem je *Říp na západě / kopec k obcházení*, který je celý vytvořený z nahromaděného sena o průměru 950 cm. (Schmelzová, 2014, s.31)



Obr. 13 – Kafka, Bílá koule na Bílé hoře (1984)

Materiály: sníh

Zdroj: Schmelzová, 2014, s.30

3.6 Martin Patříčný

Martin patříčný je současným výtvarníkem, který se zaměřuje výhradně na práci se dřevem. Kromě soch vytváří také koláže a asambláže vyskládané z různých druhů dřeva, s rozličnou povrchovou úpravou od laků až po moření. Ačkoliv nejvhodnějším dřevem pro tesaře a truhláře bývá dřevo rovně rostlé, Martin Patříčný používá ve své tvorbě převážně tzv. vady dřeva, které jsou označovány jako nevhodné a nepoužitelné části stromu. „*Jsou to místa, kde nešlo všechno rovně a hladce. Kde se strom za svého života s něčím potýkal, opouzdřoval poranění, nebo jen vytvářel tzv. falešné jádro. Mohli bychom to nazvat i zvláštnosti růstu*“ (Patříčný, 2014, s.11). Patříčný je zároveň také autorem několika úspěšných knih o dřevě a spoluautorem scénáře dokumentu *Kus dřeva ze stromu – Nadace pro život*, který režíroval Bedřich Ludvík.



Obr. 14 – Patříčný, Strom vzpomíná na oblohu

Materiály: javor a mořený javor (výřez z kmene, otvor po zlomu větve)

Zdroj: Patříčný, 2019, online

3.7 Michal Sedlák

Současným umělcem, který ve své tvorbě navazuje na odkaz land artu je Michal Sedlák. „*Jeho objekty antropomorfních tvarů pokryté trávou či mechem a vyrůstající z terénu neodpovídají střídmy formám odvozeným z minimalismu, nýbrž spíše navazují na tradici komponované krajiny a umělého formování přírodních útvarů*“ (Schmelzová, 2014, s.74). Sedlák svými zásahy proměňuje vybranou krajinu ve specifické místo, se kterým umělecké dílo dokonale koresponduje, navazuje na jeho přirozenou estetiku a skrze tvůrčí proces jej posouvá do roviny jedinečného sdělení. Tyto monumentální instalace nabízí prostor pro dialog mezi člověkem a konkrétní krajinou prostřednictvím nekonvenčního a sugestivního tvůrčího vyjádření. Skrze působení času a vlivem živelných sil se tato díla proměňují a

mnoho z nich již dnes není dochováno. Jejich efemérní povaha však namísto destruktivního charakteru vykazuje silnou dynamiku, která dotváří gestalt uměleckých děl.



Obr. 15 – Sedlák. Danae (2000)

Materiály: kámen, juta, zemina, květena, ocelový drát

Zdroj: Schmelzová, 2014, s. 74 (archiv autora)

3.8 Jan Švankmajer

Jan Švankmajer patří k hlavním představitelům české výtvarné a filmové scény už půl století. Jeho unikátní přístup k filmovému vyprávění, zapojení surrealistických prvků s důrazem na detail a experimentaci s různými médii ho řadí mezi nejvýraznější tvůrce své generace. Známý je jako režisér, dramatik, animátor, ale také jako spisovatel a v neposlední řadě výtvarník. Jeho tvorba je nesmírně rozmanitá a sama jeho osobnost by stála za zpracování v podobě samostatné diplomové práce. V rámci této kapitoly budou stručně shrnuty principy jeho tvorby se zaměřením na experiment s přírodními materiály.

Úvodem je však třeba říct, že Švankmajerův zájem o umění není otázkou jen jeho dospělosti, nýbrž sahá až do jeho útlého věku, kdy dostal od rodičů kulisu loutkového divadla. Kořeny jeho uměleckého cítění dále vyústily ve studium na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze a následně jej zavedly až ke studiu na Akademii múzických umění na Katedře loutek. Krátce po návratu z povinné vojenské služby založil soubor Divadla masek při divadle Semafor, jehož součástí bylo černé i luminiscenční divadlo. „*Ve svých inscenacích záměrně navazoval na avantgardní postupy a inscenoval vedle svých vlastních prací libreta Mahenova či Nezvalova*“ (Janák, 2007, s. 11). Ačkoliv jej divadlo vždy fascinovalo, brzy ho začalo limitovat umělým prostředím inscenace, která před oponou potlačovala jeho zájem o bezprostřední a reálnou zkušenost. Šlo spíše o Švankmajerovu nutkavost pracovat nejen s rekvizitami, ale s reálnými, přímo nalezenými věcmi, a proto paralelně s divadlem začíná působit jako samostatný výtvarník. Svůj první krátký animovaný film *Poslední trik pana*

Schwarcewalldea a pana Edgara natočil roku 1964 a maximálně zde využil své schopnosti loutkaře, které propojil s černým divadlem a hereckými výkony skutečných lidí. Uplatňuje zde pro něj typické avantgardní využití trojrozměrného stop-motion s živou animací.

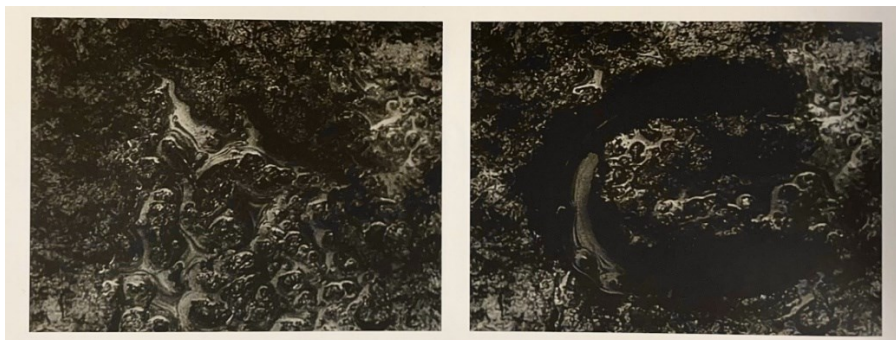
„Švankmajer zkoumá rozmanité estetické i vyjadřovací možnosti hraného filmu v kombinaci s animací a v každém svém dalším díle si vyzkoušel něco jiného, a tak si pro sebe nacházel novou realitu a nám ostatním – surreality“ (Dutka, 2002, s.55).

Hlavním inspiračním zdrojem Jana Švankmajera jsou jeho vlastní sny, které si často zapisuje a významně se tak ztotožňuje s filozofií surrealismu, pro kterou jsou právě sny a představy podhoubím celého tohoto směru. Hranice mezi snem a realitou je velmi tenká a obojí je součástí lidské existence, ve které si dělí rovný díl důležitosti. Švankmajerovo umění tuto hranici velmi obratně stírá a odhaluje nám tak expresivní jádro jeho vlastní duše. Podstatnou roli v jeho dílech získává imaginace, oproštěná od všech ostatních rušivých jevů. Určitou formou pocty této imaginaci může být vnímán Švankmajerův první celovečerní film *Něco z Alenky* (Na motivy Lewise Carrolla). Hlavní postava je ztělesněním dětské přirozenosti, bezprostřednosti a imaginace, která je v raném věku mnohem silnější než v dospělosti. Ve filmu se také objevuje snové prostředí Říše divů, které je samo o sobě odrazem surrealistického vnímání. Pro Švankmajera je jeho vlastní tvorba zároveň určitou formou arteterapie, která ho zbavuje jeho vnitřních „démonů“, kteří se na něj během života nalepují. *„Celý život nás provázejí démoni. A my se jich snažíme zbavit tím, že se je pokoušíme pojmenovat“* (Švankmajer, Solařík, 2018, s.256).

Švankmajerova díla často zahrnují kombinaci různých přírodních materiálů jako jsou dřevo, kůže, textil, kosti, které vytvářejí autentické vizuální a mnohdy taktilní zážitky. Tyto materiály propojuje s náhodně nalezenými předměty rozmanitého původu, ať už umělého, či přírodního. Velmi často pracuje také s potravinami, které v jeho dílech často symbolizují lidské touhy a obavy. *„Způsob, kterým vybírá předměty či hmotu, se kterou pracuje je mimořádně působivý – už jen vizuální kvality a kulturní konotace vybraných předmětů, ač zdánlivě náhodných, jsou důležitými prvky vytvářejícími výslednou charakteristiku příběhu“* (Hamplová, 2012, s.27).

3.8.1 Animace

Z režisérových krátkometrážních filmů nemohu nezmínit jeho filmové a velmi působivé zpracování povídky *Zánik domu Usherů* od Edgara Allana Poa. Tento snímek zmiňuji jednak kvůli mému hlubokému zanícení pro Poeovu literaturu, a jednak pro Švankmajerův mimořádně zdařený experiment s materiály, které nechal promlouvat namísto osob. Animace bahna, animace vody, animace zdiva... to vše zanechává ve filmu hluboký haptický příběh, který je naprosto adekvátní Poeovu niternému vyprávění, které je samo o sobě naplněno expresí. „*Lidi jsem zaměnil za věci a věci se staly nositeli nejen děje, ale i emocii jednajících postav a atmosféry příběhu*“ (Švankmajer, Solařík, 2018, s.59). Nadsmyslové vjemy a mystická síla přírody, která z filmového snímku dýchá jako živá bytost, působí na diváka a velmi citlivě mu odkrývá svoji duši (duše = lat. anima).



Obr. 16 – Švankmajer, *Zánik domu Usherů* (1980)

Zdroj: Švankmajer, Solařík, 2018, s.58

3.8.2 Asambláže, objekty

Hojné zastoupení mají ve Švankmajerově tvorbě asambláže a prostorové objekty, které často bývají součástí také jeho animací. V těchto výtvorech umělec kombinuje organické a anorganické materiály, s cílem vytvořit surrealistické a mnohdy až bizarní vizuální scény. Veškeré materiály bývají umělcem přetvořeny a přeskládány, aby tak daly vzniknout novým a neobvyklým obrazovým kompozicím a objektům. Tradiční dřevěné a kamenné prvky jsou v jeho podání spíše v ústraní a dávají vyniknout netradičním materiálům, s jejichž unikátností se v dílech probouzejí mnohadimenzionální struktury.

„Nakoupil jsem v prodejně se psím žrádlem daňčí uši a kopýtka, prasečí rypáky, uši, nohy, ocásky a krutí pařáty. V galanterii zlaté prýmký, knoflíky, korálky, flitry a krajky. Nechal

jsem si u truhláře vyrobit bedýnky, které jsem vylepil vínovým sametem, a na jejich bok připevnil zrcátka“ (Švankmajer, Solařík, 2018, s. 200).



Obr. 17 – Švankmajer, Relikviář VII (2015)

Materiály: dřevo, samet, kopýtka, kosti, textilie (prýmky, krajky), korálky, zrcátka...

Zdroj: Švankmajer, Solařík, 2018, s. 202

Velmi působivé jsou prostorové objekty, ve kterých využívá tvůrčího procesu přírody. K této spolupráci s přírodou se uchýlil v pozdějších letech s cílem přetvořit již vzniklá díla na předčasné fosilie. Docílil toho tak, že svá díla ponořil do vřídla v Karlových Varech a během relativně krátké doby mohl sledovat, jak se na ponořených předmětech začal usazovat vřidelní kámen, který je pokryl jednotnou červenohnědou strukturou. Švankmajer uvádí, že tyto zkameněliny jsou předobrazem zkázy pokřivené lidské civilizace. Zároveň jde o snahu vrátit tvůrčí schopnost zpět do rukou přírody. „*Nezusušlečtujete prima materii, ale naopak vracíte zusušlečené výrobky zpět prima materii*“ (Švankmajer, Solařík, 2018, s. 245).



Obr. 18 – Švankmajer, Bude válka (2011)

Spolupráce s vřidelním pramenem – usazování vřidelního kamene

Zdroj: Švankmajer, Solařík, 2018, s. 245

3.8.3 Koláže

Koláže od Jana Švankmajera jsou velmi známé především pro svůj poměrně provokativní charakter, který mnohdy hraničí s absurditou. Přestože mají velmi hluboký a mnohočetný symbolický význam, nelze se nepozastavit především nad jeho erotickými kolážemi, které nenechají člověka bez pohoršení. Autor zde použil výstřižky z pornografických časopisů, které kombinoval s jinými novinovými výstřižky, ilustracemi a fotografiemi. Dalším tematickým okruhem Švankmajerových koláží je soubor anatomických novotvarů pozoruhodných fantaskních tvorů z říše fauny a flóry, ale také fiktivních technologických přístrojů. Své ilustrace a koláže postupně nashromáždil a uspořádal do svazku pod názvem *Bilderlexikon*, který vydal v roce 2022. Surrealistické koláže vytvořil také pro knihu japonských strašidelných příběhů zvanou *Kajdan*. Na rozdíl od českých strašidelných postav, které příliš strach nenahánějí, jde v japonských příbězích o hrůzostrašné demony.



Obr. 19 – Švankmajer, Strašidla „Kajdan“ (2011)

Materiály: papír

Zdroj: Švankmajer, Solařík, 2018, s.102

3.8.4 Loutky

Jak už bylo zmíněno v úvodu, Jan Švankmajer tíhnul k divadlu, a dokonce vystudoval tvorbu loutek, které ho provázely během celého života. Na své loutky nenahlížel jen jako na rekvizitu nebo výtvarný prostředek, ale především jej zajímala právě symbolika vedení loutky za provázek (drát), která vyjadřovala vyšší moc nad osudem člověka. Při výrobě jej velmi inspirovalo lidové umění a řemeslné tradice, proto své loutky většinou vyráběl ze dřeva. Velmi známé je například jeho zpracování stejnojmenné pohádky *Otesánek*, kterou Švankmajer přepracoval v surrealistický hororový příběh, za který získal tři České lvy.

Jan Švankmajer je dodnes významnou postavou české kinematografie a jeho dílo je často studováno a interpretováno ve světle různých uměleckých a filozofických teorií. Závěrem bych ještě zmínila jeho manželku Evu Švankmajerovou, která na mnoha jeho projektech spolupracovala, a to především jako kostýmní výtvarnice. Společně dokonce koupili v roce 1981 zchátralý zámek, který dodnes Jan Švankmajer rekonstruuje a přeměňuje na svůj vlastní surrealistický Kabinet kuriozit, který má významný mystický nádech.

3.9 František Skála

František Skála je významným českým umělcem, který se v současné umělecké scéně objevuje především na poli ilustrace, sochařství, multimediální tvorby, ale také v hudebním žánru. Jeho díla jsou známá především pro svoji inovativní kombinaci výtvarných médií a technik s použitím různorodých přírodních i umělých materiálů.

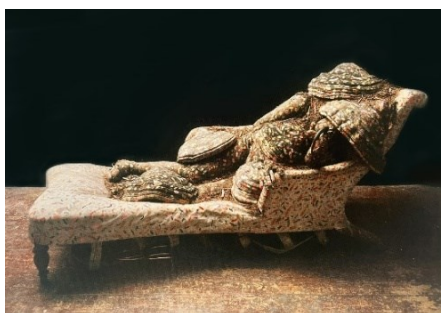
František Skála vystudoval Střední uměleckoprůmyslovou školu v Praze, obor řezbářství. Umělecké cítění se však v jeho životě projevovalo už od útlého dětství, kdy rád sbíral nejrůznější předměty a také často kreslil. Vztah k historii a zájem o řemeslo v něm podnítil jeho otec František Skála st., který byl odjakživa milovníkem lidového umění a starožitností (Čáňová, 2019, s.13). Silný vztah k přírodě ho provázel celým životem a promítl se ve většině jeho umělecké tvorby. Často můžeme ze Skálových děl cítit opravdu hluboká a detailní sdělení, která se opírají o jeho životní příběh. Paralelně s touto harmonickou interakcí s přírodou se Skála zabývá také jinými oblastmi lidského života. Všechna témata však zpracovává se stejnou citlivostí, někdy s trochou humoru, a především s respektem k přírodnímu materiálu. Dalo by se říct, že svým originálním přístupem posunul hranici současného umění a rozhodně patří k nejvýznamnějším osobnostem umělecké scény, a to v mezinárodním měřítku. V roce 1991 získal Cenu Jindřicha Chalupického a v roce 1993 byl vybrán, aby reprezentoval Českou republiku na 45. ročníku Bienále. Do Itálie se vydal pěšky a vystavil zde kresby ze své cesty, která byla dlouhá 850 km a trvala 25 dní.

3.9.1 Umělecká tvorba

Jak už bylo zmíněno, v jeho dílech se objevují tradiční materiály jako jsou dřevo, kůže, kámen, vosk nebo kosti, ale také mnohdy velmi exotické přírodniny jako například ostny

ježovky, mořské řasy nebo dokonce pomelo. V některých jeho pracích se můžeme setkat s poněkud ojediněle používanými materiály jako například plst', seno, fragmenty pečiva a brambory, kůra a kořeny stromu... Cizí mu nejsou ani umělé předměty. Často používá nejrůznější kovy a dráty, které obvykle kombinuje s co možná nejvíce organickými strukturami. Oblibu si v jeho pracích získal dokonce konstrukční plast zvaný sustamid, a to zejména pro jeho lehkou průsvitnost, která při prosvícení vytváří teplé světlo. Skála své materiály vyhledává a sbírá kdekoliv je to možné a nebrání se ani skládkám odpadu. „*Sbírání odpadu je aktivita jako každá jiná, a pokud je dělána s inspirací, může být povýšena na umění*“ (Skála, 2004, s.108).

„*Nalezené věci zpracovává Skála v umělecká díla tak, že jejich výsledný obsah je integrací široké škály kontextů lidského života. Zcela rovnoprávné postavení tu mají hodnoty, které si do díla přinesla nalezená věc sama, i ty, jež do díla vložil umělec, například způsob zpracování, vtip, kombinační invence, literární kontext*“ (Hlaváček, 2012, s. 105).



Obr. 20 – Skála, Starý kuřák (1987)

Materiály: dřevo, textil, choroše, jehličí

Zdroj: Skála, 2004, s. 27

Výtvarné dílo *Starý kuřák* může být v kontextu této bakalářské práce vnímáno jako významné z hlediska použití materiálů, kterými jsou právě tolik netypické choroše v kombinaci s jehličím. Odrážejí se zde Skálovy politické názory, které přinášejí vizi pádu komunistické strany. Skála (2004, s. 171) uvádí, že toto dílo padlo v nepřízni osudu do rukou podvodníka, který předstíral finanční pomoc získanou z prodeje českého umění v aukční síni *Christie's* zemětřesením zasažené Kalifornii.

Dalším příkladem využití přírodních materiálů je Skálovo *Roucho*, které odráží především jeho niterný duchovní svět opět provázaný s přírodními živly. Skála sám sebe často

s pokorou označuje jako prostředníka k zobrazení něčeho významného, co skrze něj dostává prostor vyjít na světlo. Toto roucho přirovnává k rouchu sv. Františka z Assisi, které bylo utkané z nejrůznějších záplat a symbolizovalo tak jeho hlubokou pokoru. Toto roucho je sešité z různých textilií porostlých mořskou řasou, které Skála posbíral na italských plážích v průběhu dvou let.



Obr. 21 – Skála, Roucho (1994-96)

Materiály: textilie, mořské řasy

Zdroj: Skála, 2004, s.158



Obr. 22 – Skála: Lesojan (1988)

Materiály: dřevo, kůže (pergamen), provázek

Zdroj: Skála, 2004, s.35

Ve své autobiografické knize (2004, s. 35) Skála vypráví o zjevení přírodní bytosti zvané *Lesojan*, která vystupuje i v jeho pohádkové knize *Velké putování Vlase a Brady*. Tyto lesní bytosti jsou dle Skálova popisu charakteristické především tlumeným světélkem, které září v oblasti jejich srdce a je možné je spatřit za soumraku, kdy se prohání po lese na jedné lyži za doprovodu slabého pískání. „Podle toho, ze kterého lesa pocházejí, vypadá jejich kostra. Ve smrkových je z tenkých smrkových větviček, v bukových zase z buku“ (Skála, 2004, s. 35).

Dalším významným dílem je soubor ručně vyráběných kytar, které svými nekonvenčními tvary a experimentálním zpracováním představují unikátní umělecké dílo s vlastní duší a mnoha výzvami pro nadcházející uměleckou scénu. Skála zde nechal splynout svoji hlubokou vášně pro výtvarné umění a hudbu, které tak dalo život mnoha originálním uměleckým artefaktům, které jsou neodmyslitelnou součástí jeho velkolepého odkazu. „Fetišistické zpodobnění elektrické kytary jako nástroje kultivovaného hluku, v mantinelech kánonu diktovaného funkcí, může být ve své upřímné touze přiblížit se originálu silnější než originál“ (Skála, Skálová, 2012, s. 189). Prvotní myšlenka a nápady na výrobu těchto kytar

vznikly z klukovské touhy zahrát si na pořádný nástroj, který byl pro mladého chlapce nedostupný. Podle slov Františka Skály (2023, online) představuje kytara symbol rebelství, organizovaného kultivovaného hluku a také sílu mužského erotického smýšlení. Těchto kytar vyrobil okolo dvaceti, z čehož každá je naprosto unikátním dílem. Velkému úspěchu se jeho kytary těšily na výstavě přímo v *Kytary.cz* na Praze 4, kde byly vystaveny mezi běžnými kytarami určenými k prodeji. „*Kuriózní bylo, že ty moje kytary byly čtyřikrát dražší než ty nejdražší, tak vzbuzovaly zájem a lidi se vyptávali*“ (Skála, 2023, online). Své kytary vyrábí z rozličných materiálů se snahou o maximální zachování funkčnosti hudebního nástroje. Všechny použité prvky a materiály mají také svůj význam. „*Ručně litá rudá a zelená perleť, které vytvářejí základní barevné ladění nástroje, symbolizují tóniku (červená) a dominantu (zelená)*“ (Skála, Skálová, 2012, s. 186).

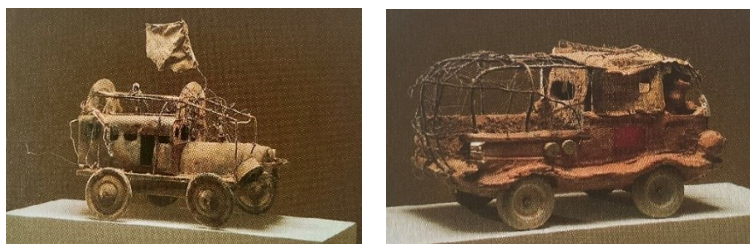


Obr. 23 – Skála: Kytara Lyra (1999), Kytara Čechomor (2003),
Kytara Red Angel (2008), Kytara Zelená (2008)
Materiály: dřevo, kov, plexisklo, plast
Zdroj: Skála, Skálová, 2012, s.188

Dalším pozoruhodným cyklem uměleckých děl ze Skálovy tvorby jsou vozy *Saigon*. Tento název vznikl podle místa nedaleko od venkovského obydlí Skálovy rodiny, kde jednou v noci zapadl s vozem až po nápravu, a které je od té doby označováno jako *Saigon*. Jde o kolekci asi padesáti vozů, které vznikají z nejrůznějších materiálů – nejčastěji dřevo, kov nebo odpadový materiál. Na některých vozech se objevují až kuriózní předměty jako například struhadlo (Vomáčka, 2010, online). Tyto vozy jsou součástí rituálních jízd, kdy jsou vystýlány senem, zapalovány a následně vláčeny blátem. Z této akce se postupem času stala velikonoční tradice rodiny Skálů a jejich blízkých přátel. Z hlediska současného umění

bychom mohli tyto události označit jako happening neboli akční umění, které se rovná iniciačnímu obřadu, kdy se autor snaží vytvořit co nejlepší model vozu, který by odolal náročným podmínkám a složitostem terénu a následně tento model sám autor destruuje.

Tyto vozy byly jednou z hlavních inspirací pro český film Zdeňka Svěráka *Kuky se vrací* z roku 2010. Skála však spolupráci na tomto filmu odmítl.



Obr. 24 – Skála: Vozy Saigon, Spalovna, Trambus

Materiály: dřevo, kov, drát, guma

Zdroj: Skála, Skálová, 2012, s.160

Skála se během života účastnil mnoha výstav, ze kterých jmenuji alespoň výstavu z roku 2004 v pražském Rudolfinu, která sklídila obrovský úspěch a podnítila další zájem o umělcovu tvorbu. Další rozsáhlá výstava se uskutečnila ve Valdštejnské jízdárně, Národní Galerie v Praze v roce 2017, kdy Skála kladl důraz především na světelnost instalací.

František Skála vzpomíná na cestu do Austrálie: „*Pozorovat v nečinnosti, jak se letadélko na obrazovce monitoru sune píď po pídi přes kontinenty a oceány, naplnilo moji cestu přemítáním o relativitě rychlosti, vzdáleností v poměru k lidským možnostem. Získal jsem k planetě daleko reálnější a intimnější vztah*“ (Skála, 2004, s. 157).



Obr. 25 - Planeta II

Materiály: laminát, textil, plíseň

Zdroj: Skála, 2004, s.157

Na závěr této kapitoly jsem si nechala Skálovo (dle mého názoru) nejpozoruhodnější dílo, které má kořeny v hlubinách oceánu a písčínách kalifornského západního pobřeží. Právě zde v oblasti přírodního parku Golden Gate National Recreation Area se nachází Umělecké rezidenční centrum The Headlands Center for the Artists, kde Skála několikrát během života pobýval. Poprvé to bylo v roce 1992 krátce po získání Ceny Jindřicha Chalupceckého. „*Ted' je rok 2011 a jsem zase tady. Připadám si jako bych konečně mohl vydechnout vzduch, který jsem dlouho zadržoval, abych se mohl naplnit tím zdejším*“ (Skála, 2012, s. 11). Skála byl tímto místem hluboce osloven a sám mu věnoval jednu svoji knihu, která nese název *Headlands – Země hlav*. V této knize podrobněji líčí svůj pobyt v Kalifornii a zejména tvorbu proslulých hlav vytvořených z mořské řasy zvané kelp. „*Kelp je něco mezi bytostí a rostlinou. Vyrůstá ze dna, kde je uchycen kořínky a jeho dutá trubice dokonale kruhovitěho průměru se směrem nahoru rozšiřuje. Může být dlouhý až 80 metrů a nahoře je zakončen jakousi hlavou – plovákem, ze které vyrůstají vlasů plochých dlouhých listů podobných jiným řasám*“ (Skála, 2012, s.24). Sám Skála tuto mořskou řasu připodobňuje ke klubku černých hadů nebo smotaných kabelů a drátů, které se proplétají v dynamických formacích. Takto by je jistě vnímal každý jiný kolemjdoucí. Umělcovu duši však očarovali natolik, že o nich později píše jako o vyslancích z jiných světů, kteří se omylem dostali na ten náš. „*...aby s mou pomocí konečně promluvili*“ (Skála, 2012, s.23).



Obr. 26 – Skála: Headlandseeheads

Materiály: kelp (mořská řasa)

Zdroj: Skála, 2012, s. 101, 87, 81

V současnosti se Skála věnuje převážně malbě obrazů, které jsou inspirované kulturou původních obyvatel Austrálie, kterou znovu procestoval v roce 2019. „*Když jsem po téměř čtyřiceti letech začal opět malovat obrazy, musela mě cesta zavést ke kvalitě barvy jako materiálu, jehož původ znám, získávám vlastním přičiněním a jsem opět fascinován jeho krásou tolik se lišící od barvy průmyslové*“ (Skála, 2023, online). Skála v Austrálii nasbíral barevné hlinky, které později nacházel i v našich krajích, a které mu posloužily jako pigmenty pro malbu. Jejich sametový lom světla a tlumená barevná škála vybízí k tématům, která jsou propojena s kulturou původních obyvatel, a proto se v jeho obrazech často vyskytují náměty jako zemní a zvířecí božstva, procesy utváření světa a jiné přírodní motivy.

4 Praktická část

4.1 Úvaha o pomíjivosti

Cílem praktické části bakalářské práce bylo vytvořit na podkladu předchozích teoretických studií soubor organických soch, které by v sobě nesly myšlenky některých autorů, kteří svá díla stavěli na otázkách ohledně pomíjivosti materiálu a jeho spontánní proměnlivosti vlivem času a podmínek. Tyto pojmy jako je pomíjivost a dekompozice však při prvním kontaktu se čtenářovou myslí evokují jakýsi destruktivní charakter, který se opírá o skutečné zákonitosti rozkladu přírodních materiálů. Pokusila jsem se proto uchopit tyto pojmy z jiného hlediska a přetvořit tak negativní vjem na vjem pozitivní a unikátní. Každý kousek dřeva, každý kámen nebo list je svým způsobem jedinečný, a to v každé fázi svého růstu i degradace. Každý materiál má svůj příběh, který psala příroda mnohdy po tisíce let a je na nás umělcích, abychom toto sdělení dokázali přečíst a přetvořit v umělecké dílo, skrze které necháme přírodu promluvit k divákům. Je na nás, abychom toto sdělení dokázali uchopit a zprostředkovat pro ostatní na úrovni hlubšího poselství a s respektem k přírodnímu materiálu i jeho specifickým vlastnostem.

Jedinečnost a neopakovatelnost dodává uměleckému dílu zvláštní mystický nádech a hloubku, kterou umocňuje znatelný organický charakter. Stejná jedinečnost, která charakterizuje přírodní materiály provází každé umělecké dílo, a to právě díky jeho procesu, který by se v tomto případě mohl přirovnat k organickému a biologickému růstu přírodnin. Stejně jako ony, tak také umělecké dílo je neustále v procesu od zrození až po následnou degradaci. Každé dílo se rodí jinak a každý proces tvoření je neopakovatelný a nikdy jej umělec nezopakuje stejně, i přes jeho veškerou snahu, vždy každé dílo ponese znaky originality. Pokud se umělec rozhodne vzdát tomuto organickému procesu hold, může vytvořit dílo se záměrem rozkladu a proměnlivosti, které upevní charakter díla až po jeho zániku.

Práce s přírodními materiály v umělecké oblasti je významná i na úrovni propojení lidské bytosti s přírodou, které se člověk během staletí vzdálil. Kontakt s přírodou ve smyslu jejího zušlechtění a povznesení na umělecké dílo probouzí v umělci i stránku sebepoznání, jelikož i umělec sám je součástí přírody. Tato myšlenka se opírá o známou větu „*Poznej sám sebe*“ v řečtině „*Gnóthi Seauton*,“ která byla vytesána do průčelí Apollonova chrámu v Delfách.

Jde o filozofické sdělení, které vyzývá k hledání a poznávání svého charakteru a svého místa v životě. Umění může být v tomto případě cestou k sebepoznání. Dávno víme, že umění není jen o vizuální stránce, ale především o prožitku, který zažíváme při jeho tvorbě, který v nás následně zanechá a který v něm zanecháme my pro diváka. Skrze umění je možné vyřešit své vnitřní otázky, porazit strachy, které nás sužují. Je to souhra myšlenek a emocí, které vytvářejí otisk našeho současného rozpoložení a rezonují s myslí diváka a mnohdy také staletí po zhotovení díla. Někdy však pouze krátký a jedinečný okamžik může změnit mnoho. Někdy je umělecké dílo určeno pouze pro oči konkrétních osob v aktuálním čase a není jeho smyslem přetrvat dlouhé věky, čímž by naopak smysl pozbyl.

Pro výtvarné zpracování těchto úvah jsem si vybrala přírodní materiál – houbu, který je pomíjivý ve velmi krátkém časovém úseku, a to v rozsahu několika hodin.

4.2 Organické sochy z hub

4.2.1 Proces

Houba jako materiál disponuje mnoha výraznými vlastnostmi, které se staly klíčovými pro její využití v tvorbě. Jak jsem již zmínila, čas rozkladu tohoto materiálu je extrémně rychlý, tudíž na sebe velmi přirozeně váže *Úvahu o pomíjivosti* a uvádí tak do popředí samotný proces tvorby a proces působení přírodních sil. Zároveň houba sama o sobě připomíná svými strukturami a tvarovostí organického tvora, který na nás v surrealistickém světle vrhá dojem samostatné vědomé existence. Chopila jsem se těchto dvou zásadních hodnot, které mi vnukly myšlenku ještě více přiznat organičnost houby a nechat vyniknout její typické znaky.

Na podzim roku 2022 jsem posbírala několik druhů hub, které se mi zdály nejvhodnější pro můj záměr a experimentálním způsobem jsem se z nich pokoušela vytvořit organické tvory. Můj pokus se však shledal s neúspěchem. Později jsem si uvědomila, že jsem se houby snažila tvarovat příliš násilnou formou pomocí nožičku a proti jejich přirozenému růstu. Sochy působily strnule, a přestože jsem jejich pomyslným zušlechťováním strávila několik hodin, nikdy se mi je nepodařilo povznést nad jejich vlastní a přirozenou dokonalost. Později jsem si uvědomila, že houby jsou uměleckým dílem již během jejich růstu v půdě a že jakýkoliv pokus člověka je násilnou formou přetvořit podle svých ideálů nebude nikdy

dostatečně úspěšný. Narazila jsem zde na lidské ego. Člověk má neustále potřebu měnit to, co nazýváme původní k obrazu svému a vtisknout této spontánní síle vlastní kód. Rozhodla jsem se proto k celému projektu přistoupit jinak. Chtěla jsem napřed více poznat materiál, který jsem si vybrala, a proto jsem chodila po lese a zaznamenávala houby na snímcích fotoaparátu. Focení patřilo odjakživa mezi mé záliby a postupem času jsem ho začala využívat ve své umělecké tvorbě. Podařilo se mi nafotit mnoho povedených snímků, které mi umožnily lépe porozumět podstatě materiálu. Největší zájem ve mně probudily houby v období listopadu, kdy napadl sníh a většina hub pomrzla. Bílá barva zasněženého prostředí jim propůjčila nádech elegance a já jsem pomalu začínala uvažovat o hlívě ústříčné. Její bohatá a přizpůsobivá tvarovost dokonale korespondovala s mojí myšlenkou o organických tvorech a zároveň ve mně její bělostná barva vzbuzovala elegantní esenci, kterou u mě vyvolal bílý sníh a houby protkané mrazem. Uvědomila jsem si, že tuto houbu nebude těžké sehnat v žádném ročním období, protože se jedná o poměrně oblíbenou součást kuchyně mnoha domácností. Brzy jsem proto nakoupila dvě balení hlívy ústříčné a začala svůj projekt.



Obr. 27 – Zasněžené houby (2022)

Zdroj: autor



Obr. 28 – Hlíva ústříčná (2023)

Zdroj: autor

Rozhodla jsem se seznámit s materiálem prostřednictvím dalšího média, které je mým nejbližším výtvarným prostředkem, a tím je malba na plátno. Nejprve jsem namalovala detailní studii chorošů, která mi pomocí štětce a barev umožnila hlouběji proniknout do atmosféry lesa, který je původním prostředím hub. Vzduch po dešti, listy, kůra a mech. Jde o poměrně malý obraz, plný drobných detailů. Dále jsem pracovala už jen s hlívou ústříčnou, a to velmi podobným způsobem. Nafotila jsem několik snímků této houby

a následně vybrala nejvhodnější kompozici pro obraz. Olejovými barvami jsem namalovala detaily klobouků a lupenů houby a seznámila jsem se tak s jejími strukturami. Objevila jsem mnoho způsobů, jak využít původní dokonalé části houby a pouhým přeskládáním zhotovit jiné působivé kompozice. Zároveň jsem skrze malbu porozuměla tvarům a strukturám, které hlíva nabízí. Definovala jsem si jednotlivé části houby a již během procesu mě začínaly napadat možnosti skladby těchto tvarů.



Obr. 29 – Lesní zátiší s choroši (2023)

Technika: Olej na plátně

Rozměry: 20 x 30 cm

Zdroj: autor



Obr. 30 – Hlíva ústříčná (2023)

Technika: Olej na plátně

Rozměry: 70 x 50 cm

Zdroj: autor

Nyní jsem se obrátila zpět ke svému záměru, a tím bylo vytvořit organické sochy z hub. Vzhled, struktura a citlivost materiálu mě utvrdili v kontextu, který jsem zvažovala. Hlíva skýtala nespočet možností a každá její část byla samostatnou organickou složkou tvora, kterého jsem chtěla vytvořit. Nedělila jsem proto hlívu na malé části jako předtím, ani jsem si nepomáhala při tvorbě jiným náčiním než vlastníma rukama. Přirozeně jsem odlupovala klobouky po směru růstu a v souladu se strukturou povrchu hlívy. Klobouky jsem různě skládala přes sebe, lupeny oddělovala od sebe a znovu je skládala. To vše, s co možná nejhlubším respektem k materiálovým vlastnostem.

Postupně mi pod rukama začaly vznikat první sošky, připomínající samostatné organické tvory. Čím více jsem jich vytvořila, tím méně násilně působily a u některých jsem dokonce

měla pocit jako by mnou vytvoření tvorové již dávno existovali a já jsem jim jen propůjčila podobu. Tato podoba jim však neměla patřit dlouho, jelikož se do druhého dne působením času naprosto změnila. Rychlý proces degradace mě zaskočil. Věděla jsem, že budu muset své organické tvory dobře nafotit ihned krátce po vytvoření, protože každá hodina času byla na sochách výrazně znát. Proto jsem si na výrobu soch vždy vyhradila celý den, který patřil tvorbě, focení a následné úpravě fotek.

Pro focení jsem si vytvořila vlastní mini ateliér v prostředí domova. Namísto bílého pozadí jsem využila velké archy papíru, které jsem přichytila na stěnu a k podlaze tak, aby v jejich polovině vznikl lehký oblouk, tudíž jsem za sochami neměla žádné ostré hrany mezi stěnou a nebem a vzniklo tak působivé splývavé pozadí. Dále bylo třeba sochy dostatečně nasvětlit. Využila jsem externí blesk Hahnel Modus 600RT, před který jsem umístila průsvitný bílý balicí papír na skici, čímž jsem docílila tlumeného ateliérového světla, které nevytvářelo ostré tmavé stíny. Pro focení jsem použila fotoaparát Panasonic Lumix S5 s objektivem Panasonic Lumix S 20-60 mm f/3,5 - 5,6. Fotografie jsem následně třídila a upravila v programu Adobe Photoshop.



Obr. 31 – proces focení (2023)

Zdroj: autor

4.2.2 Výsledek

První dvojice organických soch má společný charakter tvorby a stejně tak obě sochy jsou inspirované skutečnými žijícími zvířaty, a tudíž v sobě reflektují jejich podobu. Vytvořila jsem je v tomto pořadí po sobě ze stejných částí hlívy. Všechny ostatní sochy jsou již posunuté za hranici vnímání skutečného světa a připomínají více nadpřirozené tvory z odlehlých končin vesmíru.



Obr. 32 – Organická socha 1 (Rak)
Materiál: hlíva ústříčná
Zdroj: autor (2023)



Obr. 33 – Organická socha 2 (Labuť)
Materiál: hlíva ústříčná
Zdroj: autor (2023)



Obr. 34 – Organická socha 3
Materiál: hlíva ústříčná
Zdroj: autor (2023)



Obr. 35 – Organická socha 4
Materiál: hlíva ústříčná
Zdroj: autor (2023)



Obr. 36 – Organická socha 5
Materiál: hlíva ústříčná
Zdroj: autor (2023)



Obr. 37 – Organická socha 6
Materiál: hlíva ústříčná
Zdroj: autor (2023)

K organickým sochám jsem se po dokončení této série vrátila až o několik měsíců později. K pokračování mě inspirovalo jedno balení hub v nákupním centru, které i přes fólii vykazovalo známky bohatých a rozmanitých tvarů. Postupovala jsem stejně jako u předchozí série s tím rozdílem, že jsem nechala daleko větší prostor spontánnosti hlívy ústříčné a zasahovala do formace jejích tvarů jen drobnými úpravami. Namísto velkých sošek jsem vytvářela sošky drobné, až vznikla celá nová série. Během focení jsem k bílému papíru přidala jako podklad polystyrén, který mi umožnil upevnit tvory pomocí špejle a vznikl dojem jako kdyby se lehce vznášeli nad zemí. Tvorové, kteří se objevili tentokrát mi připomněli spíše prapodivné živočichy z neprobádaných mořských hlubin.



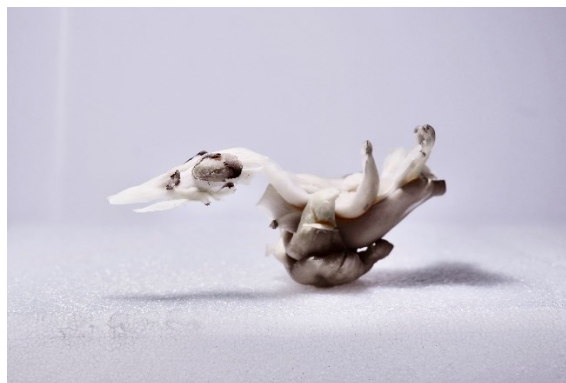
Obr. 38 – Organická socha 7
Materiál: hlíva ústříčná
Zdroj: autor (2024)



Obr. 39 – Organická socha 8
Materiál: hlíva ústříčná
Zdroj: autor (2024)



Obr. 40 – Organická socha 9
Materiál: hlíva ústříčná
Zdroj: autor (2024)



Obr. 41 – Organická socha 10
Materiál: hlíva ústříčná
Zdroj: autor (2024)



Obr. 42 – Organická socha 11

Materiál: hlíva ústříčná

Zdroj: autor (2024)



Obr. 43 – Organická socha 12

Materiál: hlíva ústříčná

Zdroj: autor (2024)

Poslední organickou sochou, kterou jsem vytvořila bylo sousoší mystického tvora a jeho mláděte. Propojila jsem zde obě složky výtvarného projevu, které mě provázely a jsou jimi spontánnost materiálu a řízená tvorba. Dohromady daly vzniknout uměleckému dílu, na kterém se podílela příroda společně s člověkem.



Obr. 44 – Organická socha 13

Materiál: hlíva ústříčná

Zdroj: autor (2024)

4.3 Zrození duše

Ačkoliv název této práce odkazuje na organické sochy, které jsou stěžejním bodem celého projektu, dovoluji si přidat ještě jednu kapitolu. Teoretické studium umělců land artu a body artu mě stimulovalo k vytvoření instalace v krajině. Tuto instalaci jsem nazvala *Zrození duše*.

Ústředním motivem díla je duše, která přišla na svět a pomalu se začíná rozkoukávat v lidském těle. Hnízdo ze dřeva a větví představuje domov, což je místo naprostého bezpečí a klidu a zároveň jde o místo, kde začíná a kde se rodí život. Dřevo může být zároveň odkazem na původnost a tradici. Jde o přírodní materiál, který hluboce propojuje člověka s přírodou. Duše se rodí v hnízdě podobném ptačímu hnízdu, což má za cíl uvědomění si člověka jako součásti přírody a živočišného druhu. Lidská figura je schoulená v hnízdě v pozici zárodku. Celé tělo je však zabalené do igelitové fólie, což zabraňuje tělu přirozeně dýchat a lidská duše, která se ocitá v těle zaškrnceném v igelitu propadá zoufalství.

Ačkoliv planeta byla a je protkaná přírodou, lidé se stále více a dobrovolně izolují od přirozenosti a uzavírají svá těla a své duše do neprodyšného obalu. Nabízí se zde vysoký kontrast mezi hnízdem, které je přírodním materiálem a poskytuje člověku dostatečnou ochranu a mezi igelitem, což je umělý materiál, který člověka svazuje a izoluje. Tvář člověka je skrytá a připomíná spíše podivnou kuklu, do které je figura uzavřena, a která brání člověku vidět, dýchat, slyšet a cokoli z jeho okolí cítit. V této kukle se lidé ocitají vědomě a zcela dobrovolně. Možná jen nechtějí vidět, že sami jsou příčinou obrovského přívalu umělých vláken, které je dusí. Tato myšlenka upozorňuje na globální krizi způsobenou nadměrným užíváním plastu.

Kompozici figury a hnízda doplňuje vejce, které symbolizuje zrození a počátek života. Duše se tohoto počátku drží vši silou jako by se ho nechtěla vzdát.

Instalace je zdokumentovaná fotoaparátem. Barevný snímek vždy provází snímek černobílý, aby přenechal více prostoru jednoduchosti, se kterou jsem pracovala již během tvorby organických soch. Rušivé prvky jdou do ústraní a vyniká čistota tvarů. Černobílé vidění je typické pro novorozence v prvním měsíci postnatálního vývoje a vzhledem k tomu, že duše právě přišla na svět je její vnímání světa naprosto monochromatické.



Obr. 45 – Zrození duše (2023)

Zdroj: autor



Obr. 46-47 – Zrození duše, detaily z instalace (2023)

Zdroj: autor

Další dva snímky vychází z hlavní instalace a kladou důraz na kompozici a dynamičnost materiálů. První snímek navazuje na myšlenku duše, která se zrodila v lidském těle škrceném igelitovou fólií. Duše se natahuje zpět k počátku života, který je ale velmi křehký, protože se k němu nelze vrátit nebo ho změnit. Druhá fotografie je zaměřena čistě na kontrast mezi materiálem umělým a přírodním. Můžeme si všimnout, že hnízdo je již plné a igelitová fólie z něj doslova přetéká. Jde o paralelu ve vztahu k naší planetě, která je stejně jako hnízdo přeplněna umělým odpadem, který nás izoluje od místa, jež mělo být naším domovem.

Reflexe

Sama jsem se účastnila této instalace jako postava zabalená v igelitu. Focení probíhalo zhruba 15 minut, načež již po 2 minutách jsem cítila obrovský tlak a vlhkost po těle v důsledku ucpání pórů. Ve chvíli, kdy mi byla zakryta hlava jsem ztrácela kontrolu nad okolím a nastala dezorientace, která se v posledních minutách prohloubila do psychické roviny. Dýchala jsem slabě nosem. Pocity byly naprosto nové jako bych se probouzela do jiného těla, které by mi nepatřilo a odtud přišla myšlenka na *Zrození duše*.

5 Didaktická část

V rámci didaktické části práce jsem zpracovala návrh na výuku výtvarné výchovy v rozsahu dvou vyučovacích hodin pro žáky 1. stupně ZŠ. Cílem tohoto návrhu je seznámit žáky s přírodními materiály prostřednictvím multisenzorického přístupu a jejich kooperativní činnosti.

Proč je vhodné zapojit do výuky přírodní materiály?

Umění a příroda jsou dvě vzájemně propojené složky existence a hranice mezi nimi se mnohdy přirozeně stírá. Biologické materiály nabízejí přímý kontakt žáků a přírody skrze multisenzorické vnímání, což rozvíjí jejich pozitivní vztah k životnímu prostředí. Skrze výtvarnou vizualizaci si žáci snadněji budují kladný přístup k přírodě a mohou tak lépe porozumět jejímu významu. Rozmanitost přírodních materiálů skýtá stejně tak mnoho způsobů jejich využití a podněcuje k experimentálním technikám. Díky této rozmanitosti žáci nejsou svazováni uniformními tendencemi a je jim nabídnuta široká škála možností práce, kde není správně jen jedno řešení. Zároveň kreativní cestou rozvíjí svoji osobnost a poznávají sami sebe, hledají své postavení ve světě, vůči přírodě a komunikují s tradicí a přirozenou podstatou sebe samých. Uvědomují si křehkost života v krajinné sféře a rozvíjí své prvotní estetické cítění. Tato činnost dále rozvíjí:

- jemnou motoriku
- zrakovou a sluchovou percepci
- logické myšlení
- prostorové vnímání

Ekologie a výtvarná výchova

„Specifickou interdisciplinární oblastí je pro výtvarnou výchovu propojení s ekologií.“ (Fulková, 2008, s.36) Ekologická témata se objevují v edukační literatuře pro učitele výtvarné výchovy od 90. let 20. století. Z hlediska výtvarného umění se však tzv. eko-art staví spíše do protipólu land-artu, který kritizuje pro často nepřiměřené a nešetrné zásahy do krajiny (Fulková, 2008, s.38).

Ochrana životního prostředí by měla přirozeně korespondovat s lidskou podstatou bytí a udržení pozitivního vztahu k přírodě je proto významným tématem, kterému je však

v edukačním prostředí věnováno jen velmi málo pozornosti. Nabízí se otázka: „Proč tomu tak je?“ Proklamativní charakter ve vztahu k ekologii stále není významnou součástí vzdělávacího programu a ani se příliš nereflektuje v našem uměleckém prostředí. Jednou z příčin může být právě odpor k ideologiím, který na nás promlouvá skrz kolektivní paměť. Fulková (2008, s. 40) uvádí, že negativní vliv mají právě radikální aktivisté, kteří ačkoliv vyzývají k ochraně životního prostředí, jejich počínání bývá hodnoceno negativně, což má vliv i na „ekologickou“ výtvarnou výchovu, která je stále diskursivně nevyvinutá. V současné době dokonce narážíme na negativní a poměrně tvrdý střet dvou významných sil, kterými jsou umění a ekologie. Radikální aktivisté upozorňují na klimatické změny skrze dehonestaci významných uměleckých děl, čímž se staví do opozice umění a kontraproduktivně tak ztrácí své vydobyté místo v edukačním prostředí výtvarné výchovy.

Návrh v rozsahu dvou vyučovacích hodin pro žáky 1. stupně

Předmět: výtvarná výchova (pracovní činnosti)

Téma: přírodní materiály

Cíle práce:

hlavní: vytvoření objektu z přírodních materiálů

vedlejší: rozvoj pozitivního vztahu k přírodě, rozvoj kooperativní činnosti, rozvoj jemné motoriky, zrakové percepce, sluchové percepce, prostorového vnímání a myšlení, dialog mezi žákem a přírodou, multisenzorické vnímání

Plánovaný výstup: 1. skupina – domeček, 2. skupina – zvířátko, 3. skupina – dekorace

Zdroje a pomůcky pro výuku: přírodní materiály, nůžky, špejle, lepidlo, provázek (nit), škrabka, barevné papíry

Veškeré přírodní materiály zajistí a donese na hodinu vyučující, stejně tak zajistí pomůcky, které nejsou běžnou součástí vybavy žákovské aktovky (škrabka, špejle, provázek). Běžné výtvarné potřeby (nůžky, lepidlo) mají žáci své vlastní.

Vzdělávací obsah dle RVP ZV 5.7.2 Výtvarná výchova (1. stupeň):

VV-3-1-03 vnímá události různými smysly a vizuálně je vyjadřuje

Učivo:**Rozvíjení smyslové citlivosti**

Reflexe a vztahy zrakového vnímání ke vnímání ostatními smysly – vizuálně obrazná vyjádření podnětů hmatových, sluchových, pohybových, čichových, chuťových a vyjádření vizuálních podnětů prostředky vnímatelnými ostatními smysly.

(zdroj: Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání, 2023, online)

Průběh výuky:

0-5 min	Úvod do tématu – představení přírodních materiálů, diskuse o tom, co je možné z přírodních materiálů vyrobit a jaké materiály již žáci ve výtvarné výchově použili. Sdílení zkušeností, podnícení zájmu.
5-20 min	Seznámení se s přírodními materiály fyzicky – tj. učitel si přinese do výuky skutečné přírodní materiály (dřevo, kámen, sušené listy a květy, ovoce, zelenina, houby, textilie, voda, čokoláda, rozinky, oříšky...). Žáci si mohou jednotlivé materiály osahat, přivonět k nim, případně je ochutnat a zapojit tak při kontaktu s materiálem více smyslů. Během této části sleduje vyučující reakce žáků (např. na chuť citrónu, vůni jehličí) a zjišťuje s jakými materiály žáci nejvíce participují.
20-30 min	Vyučující rozdělí žáky do skupin řízenou náhodou tak, aby vznikly rovnoměrné skupiny schopné kooperativní činnosti. Při rozřazování může využít samotné přírodní materiály a žáci si sesednou do skupin podle toho, který materiál dostanou od vyučujícího do ruky, tj. žáci se stejnými materiály se musí vzájemně najít. Vyučující dbá toho, aby byli rovnoměrně rozptýleni výtvarně nadaní žáci a žáci se speciálními vzdělávacími potřebami. Vyučující představí žákům v každé skupině několik výrobků, kterými se mohou inspirovat pro výtvarnou práci. Každá skupina pracuje s přírodním materiálem, který od vyučujícího obdržela. Vyučující seznámí žáky s cílem hodiny a s postupem práce. Žáci si rozdělují role (např. jeden

	loupe citrón, druhý připravuje párátko, třetí skládá části citrónu do konkrétních tvarů...)
30-45 min	<p>V této části již následuje samostatná práce skupin. Vyučující poskytuje individuální radu a podporu.</p> <p>Příklad realizace:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Skupina žáků, která dostala materiál dřevo vyrábí ze dřeva, kůry a větviček domeček pro zvířátko. 2) Skupina žáků (materiál: ovoce nebo zelenina) vyrábí zvířátko např. z citrónu a sestavuje jej pomocí špejlí. 3) Skupina žáků (materiál: oříšky, rozinky, fazolky, mušle...) vyrábí závěsné ozdoby např. z fazolek, kterými později vyzdobí dům pro zvířátko a prostor okolo domečku. <p>Vyučující dbá toho, aby se do práce zapojili všichni členové skupiny a průběžně poskytuje žákům oporu během celé práce.</p>
45-55 min	Přestávka, kterou mohou žáci využít k odpočinku.
0-5 min	Prostor pro případné dotazy žáků, které mohly vzniknout během přestávky. Konzultace nových nápadů, společná diskuse o tom, kam bude výsledná realizace umístěna.
5-30 min	Výtvarná realizace: samostatná práce skupin, žáci se učí nejen výtvarným dovednostem, ale také schopnosti spolupracovat a objevují své silné a slabé stránky.
30-40 min	Společná prezentace výrobků a diskuse. Žáci zkusí přijít na způsob, jak propojit všechny své výrobky do jednoho celku. Společně vybírají místo, kam bude jejich třídní realizace umístěna.
30-45 min	Na závěr hodiny žáci nainstalují svůj společný projekt na výstavní prostor ve třídě nebo na chodbě, v prostoru tomu určenému.

Tab. 1 Návrh výuky výtvarné výchovy pro žáky 1. stupně ZŠ

Zdroj: autor

Realizace tohoto návrhu neproběhla.

Příklady realizace výrobků z návrhu vyučovací hodiny v rámci individuální činnosti prvostupňových žáků.

1/

Dívka 9 let

Pomůcky: hrášek, nit, párátko, nůžky

Časová zátěž 30 minut



Obr. 48 - Náramek z hrášků (2024)

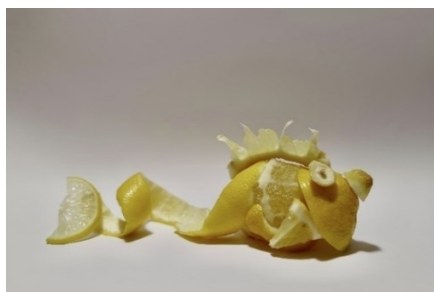
Zdroj: autor

2/

Dívka 11 let

Pomůcky: citrón, škrabka, špejle, nůžky

Časová zátěž: 50 minut



Obr. 49 – Ryba z citrónu (2024)

Zdroj: autor

Závěr

Cílem bakalářské práce bylo charakterizovat přírodní materiály a možnosti jejich využití v umělecké tvorbě rozličných umělců 20. století až po současnost a na základě získaných informací zrealizovat vlastní autorský projekt *Organické sochy* a vytvořit návrh vyučovací hodiny pro žáky 1. stupně s využitím přírodních materiálů.

V rámci teoretické části byly definovány přírodní materiály a spektrum jejich využití v umělecké tvorbě autorů 20. století skrze jednotlivá umělecká hnutí. Zvláštní pozornost byla věnována současným českým autorům, kteří ve své tvorbě experimentují s přírodními materiály, a to zejména Janu Švankmajerovi a Františku Skálovi.

Série organických soch byla realizována v rámci praktické části. Hlavním materiálem, ze kterého vznikly se stala hlíva ústříčná, která odkazuje na pomíjivost materiálu, křehkost existence, jednoduchost a specifčnost estetického odkazu Skálovy a Švankmajerovy tvorby. Organické sochy byly zachyceny na snímcích fotoaparátu. Výslednou realizací je série fotografií organických mystických tvorů, která svým jednotným laděním evokuje náhled do specifického bestiáře. Pro hlubší prozkoumání materiálu houby bylo využito pozorování, médium fotografie a malba. Současně s organickými sochami vznikla také lesní instalace *Zrození duše*, která vypráví příběh o probouzení duše v lidském těle, které je izolované igelitem. Symbolika této instalace odkazuje na globální ekologickou krizi a její dopady na člověka.

Poslední částí bakalářské práce je návrh vyučování pro žáky prvního stupně, který je určen pro dvě vyučovací hodiny výtvarné výchovy. Tento návrh vychází z RVP pro základní vzdělávání a skrze tvůrčí proces ovlivňuje pozitivní vztah žáků k přírodě.

Bakalářská práce může být dále rozšířena v rámci diplomové práce nebo poskytnout inspiraci a podklady pro vlastní výtvarnou činnost.

Seznam použitých informačních zdrojů

BALEKA, J. *Vladimír Preclík*. Praha: Academia, 2004. ISBN 80-200-0995-7

BLÁHA, J. SLAVÍK, J. *Průvodce výtvarným uměním 5*. Úvaly: ALBRA a SPL práce, 2020. ISBN 978-80-7361-038-8

COPPLESTONE, T. *Moderní umění*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965. 01-525-65-09/3

ČÁŇOVÁ, P. *František Skála – Ilustrátorské dílo*, diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, 2019. Online. Dostupné z: [DiplomovPrce_Canova.pdf \(theses.cz\)](#) [cit.09-03-2024]

ČAPKOVÁ, E. „*Kámen v umění a umění v kamenech I. – Malující kameny*,“ In Česká galerie, 2019. Online. Dostupné z: [Kámen v umění a umění v kamenech I. – Malující kameny | České galerie \(ceskegalerie.cz\)](#), [Ulyssis Aldrouandi, patricii Bononiensis, Musaeum metallicum in libros IIII distributum : Aldrovandi, Ulisse, 1522-1605? : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#) [cit.13-02-2024]

DIXON, A. G. A kol. *Umění*. Praha: Universum, 2014. ISBN 978-80-242-4494-5

DUTKA, E. *Animovaný film – Úvod do scenáristiky animovaného filmu, Minimum z historie české animace*. Praha: Nakladatelství AMU, 2002. ISBN 80-85883-94-5

FRIEDMAN, T. *Wood, Andy Goldsworthy*. London: Penguin Books, Viking, 1996. ISBN 0-670-87137-0

FULKOVÁ, M. *Diskurs umění a vzdělávání*. Praha: H&H Nakladatelství, 2008. ISBN 978-80-7319-076-7

GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997. ISBN 80-7203-143-0

HAMPLOVÁ, K. *Materiál, hmota a animovaný film ve výtvarné tvorbě*, bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2012. Online. Dostupné z: [diplomka - animovaný film a materiály.pdf](#) [cit.24-02-2024]

HLAVÁČEK, L. *Krása hobry a dobrodružství vnímání – Pokus o interpretaci umělecké tvorby*. In: SKÁLA, F. SKÁLOVÁ, E. *František Skála*. Český Krumlov: Arbor vitae, 2012. ISBN 978-80-7467-004-6

HODGEOVÁ, S. *Stručný příběh moderního umění*. Praha: Grada, 2019. ISBN 978-80-271-2078-9

JANÁK, P. *Život a dílo Jana Švankmajera*, bakalářská práce. Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, Fakulta multimediálních komunikací, 2007. Online. Dostupné z: [janák_2008_bp.pdf \(utb.cz\)](#) [cit.25-02-2024]

JIRÁSKO, L. TILLER, J. *Sculpturae naturae*. Brno: Zoner press, 2006. ISBN 80-86815-50-1

LYNTON, N. *Umění 19. a 20. století*. Praha: Artia, 1981. 37-006-81-09/93

MEYER, I. *Land Art – Famous Earth Artists and the Ephemerality of Land Art*. In Art in context, Artincontext.org, 2021. Online. Dostupné z: [Land Art - Famous Earth Artists and the Ephemerality of Land Art \(artincontext.org\)](#) [cit.10-02-2024]

MOORE, R. *Goldsworthy v kameni*. In Specifer magazine, 2007. Online. Dostupné z: [Časopis Specifier | Architektonické novinky, recenze, adresáře - minulá vydání | \(archive.org\)](#) [cit.22-02-2024]

PATŘIČNÝ, M. *Dřevo krásných stromů*. Praha: Ivo Železný, 1998. ISBN 80-240-0651-0

PATŘIČNÝ, M. *Všecky krásy dřeva*. Praha: Grada, 2014. ISBN 978-80-247-5115-3

POLÍNKOVÁ, K. „*Popis a složení hornin a minerálů*,” In Kameny, 2010. Online. Dostupné z: [Popis a složení hornin a minerálů \(kameny.cz\)](#) [cit.13-02-2024]

Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání. 5.7.2. Výtvarná výchova. Praha: MŠMT, 2023. Online. Dostupné z: [RVP ZV - Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání - edu.cz](#) [cit.30-03-2024]

SCHMELZOVÁ, R. ŠUBRTOVÁ, D. MIKULÁŠ, R. *Současná umělecká díla v krajině*. Praha: Academia, 2014. ISBN 978-80-200-2275-2

- SCHULZE, M. *Čtyři masivní ledové sochy Andyho Goldsworthyho na severním pólu*, In Publicdelivery, 2017. Online. Dostupné z: [Čtyři masivní ledové sochy Andyho Goldsworthyho na severním pólu \(publicdelivery.org\)](https://publicdelivery.org) [cit.22-02-2024]
- SKÁLA, F. *František Skála*. Český Krumlov: Arbor vitae a Egon Schiele Art Centrum, 2004. ISBN 80-86300-47-1
- SKÁLA, F. *Headlands / Země hlav*. Český Krumlov: Arbor vitae, 2012. ISBN 978-80-87164-90-7
- SKÁLA, F. *Rozhovor Vladimíra Drápala s Františkem Skálou*. In Artrevue, 2023 [cit.20-01-2024]. Dostupné z: [František Skála: Obrazy – přírodní barvy a imaginace \(artrevue.cz\)](https://artrevue.cz)
- SKÁLA F. a KUČERA, P. [@kytarycz]. „*František Skála ON AIR. „U kytary záleží na tom, jak se drží. Stejně jako u bouchačky.*“ 2023. Online, video. Dostupné z: [František Skála ON AIR: „U kytary záleží na tom, jak se drží. Stejně jako u bouchačky.“ \(youtube.com\)](https://youtube.com) [cit.15-01-2024]
- SKÁLA, F. SKÁLOVÁ, E. *František Skála*. Český Krumlov: Arbor vitae, 2012. ISBN 978-80-7467-004-6
- SLÁNSKÝ, B. *Technika v malířské tvorbě*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1976. Online. Dostupné z: [BOHUSLAV SLÁNSKÝ. Malířský a restaurátorský materiál - PDF Free Download \(docplayer.cz\)](https://docplayer.cz) [cit.30-01-2024]
- STĘŻALSKA, K. „*Kolaże, frotáže i nieoczywiste połączenia. Max Ernst innowator w sztuce.*“ In Niezła sztuka, 2015. Online. Dostupné z: [Kolaże, frotáže i połączenia nieoczywiste. Intermedializm Maxa Ernsta \(niezlasztuka.net\)](https://niezlasztuka.net) [cit.07-02-2024]
- ŠAMŠULA, P. HIRSCHOVÁ, J. *Průvodce výtvarným uměním 4. Úvaly: ALBRA a SPL práce*, 2015. ISBN 80-7361-005-1
- ŠVANKMAJER, J. SOLAŘÍK, B. *Jan Švankmajer*. Brno: CPress, 2018. ISBN 978-80-264-1814-6
- VACHTOVÁ, L. BREGANTOVÁ, P. *Ted' – Práce Evy Kmentové*. Český Krumlov: Arbor vitae, 2006. ISBN 80-86300-59-5

VOMÁČKA, J. „, *Recenze: Saigon Team / František Skála & spol.*,“ In ČT 24, 2010. Online. Dostupné z: [Recenze: Saigon Team / František Skála & spol. — ČT24 — Česká televize \(ceskatelevize.cz\)](https://www.ceskatelevize.cz) [cit.15-01-2024]

Seznam obrázků

Obr. 1 Braque, Kytara a klarinet (1918)

Zdroj: ŠAMŠULA, P. HIRSCHOVÁ, J. *Průvodce výtvarným uměním 4*. Úvaly: ALBRA a SPL práce, 2015. s.58. ISBN 80-7361-005-1

Obr. 2 Schwitters, Merz 25 A. Souhvězdí (1920)

Zdroj: ŠAMŠULA, P. HIRSCHOVÁ, J. *Průvodce výtvarným uměním 4*. Úvaly: ALBRA a SPL práce, 2015. s.83. ISBN 80-7361-005-1

Obr. 3 Oppenheim, Snídaně v kožešině (1936)

Zdroj: MoMA. Meret Oppenheim. Moma.org. ©2024. Online. Dostupné z: [Meret Oppenheim | MoMA](https://www.moma.org) [cit.14-01-2024]

Obr. 4 Tàpies, Malba

Zdroj: iCollector. Antoni Tàpies. Icollector.com. ©1996-2024. Online. Dostupné z: [Antoni Tàpies \(Španělsko 1923-2012\) Kombinovaná technika \(icollector.com\)](https://www.icollector.com) [cit.17-01-2024]

Obr. 5 Rauschenberg, Canyon (1959)

Zdroj: DIXON, A. G. A kol. *Umění*. Praha: Universum, 2014. s.536. ISBN 978-80-242-4494-5

Obr. 6 Mendieta, Silueta (1976)

Zdroj: E-tok. *Ana Mendieta, Bez názvu* (série *Silueta*, Mexiko), Pozůstalost sbírky Ana Mendieta. S laskavým svolením Galerie Lelong, New York. 2013. Online. Dostupné z: [Ana Mendieta - Oznámení - e-flux](https://www.e-flux.com) [cit.28-03-2024]

Obr. 7 Goldsworthy, Dotek severu, (1989)

Zdroj: SCHULZE, *Čtyři masivní ledové sochy Andyho Goldsworthyho na severním pólu*, In Publicdelivery, 2017. Online. Dostupné z: [Čtyři masivní ledové sochy Andyho Goldsworthyho na severním pólu \(publicdelivery.org\)](https://www.publicdelivery.org) [cit.22-02-2024]

Obr. 8 Udo, Hnízdo (1978)

Zdroj: UDO. *Nils Udo*. Nils-udo.com. 2020. Online. Dostupné z: [Art in nature - Nils Udo \(nils-udo.com\)](https://www.nils-udo.com) [cit.22-02-2024]

Obr. 9 Kmentová, Lidské vejce (1968)

Zdroj: VACHTOVÁ, L. BREGANTOVÁ, P. *Ted' – Práce Evy Kmentové*. Český Krumlov: Arbor vitae, 2006. s.113. ISBN 80-86300-59-5

Obr. 10 Preclík, Pocta Jacku Londonovi (1965)

Zdroj: BALEKA, J. *Vladimír Preclík*. Praha: Academia, 2004. s.170. ISBN 80-200-0995-7.

Obr. 11 Ronovský, Spáči (1996)

Zdroj: KODL. KODL Galerie. Galeriekodl.cz. ©2007-2023. Online. Dostupné z: [Z cyklu Spáči \(triptych\) - František Ronovský \(1929–2006\) - Galerie KODL](https://www.galeriekodl.cz) [cit.27-02-2024]

Obr. 12 Demartini, Akce v přírodě (1968)

Zdroj: BLÁHA, J. SLAVÍK, J. *Průvodce výtvarným uměním 5*. Úvaly: ALBRA a SPL práce, 2020. s.94. ISBN 978-80-7361-038-8

Obr. 13 Kafka, Bílá koule na Bílé hoře (1984)

Zdroj: SCHMELZOVÁ, R. ŠUBRTOVÁ, D. MIKULÁŠ, R. *Současná umělecká díla v krajině*. Praha: Academia, 2014. s. 30. ISBN 978-80-200-2275-2

Obr. 14 Patřičný, Strom vzpomíná na oblohu

Zdroj: PATŘIČNÝ, M. *Martin Patřičný*. Patricny.com. 2019. Online. Dostupné z: [Dřevěná díla - obrazy, sochy, objekty | Martin Patricny](https://www.patricny.com) [cit.29-02-2024]

Obr. 15 Sedlák, Danae (2000)

Zdroj: SCHMELZOVÁ, R. ŠUBRTOVÁ, D. MIKULÁŠ, R. *Současná umělecká díla v krajině*. Praha: Academia, 2014. s. 74. ISBN 978-80-200-2275-2

Obr. 16 Švankmajer, Zánik domu Usherů (1980)

Zdroj: ŠVANKMAJER, J. SOLAŘÍK, B. *Jan Švankmajer*. Brno: CPress, 2018. s. 58. ISBN 978-80-264-1814-6

Obr. 17 Švankmajer, Relikviář VII (2015)

Zdroj: ŠVANKMAJER, J. SOLAŘÍK, B. *Jan Švankmajer*. Brno: CPress, 2018. s. 202. ISBN 978-80-264-1814-6

Obr. 18 Švankmajer, Bude válka (2011)

Zdroj: ŠVANKMAJER, J. SOLAŘÍK, B. *Jan Švankmajer*. Brno: CPress, 2018. s. 245. ISBN 978-80-264-1814-6

Obr. 19 Švankmajer, Strašidla „Kajdan“ (2011)

Zdroj: ŠVANKMAJER, J. SOLAŘÍK, B. *Jan Švankmajer*. Brno: CPress, 2018. s. 102. ISBN 978-80-264-1814-6

Obr. 20 Skála, Starý kuřák (1987)

Zdroj: SKÁLA, F. *František Skála*. Český Krumlov: Arbor vitae a Egon Schiele Art Centrum, 2004. s. 27. ISBN 80-86300-47-1

Obr. 21 Skála, Roucho (1994-96)

Zdroj: SKÁLA, F. *František Skála*. Český Krumlov: Arbor vitae a Egon Schiele Art Centrum, 2004. s. 158. ISBN 80-86300-47-1

Obr. 22 Skála, Lesojan, 1988

Zdroj: SKÁLA, F. *František Skála*. Český Krumlov: Arbor vitae a Egon Schiele Art Centrum, 2004. s. 35. ISBN 80-86300-47-1

Obr. 23 Skála: Kytara Lyra (1999), Kytara Čechomor (2003), Kytara Red Angel (2008), Kytara Zelená (2008)

Zdroj: SKÁLA, F. SKÁLOVÁ, E. *František Skála*. Český Krumlov: Arbor vitae, 2012. s. 188. ISBN 978-80-7467-004-6

Obr. 24 Skála: Vozy Saigon, Spalovna, Trambus

Zdroj: SKÁLA, F. SKÁLOVÁ, E. *František Skála*. Český Krumlov: Arbor vitae, 2012. s. 160. ISBN 978-80-7467-004-6

Obr. 25 Planeta II

Zdroj: SKÁLA, F. *František Skála*. Český Krumlov: Arbor vitae a Egon Schiele Art Centrum, 2004. s. 157. ISBN 80-86300-47-1

Obr. 26 Skála, Headlandseeheads

Zdroj: SKÁLA, F. *Headlands / Země hlav*. Český Krumlov: Arbor vitae, 2012. s. 101, 87, 81. ISBN 978-80-87164-90-7

- Obr. 27** Autor, Zasněžené houby (2022)
- Obr. 28** Autor, Hlíva ústříčná (2023)
- Obr. 29** Autor, Lesní zátiší s choroši (2023), olej na plátně
- Obr. 30** Autor, Hlíva ústříčná (2023), olej na plátně
- Obr. 31** Autor, proces focení (2023)
- Obr. 32** Autor, Organická socha 1 (2023)
- Obr. 33** Autor, Organická socha 2 (2023)
- Obr. 34** Autor, Organická socha 3 (2023)
- Obr. 35** Autor, Organická socha 4 (2023)
- Obr. 36** Autor, Organická socha 5 (2023)
- Obr. 37** Autor, Organická socha 6 (2023)
- Obr. 38** Autor, Organická socha 7 (2024)
- Obr. 39** Autor, Organická socha 8 (2024)
- Obr. 40** Autor, Organická socha 9 (2024)
- Obr. 41** Autor, Organická socha 10 (2024)
- Obr. 42** Autor, Organická socha 11 (2024)
- Obr. 43** Autor, Organická socha 12 (2024)
- Obr. 44** Autor, Organická socha 13 (2024)
- Obr. 45** Autor, Zrození duše (2023), instalace
- Obr. 46-47** Autor, Zrození duše, detaily z instalace (2023)
- Obr. 48** Autor, Náramek z hrášků (2024)
- Obr. 49** Autor, Ryba z citrónu (2024)

Tabulky

Tab. 1 Návrh vyučování výtvarné výchovy pro žáky 1. stupně ZŠ

Zdroj: Autor (2024)