

Univerzita Hradec Králové

Přírodovědecká fakulta

Katedra výtvarné kultury a textilní tvorby, Pedagogická fakulta

Ornament v malířských a dekorativních technikách v období renesance a avantgardy

Bakalářská práce

Autor:	Helena Hrdinová
Studijní program:	B1407 - Chemie
Studijní obor:	Chemie se zaměřením na vzdělávání a Výtvarná tvorba se zaměřením na vzdělávání
Vedoucí práce:	Mgr. et MgrA. Markéta Magidová

Hradec Králové

duben 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a uvedla jsem všechny použité prameny a literaturu, z kterých jsem vycházela.

V Hradci Králové dne

Helena Hrdinová

Poděkování

Děkuji Mgr. et MgrA. Markétě Magidové za odborné vedení práce a poskytování rad. Dále pak Mgr. Monice Čadové a všem, kteří se podíleli a pomohli mi s vypracováním mé bakalářské práce.

Anotace

HRDINOVÁ, H. *Ornament v malířských a dekorativních technikách v období renesance a avantgardy*. Hradec Králové, 2017. Bakalářská práce na Přírodovědecké fakultě Univerzity Hradec Králové. Vedoucí bakalářské práce Markéta Magidová. 48 s.

Bakalářská práce se zabývá malířskými a dekorativními technikami z období renesance a avantgardy pod společným prizmatem ornamentu. Sleduje jejich jednotlivý vývoj, kontrasty mezi užitím ornamentu v technikách a zároveň se věnuje uměleckým osobnostem těchto období. Dále se zabývá ornamentem jako takovým, jeho historií, skladbou a druhy. Součástí práce je praktická část, která je provedená v malířských technikách se společným námětem ornamentem. Cílem práce je čtenáři přiblížit malířské a dekorativní techniky starých mistrů a porovnat je s těmi současnými. Jejich společným průvodcem pak je užitý ornament, jako jednotné téma.

Klíčová slova: malířské techniky, dekorativní techniky, ornament, renesance, avantgarda

Annotation

HRDINOVÁ, H. *Ornament in painting and decorative techniques in the Renaissance period and avant-garde*. Hradec Králové, 2017. Bachelor Degree Thesis at Faculty of Science University of Hradec Králové. Thesis Supervisor Markéta Magidová. 48 p.

Bachelor thesis deals with painting and decorative techniques from the Renaissance period and the avant-garde under a common Prism of ornament. It monitors their individual development, contrasts between using the ornament in the techniques and it devotes to the artistic personalities of the period at the same time. Furthermore the thesis deals with the ornament itself, its history, composition and types. Part of the work is a practical part which is made in the painting techniques with the common theme of ornament. The aim of this work is to approach painting and decorative techniques of the old masters to a reader and compare them with the current techniques. Their common element is used the ornament.

Keywords: painting techniques, decorative techniques, Ornament, Renaissance, avant-garde.

Obsah

Úvod	8
1 Umění ornamentu a dekoru	9
1.1 Ornament a dekor	9
1.1.1 Základní pojmy, zásady a principy pro výstavbu ornamentu	10
1.2 Druhy ornamentu a dekoru	11
1.2.1 Funkce ornamentu a dekoru	11
1.3 Ornament a dekor v období renesance	12
1.3.1 Renesanční ornamentika	13
1.4 Anti-sympatie	14
1.4.1 Ornament je zločin	15
1.5 Nový ornament a užité umění	16
1.5.1 Přívrženci ornamentu	17
1.6 Pud zdobivosti	19
2 Vybrané malířské a dekorativní techniky	20
2.1 Nástěnná malba	20
2.1.1 Enkaustika	20
2.1.2 Fresková malba	22
2.2 Jiné způsoby nástěnné malby a dekorace	24
2.2.1 Mozaika	24
2.2.2 Sgrafitová malba (Sgraffito)	26
2.2.3 Linkrusta	28
2.3 Další techniky malby	30
2.3.1 Gouache (Kvaš)	30
2.3.2 Koláž	32
2.3.3 Asambláž	33
3 Praktická část	35
3.1 Techniky starých mistrů	36
3.1.1 Enkaustika	36
3.1.2 Freska	37
3.1.3 Mozaika	37
3.1.4 Sgrafito	38
3.2 Avantgardní techniky	39

3.2.1	Asambláž	39
3.2.2	Koláž	40
3.2.3	Kvaš	41
3.2.4	Linkrusta.....	42
	Závěr.....	44
	Seznam obrázků	45
	Použité zdroje.....	46

Úvod

Tématem mé bakalářské práce je Ornamet v malířských a dekorativních technikách z období renesance a avantgardy. V práci se zaměřím především na historický vývoj technik, technologické postupy, jejich využití a na techniky objevené v současnější době, ve 20. století v období avantgardy. Tyto techniky jsou spojeny s moderními směry, jež jsou zdánlivě nedekoratивní. Dále se soustředím na autory, kteří používali tyto techniky, a v jejich dílech se nachází motiv ornamentu.

Jedná se o tak obsáhlé téma, že jsem si proto stanovila dva mezníky. Prvním je časové období, a to konkrétně období renesance. Můžeme se domnívat, že jde o dobu velkého rozkvětu umění. Kromě významných osobností a jejich stylů se i zde nejvíce objevuje pospolu velké množství malířských a dekorativních technik. Postupem času, zejména pak vývojem vědy a techniky, se změnil i přístup k jednotlivým technologickým postupům, některé techniky byly i zcela zapomenuty a objevují se nové materiály, přístupy, myšlenky, a s tím bych chtěla spojit srovnání způsobu tvorby „historických“ technik s těmi modernějšími. Proto se chci nadále zabývat obdobím současnějším, a to obdobím avantgardy.

Druhým mezníkem je výtvarná forma ornamentu. V souvislosti s ornamentem se budu nadále zabývat jeho historickým vývojem, obecným významem ornamentu a definicí tohoto pojmu. Mým cílem je znovu přiblížit moderní společnosti malířské a dekorativní techniky starých mistrů a porovnat je s těmi současnými pod společným prizmatem ornamentu. Součástí teoretické části bude i část praktická, kde vytvořím sérii těchto technik propojených jednotným motivem, ornamentem.

1 Umění ornamentu a dekoru

Člověk už od pradávna měl tendence provozovat činnosti, kterými by zaznamenával, zachycoval dění kolem sebe nebo se snažil přiblížit k něčemu vyššímu. Jinými projevy jsou zase snaha zdobit své okolí, předměty denní potřeby (nástroje, zbraně, nádoby, ozdoby), značit si je různými kresbami, rytinami, obrazy,... Všechny tyto činnosti a ještě mnoho dalších se projeví a odrazily v umění. Jednou z oblastí „*výtvarného umění s funkcí převážně zdobnou*“ [1, s. 3] je ornament a dekor. Inspiraci pro výraz tohoto druhu umění byl a je nacházen převážně v přírodě a její transformaci, deformaci. Téma ornamentu doprovází vývoj umění už od samého počátku, už od vzniku prvních památek starých třicet snad i čtyřicet tisíc let, tedy od prvních zpráv o člověku z doby kamenné. Tyto snahy prostoupily všechny oblasti a techniky umění. Nejvíce však architekturu, sochařství, malířství a užité umění (řemeslo). Mezi nejstarší druh ornamentu patří ornament geometrický, který byl složený ze základních útvarů - čar, oblouků, kruhů, trojúhelníků, čtverců, jež byly řazeny vedle sebe v pravidelných schématech. Jedná se o nevyčerpatelný zdroj inspirace. Druhým nejstarším způsobem typu ornamentu je rostlina se všemi svými částmi (květem, listy, pupeny, větvemi, plody). [1, 2]

1.1 Ornament a dekor

Za ornament se považují „*prvky, motivy nebo články navzájem spjaté určitou rytmickou, proporční, symetrickou a ve své formě rozmanitě pojatou souvislostí, vytvářející plošné, plastické nebo lineární systémy*“, [1, s. 5] formy. Zjednodušenou formou se dá ornament chápat jako „*jednotlivý stylizovaný element (zavilina, meandr, arabeska), který může být aplikován v materiálu a řazen do složitějších dekorativních celků*“ [3, s. 13]. Další definice či popisy ornamentu jsou spjaté opět s lineární, plošnou nebo plastickou výzdobou. Zásadním znakem v použití ornamentu je rytmus v opakujících se formách. Tyto formy jsou abstraktní nebo stylizované prvky. Slova ornament a dekor pocházejí z latiny a obsahově jsou si velice podobné. „*Slovo ornament vychází ze slova ornāre, což znamenalo vy/zdobit, o/krášlit, vy/strojit,*

zpestřit. Dekor od slova decorāre, což je také o/zdobit, u/ctít, po/výšit, či od slovesa decēre s významem sluší (se), přísluší (se), hodí (se). Z této etymologie vychází pojem decor jako vhodné spojení formy s funkcí.“ [3, s. 13]. Jedná se tedy o uměleckou ozdobu. Označením ornamentika pak chápeme popis ornamentu podle jeho historického vývoje a daných slohových charakteristik. Rozdíl vztahu mezi ornamentem a dekorem je širší, obecnější. Dekor může být nejen pouhou ozdobou, doplňkem, ale také se může jednat o samotné dílo, například obraz. Oproti ornamentu je popisnější. Dekor „lze chápat jako zdobné, okrasné, zkrášlující“ [1, s. 5] pojetí určitých výrazových znaků, forem. Například pro Vitruvia byl dekor jednou ze základních složek stavitelství. Jeho jednotlivé stavební díly jsou ideové umístění, rozvržení, rytmické členění a proporčnost, symetrie, celkového ladění a hospodářské rozvahy. Některé tyto díly nebo jim podobné nacházíme u samotné výstavby, tvorby ornamentu či dekoru. [1, 3]

1.1.1 Základní pojmy, zásady a principy pro výstavbu ornamentu

V návaznosti na oba styly s nimi spojujeme tři základní pojmy. Prvním je *prvek*. Jedná se o elementární jednotku ornamentu, dílčí část motivu. Druhým je *motiv*, obraz předmětu či soustava prvků, je vázán na předmět, materiál a techniku provedení či umístění ornamentu v prostoru. Posledním pojmem je pak *článek*. Je spojován s tektonickou částí předmětu, obzvláště pak v souvislosti s architekturou. Jedná se o určité funkce. Například podpůrná nebo nosná, funkce ukončující, spojovací, na opak dělící atd. Z architektonických článků pro příklad můžeme uvést abakus, zubořez a konzolu. Podle horizontálního či vertikálního umístění se jedná o římsu, kladí, štítý, sloupy, pilastry či pilíře. Dále se pak u ornamentu a dekoru zajímáme o strukturu, texturu, fakturu, formu, bod, linii, plochu, prostor a perspektivu. Strukturou se myslí vnitřní uspořádání prvků v systému. Textura pak má na starosti povrchovou kvalitu. Jde o lesk, barvu, zrnitost,... předmětu, ornamentu. Fakturou se rozumí jedinečný, osobitý styl, rukopis výtvarníka. Způsob působení, dojem má na starosti forma ornamentu. Ve výtvarném umění jde o širší souvislosti s myšlenkou, základní ideou umělce. Další základní výstavbové prvky jako bod, linie,... jsou shodné jako u ostatních výtvarných technik (malba, kresba, grafika,...). Bod je základním prvkem, linie pak soustava k sobě

přilehlých bodů, jenž rozšiřuje bod, plocha vzniká dalším rozvedením linie, prostor v dekorativním pojetí z pravidla bývá plošný a perspektiva. Ta až tak není pro výstavbu ornamentu důležitá. Jde spíše o iluzi jako takovou. [1, 3, 4]

Zásady a principy výstavby ornamentu a dekoru, bez nichž by nemohly vzniknout, jsou založeny na použití *rytmu*, opakující se posloupnosti; *symetrii* (vyváženost, rovnováha) a jejího opaku *asymetrii*; *proporci* (poměry a vzájemné vztahy jednotlivých tvarů a prvků); *stylizaci* (převedení do nové formy, funkce prvku); *kontrastu* (vztah prvků, výrazový prostředek); *barvě* (symbolika, výraz, působení); *kompozici* tvořená pomocí linií, pásů, řad či plochy, plasticity (trojrozměrnosti); *symboliky* a v neposlední řadě *fantazii*. [1]

1.2 Druhy ornamentu a dekoru

Námětů (inspirací) pro vytvoření ornamentu či dekoru je nespočetná řada. Ať už dojde k jejich použití, jedná se převážně o posun, deformaci či transformaci určitého reálného motivu směrem k plošnému a zjednodušenému zobrazení. Může se jednat o reálnou nebo abstraktní formu, která odkazuje na původní tvar výchozího motivu. Obecně se ornament rozděluje na dva hlavní druhy „*podle příslušnosti k námětovým zdrojům a podle stupně stylizace*“ [1, s. 6] a to na ornament *figurální* neboli *předmětový* a ornament *abstraktní*. Tyto dva druhy se podle použitých zdrojů inspirace, motivů dále rozdělují. Předmětový na zvířecí (zoomorfní), častými náměty jsou ještěrky, ptáci, lvi; rostlinný ornament (v období renesance jde zejména o akant); věcný (např. piniová šiška) a figurální (antropomorfní). Abstraktní ornament má dva poddruhy, geometrický abstraktní a stylizovaný. Toto rozdělení může být pouze orientační, protože jednotlivé druhy a styly ornamentu se navzájem překrývají a doplňují. Častým doplňujícím prvkem ornamentu je i písmo. [1, s. 6]

1.2.1 Funkce ornamentu a dekoru

Funkce ornamentu a dekoru je víceúčelová. V první řadě jde o *estetickou* funkci. Díky ní se „*zdobí, výtvarně dotváří tvary a předměty*“ [1, s. 21]. Dále pak to jsou funkce

zvýrazňující (technická funkce), *spojující a ukončující* (užití a manipulace s předmětem), funkce *praktická* (manipulace a zpevnění předmětu, optická funkce) a *charakterizující* (dotvoření a účelnost předmětu). Dalším důležitým bodem v užití ornamentu je vztah funkce předmětu a dekoru. Jde o propojení funkce předmětu (jeho tvarového vymezení, uspořádání) s tvarovým vymezením ornamentu, s jeho přizpůsobením či doplněním v určité harmonii s předmětem. Na stejném principu pracuje i vztah tvaru a funkce předmětu k materiálu. Jde o specifické vlastnosti předmětu a jeho technologické zpracování, které má vliv nejen na vzhled a funkci ornamentu. [1, s. 21-22; 4]

1.3 Ornament a dekor v období renesance

S nástupem nové doby kolem roku 1400 se mění a vznikají nové směry a ideje. Společnost se snaží o individualizaci a znázorňování skutečnosti. Všechny tyto a další aspekty se odrážejí v umění, a to především v plastice a malbě. Umělci se zaměřují na přírodu a její bedlivější pozorování, přináší nové poznatky a vědomosti. Vzor v antickém umění měl přispět, pomoci a podpořit nové umělecké projevy. Jak jsem se již zmiňovala, ornament měl funkci převážně zdobnou. Ve výtvarném umění v období renesance se uplatnil nejvíce při výzdobě architektury, která se zaměřuje na harmonii a rytmus linie. Tato myšlenka byla živnou půdou pro ornament, který se používal pro výzdobu fasád (štuk), ale i interiérů staveb. Své využití našel v malířských a dekorativních technikách, jako jsou freska a sgrafito. Oblíbeným prvkem u sgrafita bylo psaníčkové sgrafito, bosáž a plochý reliéf. V knižní malbě se ornament promítl do bordury, iniciály a pozlacovačské techniky filigránu. Dále se ornament objevuje v malířských technikách jako mozaika, vitráž či malba na skle a majolikových deskách. Tato technika byla oblíbená v druhé polovině 16. století. Jedná se o hliněné výrobky zdobené barevnou glazurou. Touto technikou je proslulá italská keramická rodina Della Robia. V užitém umění se ornament používal pro výzdobu předmětů, jako jsou zrcadla, plastické ozdoby, různé nádoby (konvice, kroupky, slánky) a nábytek. V řezbářství se uplatňovaly techniky inkrustace a intarsie (nejprve pouze pro kostelní účely, poté se rozšířila i na domácí nábytek). Avšak využití ornamentu také hojně nalzáme

v sochařství (zábradlí), módě (krajky, výšivky – broderie, batikování,...) a při výzdobě gobelínů a koberců. [1, 3, 5, 6]

1.3.1 Renesanční ornamentika

Vývoj ornamentiky v rané renesanci byl ovlivněn starým uměním, které neslo za hlavní myšlenku ušlechtilou krásu. Motivy převzaté z antického umění se více přiblížily reálnému vidění světa, a to díky bedlivější studii přírody. Novou inspiraci nalézal ornament v erbovních štítech. Pro výzdobu se klasicky uplatňoval ornament plošný nebo plastický. Rostlinný a zvířecí ornament se nejvíce uplatňoval ve výzdobě vlysů, stropů, pilastrů, říms, nábytku, dveří a převážně pro výzdobu interiéru. Snad nejoblíbenější a nejužívanější rostlinný ornament byl akant, který se v různých obnoveních užíval pro výzdobu ploch, stěn. Dále pak zdobné prvky jako anthemion (pásový ornament složený z palmety a květu lotosu), arabeska (ornament v podobě akantu spojovaný i s dalšími prvky ornamentu), feston (závěs z listů), girlanda (složený z mnoha festonů) a groteska (rozvilina s dalšími motivy). Častými zdobnými prvky také byly listovec (stylizované listy kladeny vedle sebe do pásu), meandr (geometrický pásový ornament převzatý z antiky), palmetka (vějířovitý ornamentální motiv převzatý z antiky), provazec, perlovec a vejcovec (převzaté z antiky fungující na stejném principu jako listovec), pletenec (geometrický pletenec) a beschlagwerk. Jedná se o pozdně renesanční výzdobu oblíbenou v řezbářství, „*napodobující prořezávání a proplétání či provlékání pásků a ploch*“ [1, s. 59]. Vrcholná renesance je znakem jednoduchosti a důstojnosti. Zdobily se stěny kostelů, chrámů, domů (domovní znamení), zámků atd. Oblíbené prvky z antického umění pro výzdobu jsou stavební řády v čele s korintským a kompositním. Ornament zde dosahuje své nejvyšší dokonalosti. Velký rozmach zaznamenalo řezbářství. Zdobily se stropy (kazetové stropy také i malířsky zdobeny), stěny, lavice, dveře, nábytek a ve všech se uplatnila ornamentální výzdoba. [1, 3, 5, 6]

Renesanční umělci, kteří používali ve svých dílech ornamentální motivy, byli například architekt Leone Battista Alberti, Donatello, Andrea Pisano, malíři Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Raffael a další. Konkrétní renesanční díla s ornamentální výzdobou nalezneme v Bibliotéce sv. Marka v Benátkách, sakristii chrámu sv. Kříže ve Florencii, na dveřích v Cambii v Perugii a v chrámu

sv. Petronia v Bologni, na hlavicích pilastrů v paláci Vesetico ve Florencii, na lavicích v kůru chrámu Panny Marie ve Veroně, na vlysu nad portálem chrámu sv. Michala v Bologni nebo vyřezávaný ornament na vlysu v bavorském národním muzeu v Mnichově. Ornamentální výzdoba byla také využívána pro štukovou výzdobu stěn a fasád, a to například na architektonických dílech jako jsou Letohrádek Hvězda, Lobkovický palác v Praze, Schwanzův dům v Brně (rostlinné a figurální motivy). [2, 3, 5, 7]

Renesance patří mezi jedno z největších období rozkvětu a rozmachu umění. Mnoho výtvarných technik zde bylo vynalezeno nebo bylo znovu objeveno. Vývojem samotné doby, pokrokem a zdokonalováním lidstva, techniky a vědy došlo i ke změnám ve výtvarném umění. Byly objeveny nové materiály, které zasáhly především do umění architektury a sochařství, díky postupu vědy byla vynalezena nová pojiva pro barvy v malířství založená především na umělé (chemické) bázi. S postupem času, vlivem politických a společenských událostí, se mění i přístup ve vnímání umění. Mění se myšlenky, sdělovací funkce, motivy... Objevuje se čím dál více výtvarných směrů a hnutí, které přispívají k vývoji umění. Jedním z bohatých období je období avantgardy.

1.4 Anti-sympatie

„Ornament se nemůže stát čistě estetickým objektem, aniž by jako ornament zemřel.“ [8, s. 83]

Karsten Harries

V období avantgardy přetrvával všeobecný názor likvidace všeho akademického a klasického. Jedním z největších a nejzatvrzelejším kritiků minulých dob byl Karel Teige, jenž v novém světě viděl novou funkci umění. Ta by měla stát sama o sobě na popředí bez jakýchkoliv příkras. *„Netřeba, aby bylo ornamentem a dekorací života, neboť krásu života, holou a mocnou, netřeba zastírat a hyzdit dekorativními přívěsky.“ [8, s. 81]* Sarkasticky se proto o secesním ornamentu vyjadřuje jako o *„nevyčerpatelné a nevýtvarné limonády“ [8, s. 81]* nebo *„slovácký výšivkový ornament“ [8, s. 81]*, který

odsoudil lidové umění na „*vlastenčící, zcela protiuměleckou horečku*“ [8, s. 81]. Dalším takovým byl i Karel Čapek. Ve svém díle *Nejskromnějším umění* uvádí, že přijímáním ornamentu přijímáme i nízký životní standard. Ornament je podle něho příznakem čehosi „*nepůvodního, převzatého, pouhý produkt uměleckoprůmyslového snažení*“ [8, s. 82] „*Přemíra ornamentu a nízký životní standard definují vlastně stav barbarství.*“ [8, s. 81] „*Prostředníkem mezi věcmi denní spotřeby a člověkem*“ [8, s. 82] se má stát skromnost v umění. Tato doba je známá pro svou anti-sympatii k ornamentu a všemu dekorativnímu či zdobnému. Ornament je ztotožňován se vším zpátečnickým či naivním a jeho forma je titěrná a zbytečná. Je to cosi přidaného, zcela nepodstatného, nic nevystihujícího, nezávislé na díle až často kýčovitě. Lidé, kteří ornament používali, se stavěli do opozice proti modernímu světu a moderní době. Jejich díla byla Karlem Čapkem označována za nepůvodní, byla „*atributem překonaného symbolistně dekorativního proudu.*“ [8, s. 81]. [8, 9]

1.4.1 Ornament je zločin

Architekt Adolf Loos (přednáška *Ornament a zločin*, kolem 1908) se o ornamentu vyjadřoval jako o zbytečnosti. Nekritizoval podstatu ornamentu, jenž naopak přináší dílu dynamičnost, pohyb, rytmizaci (sám ve svých architektonických dílech používal geometrický motiv ornamentu), ale dekorativnost, která se dotýká užitého umění a architektury. „*Vývoj kultury má souvztažnost s odstraňováním ornamentů z předmětů denní potřeby.*“ [8, s. 83] Obzvláště byl zaujat proti secesní zdobnosti, jež označovala za přehnanou. „*Ornament jako zločin spáchaný na národním hospodářství či promarněná pracovní síla v něm vystupuje coby synonymum povrchnosti, nadbytečnosti a plýtvání: Nepřítomnost ornamentu má za následek zkrácení pracovního času a zvýšení mzdy.*“ [8, s. 84] Dalšími jeho výroky z knihy *Řeči do prázdna* z roku 1921 jsou: „*Čím nižší kultura, tím významněji vstupuje ornament.*“ „*Ornament je něco, co musí být překonáno.*“ „*Papuán a zločinec ornamentují svoji kůži.*“ „*Postupující kultura zbavuje ornamentice jeden objekt za druhým.*“ [8, s. 84] Podle něho mají všechna díla a především ta architektonická sloužit pouze svému účelu. Jejich prostředkem pro ztvárnění jsou strohé geometrické a základní plošné tvary, které vedou k očistě světa a umění. Podobného názoru byl i Jan Kotěra (*O novém umění*, 1900), který hlásal, že

architektura má být budována pomocí prostoru a konstrukce a ne tvarem či výzdobou. Nejde o estetiku, ale o účelovost, funkčnost, mechanickou dokonalost. Z těchto představ, myšlenek se zrodily směry jako purismus a funkcionalismus, kde jde o mechanickou přesnost, drsnou strohost, režnost až inženýrství. Teige jeho díla přirovnal k „architektonická hygiena a estetická dezinfekce“ [8, s. 86] František Xaver Šalda vyjadřuje své anti-sympatie takto: „Nenávidíme dnešní oficiální architekturu, prolhanou a nízkou, skradenou z hřbitova historie, galvanizovanou mrtvolu, lenivou a prázdnou.“ [8, s. 85] [8, 9]

Odpor k ornamentu a zdobnosti se projevil i v malířství a především v kresbě. Umělci usilovali o jasně čitelnou a geometricky jednoduchou kresbu, šlo o dokonalé vystižení jejího účelu. Ovšem někteří z nich měli strach, aby nenastalo tzv. „nebezpečí nového dekorativního ornamentu“ [8, s. 89]. Stejnou myšlenku, kterou v architektuře prosazoval Teige, prosazoval v malířství Kazimír Malevič. Teige se o něm nadšeně vyjadřuje jako o malíři, jenž se dopracoval až k „posledním důsledkům abstraktní malby“ [8, s. 84] a jeho dílo *Černý čtverec na bílém pozadí* (1915) označil za „závěrečný bod abstraktivismu“ [8, s. 84]. „Je jinak typické, že rozhodný krok k nepředmětnému umění ve smyslu osvobození svébytného geometrického barevného plánu věcné reprezentace udělal právě Rus Kazimír Malevič, aniž uposlechl Kandinského varování před uklouznutím v, geometrickou ornamentiku, která je důsledkem, přílišného chvatu na cestě k čisté formě.“ [8, s. 85] Šlo jim o novou formu a využití geometrických znaků, forem v umění. [8, 9]

1.5 Nový ornament a užité umění

Avantgarda jako odpůrce ornamentu, zdobnosti či dekoru? Hlavní představitel anti-ornamentu? Dovoluji si tvrdit, že tomu tak není, i když předešlé kapitoly tomu značně odkazovaly. Setkáváme se zde s přívrženci starých tradic a jejich novými odpůrci, reformátory, avšak nebylo tomu tak v průběhu staletí v umění stále? A může se nadále ornament považovat za jednu z nejdůležitějších součástí výtvarného umění? Jistý druh harmonie, linií, tvarů, posloupnosti či rytmu bude vždy považován a označován jako ornament. Avantgardní učení úzce spolupracuje a čerpá motivy

z renesančního období. Objevují se zde stejné motivy, formy ornamentu a ano nová doba přináší s sebou nové přístupy a styly, nové tradice a nový druh ornamentu, avšak funkce a hlavní zásady pro jeho tvorbu se nezmění. [3]

Vývoj ornamentu a dekoru spolu s uměním vůbec prošel několika obdobími, styly a formami. Uplatnil se v mnoha odvětvích, například se odrazil v designu a průmyslovém výtvarnictví, avšak jeho funkce zůstala stejná. Umělecký směr, jenž přímo v malířství pracuje a využívá prvky a motivy geometrického ornamentu, je kubismus. Kubismus se odklání od vnímání obrazové reality jako takové a snaží se nahlédnout na svět ze všech možných stran. Postupem času se vyvíjel, a to od prvotního *analytického* (1909) po *systematický kubismus* (1912). Analytický kubismus zobrazoval předměty rozložené na jednotlivé geometrické tvary a pomocí nich poté tvořil kompozici. Systematický kubismus (vrcholný) používal techniku koláže a tapety. Už se blíže přiklání k abstrakci, nicméně stále pro něho byl důležitý zobrazovaný předmět, jenž byl sestavený z linií a ploch. Často do obrazu vkomponovával písmo, noviny, dřevo... Využíval tak různorodou strukturu povrchů, jež byla také míněna jako jistý ornament. Příkladem kubistické tvorby s prvky ornamentu mohou být díla Emila Filly (*Zátiší s karafou, pohárem a podnosem*), Josefa Čapka a jeho figur. U dalších českých autorů v období avantgardy bych hledala spojitost s ornamentem (geometrický, rostlinný a figurální) v dílech Dušana Jurkoviče (*Pustevny a Radhošť*), Josefa Váchala (*Spiritistická sedánka*), Jana Konůpeka a Johanneसे Jörgensena (*Poutníková kniha*), Hany Wichterlové (*geometrické Kompozice*), Václava Špály (*Uherská krajina, Autoportrét*) a v neposlední řadě Toyen (*Cigaretový dým*). [1, 7, 10, 11]

1.5.1 Přívrženci ornamentu

Mezi další přívržence ornamentu a dekoru na přelomu 19. a 20. století patřil Ferdinand Avenarius, jenž se vyjadřuje o „*volném ornamentu, který přinesl novou řeč svobodného umění*“ [3, s. 11]. Ornament pro ně znamenal zcela jinou, odlišnou zobrazovací konvenci. Jednalo se o všelijaké roviny, hladiny podobnosti s okolním světem. Byl považován za běžnou součást okolního světa a obzvláště se stal doplňující formou užitého umění. Podle těchto myšlenek ornament doslova „*předmětu vdech*l

duši, životadárný rytmus a konečně nemyslitelné“ [3, s. 18]. Toto myšlení zavdalo vznik umělecko-průmyslnému hnutí a vzniku nových škol i s designovým zaměřením od druhé poloviny 19. století. S výukou byly spojeny například experimenty v oblasti ornamentální tvorby založené na abstrakci. Dále pak „*ornamentální nauka o tvaru“* [3, s. 22] se zaměřením na linii a plochu formou kresby. Prvotní studie a zaměření byly spojeny s biologizující teorií ornamentu. Hlavními tématy byly převážně rostlinné motivy, dále pak živočišné (motýlí křídla, brouci,...). Tohoto principu pro své práce využívala textilní designérka Marie Teinitzerová. Ornament však nepřestal plnit svou funkci a nadále sledoval jisté principy: měl za úkol respektovat povahu materiálu, měl jasnou formu, symboliku, funkci předmětu,... Měl se stát účelnou formou. Stylizace a určitý typ abstrahování v tvorbě ornamentu se uplatnil pro nejvyužívanější malířské a dekorativní techniky tohoto období, a to pro tvorbu plakátů, tapet a třeba i koberců (Emanuel Pelant, který později přinesl do výuky moderního designu tzv. volný ornament), módy (oblečení, doplňků – kabelky), závěsů... Zde jako příklad uvádím práci Vojtěcha Preissiga (*Koláž s pruhy*, nebo jeho návrhy na tapety, kolem roku 1900), Huga Rieggera (*Stylizace mikroskopických forem mechu*, 1912), Alfonse Muchy (*Studie kmenů*, 1902), Tomáše Weignera (*Kaštan – „ornamentální propracování přírodních tvarů od poupěte až ku plodu“* [3, s. 48] 1913).

Postupem času se však stal ornament podle myšlenek Aloise Riegla svébytným, volným vyjádřením výrazového potenciálu tvůrce. Jedná se o samostatnou tvůrčí činnost, projekt a oprostil ho do vztahu k materiálu a nástroji (předmětu). Začala vznikat díla od Otty Eckmanna (návrh na tapetu – stylizace frézí z roku 1899), Katharine Schöffner (*Volný ornament*, 1908 nebo *Vášeň*, 1908). Inspirační posun v tvorbě umělců byl ovlivněn roku 1815 vynálezem kaleidoskopu, který přinesl „*fragmentaci obrazu a geometrizaci linií“* [3, s. 63]. Další inspirační formou pro tvorbu ornamentu byl pohyb a arabeska (zoomorní motivy), „fluidní čáry: expresivita blesku, linie“ [3, s. 72]. Vznikala díla od Vasilije Kandinského, Ernsta Macha, Christophera Dressera, pro kterého byl ornament ideou síly, energií, a vitalitou. Další umělci, kteří tvořili v období avantgardy s motivem a jistými prvky ornamentu a dekoru, byli např. Antonín Procházka, pro které byl ornament určitou múzou, inspirací, a běžně ho používali ve svých dílech. Dalším takovým byl v 80. letech 19. století Pavel Janák, který používal ostré hrany a šikmé plochy krystalických modelů („*mikrostruktura krystalů*

jako ornamentální formy“ [3, s. 186]) pro výzdobu interiérů (užité umění, lampy). Také bych sem zařadila i jeho některá architektonická díla, jako je například Krematorium v Pardubicích. Ernst Haeckel – jednobuněčná struktura, Christopher Dresser a Martin Gerlach – mikrostruktury krystalizace (10. léta 20. století). [3, 8]

Další umělci, kteří pracovali s motivem ornamentu byli Jaroslav Malina (*Optický objekt, Konkrétní báseň*), Václav Malina (*Hvězdy*), Pavel Michalec (*Dvojitý problém*), Vladimír Venda (*Koláž II.*), Vladivoj Havlíček (*Křížení I.*), Kateřina Slípková (*Její pes v Paříži, Pocta Vincentovi*), Václav Sika (*Máj*), Milan Ďuryš (*Pyramidy*), Jiří Hudec (*Kompozice III.*), Petr Jindra (*Horizontály XXIII*), Jaroslav Šubrt (*Počítačová grafika*), Pavel Štýbr (*Černé moře*). [12]

1.6 Pud zdobivosti

Ze studijních materiálů ze škol ať už uměleckoprůmyslových, či řemeslnických, založených v tomto období, zjišťujeme, že ornament byl chápán jako přirozený lidský pud, „*pud zdobivosti“ [3, s. 218]* a jako „*symbolický návrat ke kořenům lidstva“ [3, s. 218]*. Ornament byl jedním z běžných studovaných disciplín ve vyučovacích předmětech především v rámci výuky architektury. Byl označován jako „*ornamentální oděv stavby“ [3, s. 218]*, „*základní rytmus života“ [3, s. 224]*, „*vymezoval, zpřehledňoval či ozvláštňoval určité vizuální pole“ [3, s. 224]* a byl jedním z nejdůležitějších nositelů výrazu stavby. Právě zvolený a umístěný ornament měl především architekturu povýšit na pravé umělecké dílo, proto se na těchto školách pečlivě věnovali studii ornamentu. I když je avantgardní období veřejnosti známé a představované jako odpůrce zdobnosti a dekoru, tak i přes tato tvrzení se naopak podílela na jeho vývoji. [3] „*Loos si uvědomoval, soudě podle jeho vlastních návrhů a návrhů jeho současníků, které obdivoval, že prostorové a strukturální uspořádání v architektuře a užitém umění si začalo postupně osvojovat principy vytvořené v teorii a praxi ornamentu.“ [3, s. 218]*

2 Vybrané malířské a dekorativní techniky

2.1 Nástěnná malba

2.1.1 Enkaustika

Technika enkaustiky je založena na principu malby voskovými barvami. Pochází už z dob středověku (již v Egyptě), kde se malba voskovým pojivem velice vysoko cenila. Vosku se používalo nejen pro deskovou malbu, ale i pro výzdobu interiérů staveb, kde se často uplatňoval dekorativní motiv ornamentu, a pro kolorování plastik. Termín enkaustika se poprvé objevil u Plinia (*Naturalis Historia*), avšak z nejnovějších poznatků historické technologie se dozvídáme, že vosku jako pojiva bylo užíváno už dříve i v kombinaci s jinými technikami. Název pochází z řeckého „*enkaiein*“, znamenající zapálit či rozohnit. Je několik druhů, způsobů enkaustické malby. Zaprvé malba „*voskovými barvami nanášenými zatepla*“ [13, s. 119], poté malba „*voskovou nebo voskopryskyřičnou směsí v rozpouštědle*“ [13, s. 119] a malba „*barvami pojenými voskovou emulzí*“ [13, s. 119]. [13, 14]

Tradičně se používá včelího vosku jako pojidla, které je ve vodě nerozpustné, ovšem v kombinaci s alkáliemi lze zmýdelnit. Dříve se vosk pouze převářel, jako proces čištění a na slunečním světle byl vybělován. Modernější způsob přípravy vosku je ten, že se vosk za horka mísí s vodou a potaší či sodou s benátským mýdlem do vytvoření mléčné emulze. Proces přidávání vody do směsi a vaření se několikrát opakuje. Jako podložky pod malbu se používá dřeva, plátna na dřevěné podložce, kamene, mramoru, kartónu (především pro malbu voskovými pastely) či stěny. V Řecku se našly i díla malovaná na slonovině, rohovině či keramické dlaždičce. Volba pigmentů pro malbu není nijak zvláště omezená (spektrálně čisté přírodní i umělé pigmenty), ovšem malíř si musí dát pozor na změnu kryvosti některých pigmentů při smíšení s voskem. Tato „nevýhoda“ je zapříčiněna vysokým indexem lomu vosku, který se pohybuje kolem 1,4. Dochází k ovlivnění optických vlastností pigmentů, jež se pak chovají jako transparentní nebo jako lazurní barvy. [13, 14]

Samotná malba se může provádět několika způsoby. Za pomoci horké špachtle, tzv. *cauteria*, kterou se barevná vrstva nanášela a roztírala, nebo pomocí štětivého

štetce. V některých případech se obě metody kombinovaly. Jedná se tedy o malbu „alla prima“, kdy vzniká pastózní malba. Princip přípravy barev je jednoduchý. Do horké voskové emulze se podle požadovaného tónu, sytosti vmíchává pigment. Výsledná malba je matná, proto se místo lakování, jako u běžné malby, leští pomocí měkkého kartáčku či flanelu. Tato technika patří mezi stálé, je odolná proti vlhkosti a řadě agresivních činitel, nemění se její barevnost (hloubka barev), je lesklá a neuvolňuje se od podložky. Dalšími výhodami jsou rychlost zpracování a tuhnutí malby. Pigmenty pojené voskem zasychají, tuhnou okamžitě. Její nevýhody se projeví v blízkosti tepla, prachu, kdy vosk právě působením tepla změkne a nečistoty, jež jsou na povrchu malby, se vsáknou, proto enkaustika patří mezi jednu z nejobtížněji restaurovatelných technik. Dále je náchylná na mechanické poškození, kdy může dojít k snadnému popraskání nebo polámání barevné vrstvy. [13]

Jistá obměna enkaustiky, napodobenina je spojena s voskovým lakováním nástěnné malby. Jedná se o techniku „*ganosis*“. Tato technika byla oblíbena zejména v období renesance, kde o ní zmiňuje Vitruvius. „*Do horkého punského vosku se přidalo malé množství oleje, směs se nanášela štětcem na stěnu a po zaschnutí, resp. zatuhnutí se povrch zahříval, až se vosk opět roztavil a vsákl do povrchu.*“ [13, s. 120] Poté se malba leštila. Dále se vosku používalo pro vytváření voskových pastelů. Jedná se o malbu barveným voskem. Těmito pastely se mohlo malovat bez dalších úprav za studena nebo naopak za horka (oba dva způsoby malby se daly kombinovat). V období renesance ve 40. letech 15. století Jean le Begue, který byl znám pro své miniatury, popisuje využití vosku pro přípravu emulze společně s louhem a vápnem jako pojiva pro pigmenty. Dále v období renesance s touto technikou v kombinaci s olejem experimentoval Leonardo da Vinci, obraz *Bitva u Anghiari*, ale jeho dílo se nedochovalo, pouze ve formě náčrtků a skic. Mezi další umělce používající vosku pro malbu byli Andrea Mantegna, Lucas Cranach. Naopak na konci 18. století a počátku 19. století bylo voskové emulze využíváno pro malbu naivních portrétů v lidovém umění. Jednalo se o tzv. *ceroplastiku*, jež je na pomezí mezi malbou a plastikou. Jedná se o modelované reliéfy z voskové barevné pasty. V 2. polovině 19. století enkaustikou opět experimentuje Arnold Böcklin. U nás se touto technikou z technologického a restaurátorského hlediska zabýval František Petr (kniha *Olejomalba a enkaustika* z roku 1930). V období avantgardy tvořili František Ronovský (*Pouť*, 1929), Eva

Brýdlová (*Na hřbitově*, 1926), Antonín Procházka a jeho žena Linka a Václav Kiml, (*Letní den*, 1928). Ve spojitosti s motivem ornamentu se v dílech těchto umělců objevují drobné rostlinné nebo geometrické či lineární znaky. [13, 14]

2.1.2 Fresková malba

Jedna z nejstarších malířských technik je odvozená od italského slova *al fresco*, což znamená „malba do čerstvého neboli malba do čerstvé omítky“ [15, s. 43]. Dále ji můžeme nalézt i pod názvem *buon fresco*. Tato technika vznikla jako dekorativní doplněk pro výzdobu fasád. Pojidla pro malbu se využívá čerstvé omítky (vápna). Jedná se o chemickou reakci, tzv. karbonaci, kdy „vápno přijímá ze vzduchu kysličník uhličitý a s ním se váže na pevnou hmotu“ [15, s. 43], uhličitán vápenatý (vzniká vápenec). Po zaschnutí, vytvrnutí, je malba nerozpustná ve vodě. Podle výzkumů bylo zjištěno, že se fresková malba objevuje nejdříve ve 12. století a svého největšího rozmachu a kvality získala v období italské renesance. Avšak Vitruvius uvádí, že byla používána již v antice. Jednou z dochovaných památek jsou malby v Pompejích. Je to jedna z nejtrvanlivějších malířských technik, ovšem za to její příprava a samotné provedení je jednou z nejnáročnějších. [13, 15]

Pro vznik fresky je zapotřebí dodržovat několik zásad, podle kterých musí umělec postupovat, aby malba, technika byla dokonalá a zcela využila svých předností. Nezáleží pouze na provedení, ale především na přípravě a dobrých vlastnostech podložky, tedy zdiva, kvalitě použitého materiálu a prostředí, v němž bude freska malována. První ze zásad je příprava kvalitní podložky. Podložka, čili zeď, musí být v dobrém stavu (suchá, neztvářelá a soudržná) a nejlépe se jedná o zeď cihlovou, avšak setkáváme se i se zdmi kamennými. Oproti tomu současné materiály jako je beton, sádra nebo lisované vláknité desky, jsou pro malbu nevhodné (fyzikální vlastnosti – propustnost vodních par, tepelná vodivost...). Zdivo, které je vlhké (přijímá ze země vlhkost) a zasolené, je pro malbu nevhodné. Mohlo by dojít časem k poškození malby. Další z podmínek je volba kvalitního materiálu pro omítku. Jako první pojivo, či-li vápno, které musí být co nejlépe vypálené a minimálně půl roku uleželé v zemi. Písek musí být také kvalitní, nejlépe ostrý, křemenitý, říční a mít velký podíl velikosti zrn. Nesmí být znečištěný a obsahovat značnou část hlinitých příměsí. Omítkový

podklad se skládá ze tří částí, vrstev. Prvním je tzv. *jádro*, jež má za úkol vyrovnat nerovnosti zdi. Na něj se poté nanáší štuková omítka, tzv. *arriccato*. A poslední tenká vrstva, do které se ještě za vlhka maluje, je *intonako*. Barvy pro malbu musí být stálé ve vápně a rozmíchávají se pouze čistou vodou (maluje se řidšími barvami). Často se jedná o zemité minerální barvy (sieny, umbra, ultramarín, hlínky) a při malbě nesmí docházet k rychlému schnutí omítky. [13, 14, 15]

Jeden z nejstarších postupů malby technikou al fresco byl následovný. Malíř si nejprve upravil cihlovou zeď, očistil ji a navlhčil, aby cihly byly i během omítání vlhké (mohlo by jinak dojít k nesoudržnosti zdiva s omítkou). Poté si zeď nahodil jednou až dvěma vrstvami omítky (jádrová vrstva a *arriccato*) podle požadované tloušťky, od hrubé po jemnější. Hrubost se udávala podle zrnitosti písku a podle poměrů vápna s pískem. Jádrová vrstva (10–12 mm) se neuhlazovala a po zaschnutí se nanášela druhá, do které se jako aditiva přidávalo štětin, chlupů či kousků látky (pro lepší soudržnost a vyšší pevnost). Na ztvrdlé a zaschlé *arriccato* (5 mm) si nakreslil výtvarník, často pomocí kartónu (šablona, pauza), přípravnou kresbu a tu zafixoval. Následně podle svého mínění nanesl třetí nejjemnější a nejtenčí (2–3 mm) část omítky, a to jen takové množství, které dokázal daný den zpracovat. Intonako se před samotnou malbu vyhlazovalo a následně se do něho ještě za vlhka malovalo. Po skončení malby se nespotřebovaná část intonaka odřízla. Druhý den opět nanesl část intonaka, do kterého maloval. [13, 14]

U starých mistrů by se dalo nalézt mnoho různých postupů a druhů složení receptů pro tvorbu malby technikou al fresco. Modernějším způsobem je malba vápenným mlékem, tzv. pačok. Nebo se do barev přidává kliš a tvaroh. Jedná se o techniku *secco fresco*, která se často kombinovala s al frescem. Jde o malbu již do vyschlé vápenné omítky, na kterou se nanesla pouze tenká vrstva intonaka, na niž se malovalo. Třetí obměnou frescové techniky je malba kaseinem, klišem, temperou, olejem nebo voskem na suchou vápennou omítku. Příprava je stejná jako u al fresca či *secco fresca*. Buď na úplně uschlou omítku, nebo navlhčenou kaseinem, klišem,... [15, 16]

Malíři, jež malovali technikou fresco v období renesance, jsou Leonardo da Vinci, Michelangelo, Cennino Cennini, Giotto a další. Fresková výmalba byla jednou z nejvyužívanějších technik období renesance. Zdobily se jí sakrální i světské stavby a využívalo se mnoha motivů. Ve spojitosti s tématem ornamentu bych uvedla díla

Leone Battisti Albertiho, který vytvořil geometrické ornamentální prvky na fasádě kostela Santa Maria Novella (1470) a Sant' Andrea v Mantově (po roce 1471), kde je interiér kostela opět ornamentálně vyzdoben. Ornamentální prvky se v období renesance převážně používaly jako doplňující zdobení kolem výjevů na stěnách interiérů, v nikách, štítech (jako jakási bordura), na sloupech,... Pro příklad uvádím Pietra Perugina a jeho Collegio di Cambio v Perugi (kol. 1500), kde na nástropní malbě použil kolem jednotlivých výjevů rostlinné motivy. Dále pak s ornamentem pracoval Andrea Mantegna v Camera degli Sposi (1474), kde je nástropní a nástěnná malba s medailonky s biblickými výjevy opět okolo doplněna ornamentálním zdobením. Z českých památek pak zmiňuji náměstíčko Na Louži s domem čp. 54 v Českých Budějovicích. Postupem času a především s objevem olejomalby byla fresková malba pro svou náročnost vytlačována. Stěny kostelů a domů se začaly zdobit závěsnými obrazy. [13, 14]

2.2 Jiné způsoby nástěnné malby a dekorace

Mezi tyto nejznámější a nejpoužívanější způsoby výzdoby stěn patří mozaika a sgrafito. Nejedná se o malbu jako takovou, kterou známe v podobě olejomalby či fresky, ale o dekorování zdí převážně s ornamentálními či figurálními motivy. Další technikou z tohoto odvětví, která se řadí mezi ty, jež nemají tak bohatou historii, je linkrusta.

2.2.1 Mozaika

Patří mezi jednu z nejstálejších nástěnných dekorativních technik hned vedle freskové či sgrafitové malby. První počátky užívání této techniky nalzáme už ve starém Babylonu a Egyptě. Zde se můžeme setkat s jakousi obdobou mozaiky. Zdobily se jí podlahy a stěny obydlí a chrámů. Dále byla tato technika velice oblíbená v období románském pro výzdobu interiérů kostelů. S některými díly se setkáváme i v rané renesanci a svou obnovu mozaika našla za dob komunismu ve 20. století, kdy se pomocí ní s oblibou zdobily budovy jak v exteriéru, tak i v interiéru. [16, 17, 18]

Dnešní techniku mozaiky známe ve formě malých barevných kamínků, skla (barevný smalt), mramoru a kachliček, poskládaných do obrazu a vtlačovaných do omítky. Tato technika vyžaduje znalost kresby a malby, aby byl navozen dojem plnosti, prostoru a reálna. Dříve se však požívalo větších kusů kamenů a mramorů, ovšem jejich velikost se postupem času zmenšovala. Prvotní témata byla převážně ornamentální, geometrická a figurální. Jejich funkce byla výpravná, obzvláště v křesťanském umění. [18]

Jako podložka pro malbu slouží nejčastěji zeď. S pozdějšími obnovami této techniky se však setkáváme i s různými materiály, předměty z běžného života (nábytek, keramika...). Klasický, starý způsob přípravy (tvorby) mozaiky spočívá v přípravě zděné podložky. Ta vyžaduje stejný postup jako pod frescu či sgrafito. Na suchou základní omítkovou vrstvu se pomocí kartonu přenesla kresba. Ta se prováděla nejčastěji červenou barvou, která prostoupila, prosvítla další nanesenou vrstvu. *„Pak se omítka navlhčila a nanasla druhá tenčí vrstva, již červená barva prosvítla, a podle této kresby se kladly a vtlačovaly kaménky do omítky a povrch zarovnával.“* [18, s. 149] Pokud se vytvářela mozaika větších rozměrů, tak se postupovalo jako při technice fresky, podle tzv. denních plánů. Nespotřebované množství tenké (druhé) omítkové vrstvy se odřízlo, odstranilo a další den se nanaslo znovu a pokračovalo v běžném postupu. Následně, po dokončení této části procesu, se mozaika tmelila. Tmel nemusí být vždy bílý, ale v častých případech se používaly i kolorované tmely. Dále po zavadnutí (ne úplně po zaschnutí, zatvrdnutí) tmelu se mozaika čistila a omývala. Pokud tmel není zcela zatvrdlý, je snazší ho z barevných kachlů lépe odstranit a tmel se omýváním lépe vyhladí. Pro lepší efekt a působení mozaiky se může výsledný obraz ještě vyleštit. K tomu se dříve používalo sádla, tuku. Mozaika tak získala lesk. Jak už samotný postup naznačuje, jedná se o pomalý a obtížný způsob malby. Její krása spočívá v určité drsnosti a nepravidelnosti práce. Nestejnoměrné kousky kamínků přináší výraznější, citlivější a živější dojem. Dále by výtvarník měl dbát na sestavu jednotlivých dílků a tvorbu jednotlivých spár, jež mají velký vliv na výsledné působení obrazu. [18]

Dnešní obnova této techniky se provádí negativním způsobem, kdy se kamínky podle potřeby formují na daný tvar a velikost podle návrhu. Dále se lepí na podložku (nejčastěji papír) lícem k podložce a pomocí tmelu, lepidla či omítky se připevní na stěnu. Podložka, na které jsou jednotlivé dílky nalepeny, musí být dobře odstranitelná,

smývateľná. Jako lepidla pro připevnění na papírovou podložku se používá klišu, dextrinu nebo moučného lepu, jež jsou snadno odstranitelné a nezanechávají na kachličkách nečistoty. Jiným technologickým způsobem lze dílky mozaiky lepit rubem na podložku (např. na perlinku) a nakonec i s podložkou se přilepí, zatmelí přímo na stěnu. [14, 18]

Technika mozaiky, jak jsem se již výše zmiňovala, byla velice oblíbená v křesťanském umění. Nacházíme zde díla jako Ježíš učitel z kostela Santa Pudenziana (4. století), Proměnění páně z baziliky Sant Apolinare v Ravenně (6. století), *Vzkříšení Kristovo* z kláštera Hosios Lukas (11. století), *Poslední večeři* z chrámu svatého Marka v Benátkách (12. století) nebo u nás *Zlatou bránu* z katedrály sv. Víta v Praze (14. století). V renesančním období tato technika zaznamenala obdobu v podobě tzv. Benátské mozaiky, kterou se zdobil nábytek (truhličky, šperkownice...) nebo předměty (šperky, brože, poháry...). Jako materiál se používalo malých úlomků perleti, které se vsazovaly do křídového tmelu. Po období renesance tato technika zaznamenala čas útlumu a zapomnění. Svého návratu a velkého rozmachu se mozaika dočkala na přelomu 19. a 20. století. U nás se o to postaral František Kysela, který založil roku 1913 přímo studijní obor mozaikářství na uměleckoprůmyslové škole. Mezi jeho známé dílo patří mozaika v kapli Bartoňů z Dobenína v chrámu sv. Víta v Praze. Dále u nás nalézáme mozaiku podle kartonu Mikoláše Alše *Věštba Libušina (Libušino proroctví 1904)* ve vestibulu Staroměstské radnice. Josef Novák vyzdobil mozaikou Gottwaldovu školu v Kralupech. V neposlední řadě se o rozvoj mozaiky u nás zasloužil Viktor Foerster, který ve spolupráci italskými umělci založil dílnu. Dnes tuto techniku můžeme spatřovat i v podobě velkých kachlí na podlahách našich domů. Současný průmysl už i vytváří přímo mosaikové vzory na kachlích do koupelny, na podlahu, kuchyně,... [7, 14, 18]

2.2.2 Sgrafitová malba (Sgraffito)

Objevení této techniky bývá přičítáno Andreovi Felrinimu. Její název je opět odvozen z italského slova *sgraffiale*. To znamená vyškrabovati. Tato technika je mladší jak fresková malba. Její začátky pochází z Itálie kolem roku 1500 a souvisejí s nástupem

vrcholné renesance. Stala se velice oblíbenou pro zdobení fasád domů a zámků. Jedná se o plošnou výzdobu architektury, převážně v exteriéru. Tuto techniku můžeme rozdělit na dva základní typy. Prvním je jednovrstvé sgrafito, které je založeno na zdrsnování, vyškrobování či rytí pouze jedné, a to silně vyhlazené vrstvy omítky. Výsledný efekt přináší kontrast mezi hladkými plochami s těmi zdrsněnými. Postupem času, vlivem povětrnostních podmínek a díky špíně, se výsledný efekt prohlubuje. Druhý typ sgrafitové malby je velmi podobný (příbuzný) technice freskové, protože i zde se používá stejného pojidla (vápna) a barev. Jedná se to tzv. dvouvrstvé sgrafito. Zjednodušeně je postup takovýto: spodní vrstva (u fresci ariccato) je barevná a nanese se přes ni slabší vrstva bílá (u fresci intonaco), která se po lehkém vysušení (zavadnutí) ještě za měkka pomocí špachtlí vyškrobuje až na barevnou spodní vrstvu. V této vrstvě musí být použito jemného písku, aby nedocházelo k odprýskávání vrstvy při vyškrobování. Spodních barevných vrstev může být hned několik. Ovšem práce je náročnější a nedosahuje takového efektu jako jednoduché dvoubarevné (černobílé) sgrafito. V některých případech se můžeme setkat i s obrácenou klasickou formou dvouvrstvého sgrafita, kdy jsou barvy spodní černá a vrchní bílá zaměněny. Tehdy se jedná o tzv. *kontrasgrafito*. V 19. století se setkáváme s jistou obměnou sgrafitové techniky. Používalo se sádry pro omítkové vrstvy. Zdobily se jím převážně interiéry a jejím častým motivem byl ornament. [13, 15]

Jak jsem se již zmiňovala, jedná se o příbuznou techniku fresky, proto postup podložky (zdiva) a omítkových vrstev je zcela totožný a platí pro něj stejné zásady. Vrstva barevné černé vrstvy může být silnější, ovšem svrchní bílá je opět v tenké vrstvě pro lepší postup práce (vyškrobování). Jako černého pigmentu do omítky se nejčastěji používá drceného dřevěného uhlí nebo sazí. Použitý motiv pro malbu se opět přenášel na nejsvrchnější vrstvu pomocí šablon (kartónu) a plátěným sáčkem s barevným pigmentem, nebo se kresba jemné linie vyryla do bílé vrstvy. Jedná se o jednu z nejstálejších technik. Její nevýhodou může být snad pracnost v přípravě podkladových vrstev a samotná práce. Problém však může nastat v přípravě barevné vrstvy, kdy u nadměrného použití černého pigmentu může dojít k jeho uvolňování, a tak zabarvování svrchní bílé vrstvy (např. při dešti). Proto by před samotným provedením sgrafita měly být provedeny zkoušky. U více barevného sgrafita platí stejné podmínky jako u fresky. Musí se jednat o pigmenty stálé ve vápně.

K samotnému vyškrobování se používá ocelových rydel. Nejvhodnější jsou tzv. očka (drátky stočené, tvarované do kruhu). Pro samotné vyškrobování je důležité, aby nástroje zanechávaly vryp v úhlu 30 až 45°. Je to pro to, aby se ve vyrytých částech sgrafita nezdržovala dešťová voda, která má za příčinu poničení omítkových vrstev. [13, 15]

Pro díla vytvořená technikou sgrafita v období renesance nemusíme chodit daleko. U nás jsou nejznámější pro svou výzdobu města Telč, Litomyšl a Slavonice. I zde se hojně využívalo ornamentálních, rostlinných a geometrických motivů. Konkrétně bych uvedla díla s motivem ornamentu v Českém Krumlově (dům čp. 7), Českých Budějovicích v Kněžské ulici (zdobení oken, orámování, oblouky, dům čp. 76, dům čp. 62) a také zámek v Doudlebách nad Orlicí. Dalšími oblíbenými motivy byly lineární pasparty, psaníčka, okenní edikuly, římsy, erby, medaile, figury, imitace bosáží a kamenného zdiva, i zde se uplatnil ornamentální vzor). V průběhu 16. století tato technika tzv. zlidověla a nacházela se zcela běžně na občanských domech. Tato technika je převážně oblíbená na Moravě, kde se jí zdobí nejen občanské domy, ale převážně vinné sklepy. Mezi nejznámější patří Dolní Bojanovice, Dubňany, Mikulčice, Milotice, Moravská Nová Ves, Mutěnice, Vacenovice, Velké Bílovice a mnoho dalších. Zde sgrafitová výzdoba pochází převážně z 19. a 20. století. Jako umělce tvořící touto technikou bych jmenovala Hedviku Fukalíkovou, Bohumila Bortlíka, Jana Fišara, Jana Lacko a Jaroslava Neduchala. Touto technikou, nebo spíše návrhy pro tuto techniku, vytvářel i Mikoláš Aleš (dřívější hotel Dvořáček v Písku, realizace Josef Bosáček). [7, 14]

2.2.3 Linkrusta

Technika linkrusty je úzce spojena s technikou mramorování, čili stuccolustra, štuku a tapety. Jedná se o dekorativní plastickou modelaci, jež zažila svůj největší rozmach a uplatnění na počátku 20. století. Od každé z této technik převzala kus postupu z práce. Historii lze také hledat v modelování kožených tapet. Ty se nalepovaly na zeď či na nábytek. Postupem času a zdokonalováním materiálů se kožený materiál vyměnil za plastickou hmotu na bázi vodových a olejových pojiv. Jako podložka může sloužit zeď, dřevo, kov,... Nejčastějším je však omítka s funkcí izolační, ochranou, hygienickou a především dekorativní. Rozlišujeme několik druhů a způsobů tvorby

linkrust podle způsobu a funkce jejich vyhotovení. Linkrusty, které jsou zhotovované v nízkém, vytíraném reliéfu; funkční s různou výškou reliéfu (často omyvatelné); dekorativní a s funkcí imitace mramorů. [14]

Pro představu zde uvedu postup a přípravu pouze linkrusty s funkcí dekorativní. Tyto linkrusty se používají jako doplněk, výzdoba stěn interiéru. Mohou mít různou výšku reliéfu. Působí plasticky za pomoci hry světla a stínu. Mohou být i vícebarevné. Příprava podkladu je stejná jako u technik fresky, mozaiky a stuccolustra. Zeď nesmí být měkká, obsahovat předešlé malby, musí být suchá... Modelovací hmotu si připravíme klasickým způsobem z plniva, pojiva, smáčedla a ředidla. Jako plnivo se nejčastěji používá plavená křída. Pojivem je pak škrob, kliš nebo fermež. Jako smáčedla a ředidla se používá vody. Jako aditiva, pro lepší modelaci či strukturu, se používá papíru, textilu, rákosu atd. Nízký a jemný reliéf se tvoří pomocí válečku nebo tupování. Na hrubší vzor lze použít kartáče, hřebeny, prsty, špachtle, ovšem pro lepší efekty se pomůcky mezi sebou různě kombinují. Nakonec, po uschnutí hmoty, se linkrusty povrchově upravují obroušením pomocí skelného papíru a napouštějí se fermeží nebo lakem. Nevýhody této techniky jsou spojeny s modelovací pastou, která musí mít dostatečnou hustotu, aby se s ní dalo dobře modelovat, ovšem nesmí být příliš hustá, jinak by mohlo docházet po zaschnutí, vytvrnutí vyššího reliéfu k jeho popraskání. Naopak výhodami této techniky jsou její trvanlivost a stálost. [14]

Jistá obnova této techniky je založena na větších reliéfních kontrastech, zajímavých kompozic a barevnosti. Běžně se užívá ve školách během hodin výtvarné výchovy. Pro tvorbu modelovacího kytu se využívá běžně dostupných materiálů jako je plavená křída, Latex. Pro kolorování povrchu se používá běžných olejových barev s terpentýnem jako ředidlem. Podložkou pro malbu může být obyčejný tvrdší papír (kartón), dřevo,..., jenž se před modelováním upravuje nátěrem latexu. Následuje tvorba přípravná skici. Ta se může klasicky provádět obyčejnou tužkou. Modelovací hmota, jak jsem již říkala, se připraví z Latexu a křídly. Hustota musí být takové formy, aby se s ní dalo lehce modelovat a vrstvit ji na sebe (např. jako zubní pasta). Pozadí obrazu je většinou ploché, hladké a samotný motiv je reliéfní. K modelování se klasicky dá použít dostupných pomůcek, jako špachtlí, nožů, vidliček,... Po dosažení potřebné modelace se nechá vrstva zaschnout. Následně se opatří izolačním nátěrem Latexu a po jeho zaschnutí se může začít s kolorováním olejovými barvami. Barvy se mohou

nanášet v lazurnějších barvách pomocí štětce, nebo se následně hadříkem mohou vytírat. Je to pro to, aby nános příliš husté barvy neponičil (nezamaloval) jemnější reliéf. [14]

Techniku linkrusty dnes běžně můžeme nalézt na stěnách svých domovů, v divadlech, nemocnicích, čekárnách... a jejími autory jsou běžní zedníci či stavební firmy. Dříve však byla tato technika spojována se štukovým zdobením stěn a byla znamením luxusu a noblesy. Časem však nabyla funkci běžného zdobení a ochrany stěn. Jako motiv se nejvíce uplatňuje právě opakující se rostlinný nebo geometrický ornament. Linkrustová výzdoba byla použita pro výzdobu zámku Štědrá, Společenského domu v Lanškrouně (bývalá Langerova vila) nebo Kodlovy vily v Praze v Střešovicích. [14]

2.3 Další techniky malby

2.3.1 Gouache (Kvaš)

Tato technika vychází z italského „*guazzo*“ [17, s. 107], což znamená vlhkost. Původně se jednalo o techniku malby do vlhkého podkladu. Vasari ji nazýval malba do mokrého. Je to technika velmi podobná akvarelu. Liší se v podstatě v kryvosti barev. Zatímco akvarel je technika lazurní, tak kvaš používá malbu krycími barvami, proto se s ní také lépe maluje. Dále se od akvarelu odlišuje v silném světelném odrazu. Historická díla v užití kvaše nalézáme ve středověké knižní malbě. Následně došlo k vymizení této techniky, jež byla znovu objevena v průběhu 17. století a opět oblíbena ve 20. století, kdy dochází k časté kombinaci s akvarelem a pastelem. [13, 17]

Časté využití malby kvašovými barvami je pro malbu plakátů, avšak jako podložky pro malbu se dá využít stejných materiálů jako pro malbu akvarelem. Jedná se tedy především o papír a pergamen. S oblibou se používá i tónovaných, barevných papírů, nebo se papír či pergamen opatřil tzv. *imprimaturou*, kdy se tónoval barvami nerozpustnými ve vodě. Dále se dá využít zdi, kartonu, lepenky, dřeva, kosti, plátna, které se musely před započítím malby upravit. Například pro malbu na dřevo je zapotřebí užít kličokřídového podkladu. Stěna, omítka musí být před malbou vyhlazena

a opatřena gessem (intonako). Je to z toho důvodu, že je zapotřebí upravit savost podkladu, kdy by mohlo dojít k nadměrnému vsáknutí pojiva barev do podložky, a barvy by tzv. *zpráškovatěly*. Pro malbu kvašovými barvami se volí takových pigmentů, jež jsou stálé na světle a jsou odolné proti vlhkosti, jelikož se výsledná malba nijak dál neupravuje (nelakuje). Dnes se dají kvašové barvy zakoupit v tubách, ale jako pojidla se používá arabské gummy, tragantu (ovocná guma) či škrobového mazu. Dalšími možnými pojidly jsou kliš, kasein, šelak nebo draselné vodní sklo. Dnes se používá zejména derivátů celulózy. [13, 17]

Samotná malba, jak již bylo zmíněno, se provádí na vlhký podklad. To má za výhodu vzájemnou roztíratelnost barev, kde lze dosáhnout jemného odstínování barev. Výsledná malba je pak měkká s plynulými přechody. S tím je však spojena zdánlivá nevýhoda této techniky. Po zaschnutí barevné vrstvy dochází ke změně odstínu barev. Jedná se o zesvětlení o jeden a dva tóny. Při malbě by se mělo postupovat určitým způsobem. Nejprve jak to bývá, by měla být zhotovena skica (přípravná kresba). Pro ni se používá nejčastěji tužky nebo tuše. Dále následuje plošná podmalba řidšími, lazurními barvami. Po zaschnutí se již maluje hustými barvami. Malíř musí mít stále na paměti, že se jedná o tenkou, slabou malbu, proto by výška nanesených past neměla přesáhnout více jak 0,5 mm. Mohlo by dojít k popraskání malby a uvolnění od podkladové vrstvy. Nevýhodou této techniky je, že se povrch barevné vrstvy nijak nelakuje, nechrání, ale používá se pouze zasklení. Proto je malba náchylná jak k mechanickému poškození, tak může dojít i k vyblednutí barev a poničením prachovými nečistotami. [13, 17]

Obměna této italské techniky je francouzské gouache, tzv. *détrempe*, které stojí mezi akvarelem a temperou. Jedná se spíše o dekorativní techniku než čistě malířskou. Používá se v návrhářství, dekorativních interiérových technikách a malbě divadelních kulis. Fixace se provádí želatinou a je málo odolná vůči vlhku. [13, 16, 17]

Kvaší malovali umělci jako Luděk Marold (tvořil kombinací akvarelu a kvaše ilustrace časopisů a knih), Henri Matisse (dílo *Snop*, kde listy, květiny, přírodniny otiskoval), dále pak Pierre Bombarda, Alfons Mucha, Adol von Menzel, El Lisickij, Joan Miró a Graham Sutherland. Však snad největším průkopníkem v užití akvarelu byl v 1. pol. 19. století Josef Navrátil, kdy od malých žánrových výjevů došel až k rozměrným nástěnným

dekorativním obrazům. Jednalo se o výzdobu interiérů zámků, např. zámku z Jirnech. [7, 13]

2.3.2 Koláž

Koláž je v dnešní době rozšířenou technikou nejen v malbě, ale i ve filmu, fotografickém průmyslu, hudbě, literatuře, atd. Předchůdce koláže lze hledat v dekupáži oblíbené zejména v 17. a 18. století v Itálii. Toto slovo opět pochází francouzského „*collage*“, neboli lepení. Jedná se technikou dvou i třírozměrného prostoru. Pro tvorbu koláže slouží předměty denní potřeby, které se na danou podložku připevňují v požadovaném seskupení. Jako podložka pod koláž může sloužit papír, plátno, zeď, dřevo,... Nejedná se přímo o zavedený standard. Nejpoužívanějším materiálem, z kterého se koláž skládá, je papír všech možných forem, od lesklých nebo matných papírů všech barev přes noviny až po kartonážní. Dále pak se jedná o předsádkové a tapetové materiály, fotografie, reprodukce, ale i textil a drobné předměty ze dřeva, kovu a předměty denní potřeby (zápalky, hrací karty, tabákové krabičky, mušle, kamínky, vizitek), jež měly evokovat každodenní skutečnost. Koláž nabízí rozmanité a mnohostranné možnosti tvorby. Světlo světa spatřila koláž kolem roku 1916. Jiné zdroje uvádějí už rok 1911, ale společně se shodují, že se objevila prvně v tvorbě kubistů, zejména pak v dílech Georga Braqua a Pabla Picassa, odkud se rychle rozšířila a stala se jednou z nejoblíbenějších technik ve 20. století s různými obměnami. Jedná se o techniky fotomontáže, chiasmáže, depanáže, roláže, alchymáže a asambláže. Objevení fotomontáže je připisováno dadaistům (1918). Pro umělce nastala možnost začít se vyjadřovat ve své tvorbě zcela novým dosud netradičním způsobem a nabízela možnost imitovat různé druhy materiálů a technik. Jako za úplně prvotní dílo čisté koláže jsou označovány práce Soni Delaunay, která tvořila v oblasti užitého umění. [14, 19]

Koláž se dá rozdělit na dva hlavní druhy. V prvním případě se jedná o náhodně vytvořené koláže, jež působí prostým kouzlem a odráží se v nich čas, kterým si prošly, jedná se o tzv. nalezenou koláž. Druhou možností jsou tzv. *tromp l'oeil*, „*které použitím překvapivého klamu napodobují skutečnost*“ [19, s. 6]. Prvotní kubistická koláž byla tvořena zejména kresbou nebo malbou, jež byly doplněny právě oněmi vlepovanými

částmi, které měly za úkol podtrhnout, zvýraznit nebo doplnit celkovou kompozici. „Princip koláže spočívá v tom, že používá při svém zrodu a procesu materiálů původně určený k jinému účelu, jehož charakter má zhusta civilní rád.“ [19, s. 7] tyto materiály, které jsou v mnoha případech poškozené, odložené či jinak deformované už neslouží svému prvotnímu účelu, dochází k jejich recyklaci a jsou opět začleněny, použity pro svůj prvotní smysl, význam nebo funkci. „Stávají se svědectvím průmyslového, technického a kulturního rozvoje světa.“ [19, s. 7] Jejich význam může být i přenesený, „kdy ztrácejí svůj původní charakter a jejich tvar, barva a struktura jsou před použitím upravovány.“ [19, s. 7] Význam koláže spočívá v její hlubší myšlence, ideji, kde jde o „útržků lidského bytí“ [19, s. 7], ztvárnění „věci každodenní existence člověka, zbytky a částice poznamenané dotykem života, předměty, které ztratily jakékoli právo na existenci, byly náhle objeveny a povýšeny do nové kategorie“ [19, s. 7]. Jde o posunutí jejich významové roviny na vyšší úroveň. [14, 19]

Mezi další umělce, kteří tvořili technikou koláže, patří Jindřich Štýrský, Toyen, Jiří Kolář, Adolf Hoffmeister, Max Ernst, Karel Teige, Karel Malich, který kladl důraz na konstruktivní řešení koláže, a Jan Kotík, jenž přinesl „nové dimenze výtvarné sensibility“ [19, s. 2]. Autoři, v jejichž dílech se projevuje motiv ornamentu, jsou již zmiňovaný Jiří Kolář (*Pocta Delaunayovi*), Ladislav Novák (*Konkrétní poezie*), Emil Filla (*Zátiší s lahví Vichy a sklenicí*), Bela Kolářová (*Vzorník barev, Ostrý kruh*), Vladimír Janoušek (*Bez názvu*), Radoslav Kratina (*Sólo trubek, Preparovaná koláž*), Josef Hampl (*Norimberský trychtýř*), Karel Trinkewitz (*Vizuální báseň*), Karel Vysušil (*En face, V prostoru*), Jaroslav Vožniak (*Deska se zlatem*), Květa Pacovská (*Prostorová kresba*), Svatopluk Klimeš (*Opus 277, Opus 279*), Pavla Aubrechtová (*Bez názvu*), Jiří Hůla (*pH 5*) a mnoho dalších. [19, 20]

2.3.3 Asambláž

Jedná se o výtvarnou techniku spojenou nejen s malířstvím. Často je také dávána do souvislostí s koláží, přesněji jako její poddruh. Plocha obrazu není pouze malovaná nebo lepená, jak to bývá u koláže, ale k podložce jsou různými technologickými postupy připevňovány další předměty, které často bývají rozmanitého původu a materiálu. Fixace je prováděna např.: lisováním, přivazováním, přivařováním,

nýtováním atd. Jako materiálu pro tvorbu asambláže se často používá kusů látek, strojů, náradí, částí nábytku, odpadků,... Jako podložka pro asambláž nemusí být použita pouze pevná podložka, ale může se jednat i o volný objekt v prostoru. Jedná se pak o jistý typ sochy. [14, 21]

Název pochází z francouzského *assemblage*, znamenající nashromáždění či sestavovat. Tato technika, jak už bylo řečeno, bývá spojována s koláží a říká se o ní, že je třírozměrnou obdobou právě koláže, protože dává dvojrozměrnému obrazu třetí, prostorovou dimenzi. Podobně jako koláž byla vynalezena na počátku 20. století. Není divu, že první asambláž začali používat dadaisté a s oblibou byla dále užívána, např.: surrealisty nebo v pop-artu. Jako její předchůdce bývá označováno dílo kubistického malíře Pabla Picassa, *Zátiší s vyplétanou židlí* z roku 1912. [14, 21, 22]

Princip či spíše význam, smysl asambláže spočívá v tvorbě nových významů pro použitý materiál a věci použitých v obraze. Společný celek udává nový význam díla, objektu. Materiál může doslova v obraze hrát svou roli a jeho použití má svou skrytou symboliku. Při použití přesné definice se jedná o „*výtvarné dílo sestavené z různých, i nesourodých předmětů do nového celku, v němž původní prvky dostávají nový význam*“ [21, s. 196]. Rozšířenou formou, obdobou asambláže jsou *combine painting* (malba a koláž jsou kombinovány s trojrozměrnými předměty) a *akumulace*. Tímto termínem jsou označována především ta díla, která nejsou vytvořena na pevné podložce, jedná se tedy spíše o objekty. Akumulace byla oblíbena u francouzského umělce Armana, jenž vytvořil řadu těchto sérií. [14, 21, 22]

Umělci, kteří používali techniku asambláže, byli Edward Kienholz (*Kachna*, 1960), Jaroslav Vožniak (*Štítonož*, 1965), Aleš Veselý, Max Ernst (*Plody dlouhé zkušenosti*, 1919), Günther Uecker (*Hřebíková konstrukce*, 1962), Pablo Picasso (*Sklenka absintu*, 1914), Vladimír Baranov-Rossiné (*Kontrareliéf*, kolem 1913), Vladimír Tatlin (*Modrý kontrareliéf*, kolem 1914), Naum Gabo (*Sloup*, z roku 1923) a Robert Rauschenberg (*Monogram*, 1955-59; *Žena z harému*, 1955-58). Snad asi nejznámějším asamblážistou byl dadaistický malíř Kurt Schwitters, jenž vytvořil díla *Maraak; Variace I*, 1930; *Konstrukce pro ušlechtilé ženy*, 1919; *Obraz třešní*, 1921... V jeho dílech nacházíme i ornamentální charakter. [21, 22]

3 Praktická část

Praktickou část své bakalářské práce jsem zaměřila přímo na tvorbu malířských a dekorativních technik. Vybrala jsem si čtyři techniky, jenž se řadí mezi tzv. techniky starých mistrů a v současné době nejsou tolik běžně užívané, a čtyři novější, mladší, které se používaly s oblibou v období avantgardy. Jednotným tématem, motivem pro všechny použité techniky mně byl ornament. Pro tvorbu návrhů jsem se nechala inspirovat různými ornamentálními motivy z období renesance a avantgardy. Vytvořila jsem tedy sérii návrhů s různorodým ornamentem. Chtěla jsem, aby se v jednotlivých motivech uplatnily i jednotlivé ornamentální druhy - geometrický, rostlinný,... Dále jsem postupovala od zdobnějších („hustších“) motivů (renesančních) k těm více abstrahovaným (avantgardním), proto by má práce mohla být určitou časovou linií, která představuje nejen vývoj technik, výtvarného umění vůbec, ale i ornamentu samotného. Jako takovou hříčku, zvýraznění a větší propojení technik a jednotlivých období jsem motivy renesančního ornamentu použila u technik mladších, avantgardních a naopak.

Následně bych vás chtěla stručně seznámit s postupem práce u vybraných technik (výběrem a přípravou podložky, pigmentů a samotným postupem malby). „Problém“, který jsem musela vyřešit ještě před započatím práce, byla otázka podložky. Na bakalářské práci jsem pracovala doma a ne všechny mnou zvolené techniky patřily mezi závěsné (přenosné), proto jsem musela podložku přizpůsobit tak, aby se s ní dalo lehce manipulovat, dala se převážet a byla především vhodná pro všechny techniky. Zvolila jsem obyčejný polystyrén, jenž je lehký, a proto, např. v kombinaci s mozaikou nebo freskou, nebude vzniklý obraz tolik těžký a s jeho zavěšením na zeď nebudou takové problémy. Na střední škole jsme s tímto materiálem už v takovéto kombinaci pracovali, proto jsem ho měla už dopředu vyzkoušený a ověřený. Jako jednotný formát jsem zvolila čtverec o velikosti 50x50 cm. Jednotlivé postupy práce a zvolený materiál na jednotlivých technikách uvádím již pouze stručně níže. Pro jednotný vzhled, ochranu a možnost případného zavěšení jsem práce nechala orámovat. Jedná se o laminovou desku Wenge.

3.1 Techniky starých mistrů

3.1.1 Enkaustika

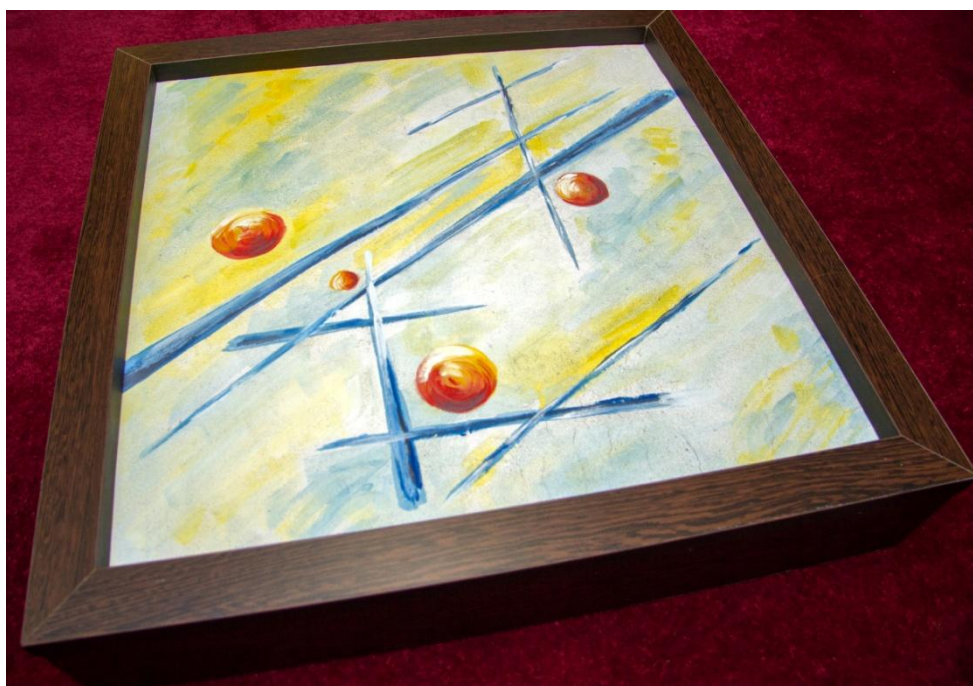
Podložku jsem si nejprve před započítím práce upravila. Opatřila jsem ji izolačním nátěrem Latexu a následně jsem do povrchu na husto zapíchala špendlíky, to proto, aby se vrstva vosku lépe přichytila (přilnula) k podložce a nedošlo k jejímu uvolnění (popraskání a následnému odprýsknutí). Na takto připravenou podložku jsem nanesla základní, podkladovou vrstvu vosku. Voskovou směs jsem si připravila rozehřátím, roztavením vosku v plechovém hrnci společně v terpentýnu. Poměr vosku a terpentýnu, jež jsem použila, byl 1:2. Směs jsem si rozdělila na menší díly do více nádob, podle počtu požadovaných brav. Jako barviva jsem použila olejových barev. Na základní podkladovou vrstvu jsem následně nanášela pomocí špachtlí a štětce další již barevnou reliéfní vrstvu, kterou jsem pomocí různých řezáků, rydel a především horkovzdušné pistole dále upravovala do požadovaného tvaru. Nakonec jsem povrch malby vyleštila (flanel, kartáček).



Obr. č. 1 Enkaustika (vlastní obrázek)

3.1.2 Freska

Polystyrénovou desku jsem pomocí lepidla Pattex opatřila vrstvou na jemno přesátého písku. Po dostatečném zaschnutí a přilnutí písku k podložce, jsem přebytečný písek sprášila a nanasla jsem na něho tenkou vrstvou sádry. Následně jsem si připravila tzv. arricciato, z písku a vápna v poměru 2:1 a nanasla jsem ho na předem navlhčenou vrstvu sádry. Tloušťka arricciata byla cca 2 cm. Na zaschlou vrstvu omítky, ale opět navlhčenou, jsem nanasla vrstvu intonaka (poměr písku a vápna 1:1, cca 1 cm). Do zavadlé vrstvy jsem následně malovala pigmenty rozetřené s vápennou vodou.



Obr. č. 2 Freska (vlastní obrázek)

3.1.3 Mozaika

Na podložku (polystyrénovou desku) jsem si přenesla kresbu a jednotlivé dílky kachlíček jsem k podkladu přilepovala pomocí lepidla Pattex. Po vyskládání a přilepení všech požadovaných dílků mozaiky a úplném zaschnutí lepidla jsem mozaiku

vyspárovala. Jako tmelu jsem použila flexibilní spárovací hmoty PCI Pericolor Flex odstín karamel. Po vytmelení spár mozaiky jsem ji omyla, očistila a nakonec vyleštila (hadřík a sádlo, tuk).



Obr. č. 3 Mozaika (vlastní obrázek)

3.1.4 Sgrafito

Příprava podložky pro sgrafito byla úplně stejná jako pro freskovou malbu, pouze s tím rozdílem, že jsme do vrstvy arricciata přimíchala saze a černý pigment. Na zavadlou vrstvu intonaka jsem si pomocí kartónu přenesla kresbu, kterou jsem pomocí oček a špachtlí vyřezávala do spodní černé vrstvy. Po skončení vyřezávání a po zaschnutí omítkových vrstev jsem povrch už dále nijak neupravovala.



Obr. č. 4 Sgrafito (vlastní obrázek)

3.2 Avantgardní techniky

3.2.1 Asambláž

Pro tvorbu techniky asambláže jsem použila opět jako podložky polystyrenové desky. Nejprve jsem si připravila kresbu a vymalovala akrylovými barvami požadovaná barevná pole. Dále jsme ornament dotvořila pomocí sirek a vatových tyčinek, které jsem zapichovala do desky. Jednalo se především o linie. Zbylá pole ornamentu jsem dotvořila pomocí Latexu, sazí a písku.



Obr. č. 5 Asambláž (vlastní obrázek)

3.2.2 Koláž

Na polystyrenovou podložku jsem pomocí lepidla přilepovala různý materiál do požadovaného tvaru ornamentu. Jednalo se o modrý igelitový pytel a papírové noviny. Z další tenké desky polystyrenu jsem pomocí řezáku vyřezala požadovaný ornament a rovněž jsem ho přilepila k podložce. Na konec jsem ornament dotvořila pomocí zlatých nitek a opět papírových novin.



Obr. č. 6 Koláž (vlastní obrázek)

3.2.3 Kvaš

Akvarelový papír jsem si pomocí papírové pásky napnula na dřevenou podložku. Dále jsem slabě (lazurními barvami) provedla podmalbu a následně samotnou malbu. Zaschlý papír s malbou jsem poté pomocí oboustranné pasky, lepidla a špendlíků připevnila k polystyrenové desce. Malbu jsem dále nijak neupravovala.



Obr. č. 7 Kvaš (vlastní obrázek)

3.2.4 Linkrusta

Tuto techniku jsem provedla s její zjednodušenou obměnou, kterou jsem zmiňovala i v předchozí kapitole (*Malířské a dekorativní techniky - Linkrusta*). Desku podložky jsem opět opatřila izolační vrstvou Latexu. Po jejím zaschnutí jsem na povrch podkladu nanášela modelovací směs pomocí špachtlí a dalších nástrojů. Směs jsem si připravila pomocí Latexu a křídly. Po vymodelování požadovaných tvarů, zabroušení a posledních povrchových úprav, jsem na reliéfní povrch nanášela olejové barvy, které jsem hadříkem následně vytírala, abych dosáhla požadovaného efektu. Po zaschnutí olejových barev jsem výsledný obraz přelakovala.



Obr. č. 8 *Linkrusta* (vlastní obrázek)

Závěr

Cílem mé bakalářské práce bylo znovu přiblížit moderní společnosti malířské a dekorativní techniky starých mistrů a porovnat je s těmi současnými pod společným prizmatem ornamentu. Vybrala jsem si jen hrstku z mnoha, protože by má práce takové množství nebyla schopna svým rozsahem pojmout. Myslím si, že řada starých technik začíná být zapomínána, a i když se jim poštěstí a dostane se nějaké moderní obdoby, jako je tomu např. u enkaustiky, fresky nebo vitráže, tak řada umělců, používajících tyto „nové“ techniky, není seznámena s jejich historií, prvotním smyslem nebo pravými technologickými postupy. Tato problematika se začíná objevovat i u řady novějších, moderních technik, např. koláže, frotáže..., a proto je zapotřebí si je připomínat.

Techniky, jejich technologické postupy a samotné dějiny umění vůbec jsou nedílnou součástí výtvarné výchovy, která se vyučuje už na základních školách a svým způsobem již v mateřských školách. Je tedy startem do podvědomí pro společnost a všeobecný přehled, proto by alespoň malá část z řady mnoha výtvarných technik měla utkvět právě v podvědomí moderní společnosti. Vždyť je to jistá část historie a dědictví naší společnosti. Proto jsem se snažila tzv. vypíchnout ty nejzákladnější a i nejzajímavější poznatky o těchto technikách.

Zvolené jednotné téma ornament byl, podle mého názoru, tou správnou volbou. Ornament prostupuje celým výtvarným uměním, a proto se objevuje i ve všech výtvarných technikách. Je jeho nedílnou součástí. Svojí harmonií a rytmem dokáže upoutat každého pozorovatele. Všechny již vyčtené aspekty se proto odráží ve výsledku mé bakalářské práce, kterou je praktická část tvořící sérii osmi vzájemně propojených technik a druhů či stylů ornamentu.

Seznam obrázků

- 1) Obr. č. 1 Enkaustika
- 2) Obr. č. 2 Freska
- 3) Obr. č. 3 Mozaika
- 4) Obr. č. 4 Sgrafito
- 5) Obr. č. 5 Asambláž
- 6) Obr. č. 6 Koláž
- 7) Obr. č. 7 Kvaš
- 8) Obr. č. 8 Linkrusta

Použité zdroje

- 1) ELIŠKA, Jiří. *Ornament a dekor*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně v Brně, Pedagogická fakulta, 1984, s. 73.
- 2) KOPA, Jaroslav. *Ornamentika: nástin vývoje ornamentu ve výtvarném umění*. Praha: I. L. Kober, 1936, s. 136.
- 3) HUBATOVÁ-VACKOVÁ, Lada. *Tiché revoluce uvnitř ornamentu: studie z dějin uměleckého průmyslu a dekorativního umění v letech 1880-1930*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová Praha, 2011, s. 287. ISBN 978-80-86863-18-4
- 4) KOVÁRNA, František. *Malířství ornamentální a obrazové: příspěvek k určení výtvarné funkce předmětu*. Praha: Orbis, 1934, s. 126.
- 5) SKUHRAVÝ, Julius. *Barevný ornament: Sborník slohových ozdob všech období: 100 litografických tabulí s 1400 barevnými obrazy a textem*. Praha: I. L. Kober, 1906.
- 6) LANDER, Richard. *Architektura, nábytek ornament a oděv na jevišti*. Praha: Orbis, 1957, s. 150.
- 7) PŮLKRÁBEK, Petr. *Přednáška na VOŠ restaurátorské v Brně: Dějiny výtvarného umění*. Brno: Vyšší odborná škola restaurátorská Brno, 2013.
- 8) VOJVODÍK, Josef; WIENDL, Jan. *Heslář české avantgardy: Estetické koncepce a proměny uměleckých postupů v letech 1908-1958*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, 2011. 477 s. ISBN 978-80-7308-332-8
- 9) MILLER, Abbott. *Brno Echo: ornament a zločin od Adolfa Loose k dnešku*. Brno: Moravská galerie v Brně, 2008, s. 132. ISBN 978-80-7027-186-5

- 10) PELÁNOVÁ, Anita. *Výtvarné avantgardy 20. století*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2010, s. 144. ISBN 978-80-246-1783-1
- 11) RYBIČKA, Tomáš. *Přednáška na UHK: Dějiny umění 20. století*. Hradec Králové: Univerzita Hradec Králové, Pedagogická fakulta, katedra Výtvarné kultury a textilní tvorby, 2016.
- 12) MALINA, Václav; VALOCH, Jiří. *Jasná zpráva: geometrie, ornament, koncept a vizuální poezie na Plzeňsku*. Plzeň: Galerie města Plzeň, 2007, s. 111. ISBN 978-80-254-0529-1
- 13) LOSOS, Ludvík. *Techniky malby*. Praha: Aventinum, 1994, s. 191. ISBN 80-85277-03-4
- 14) ŠEVČÍK, Jan. *Přednáška: Technologie malířského umění*. Hodonín: Střední škola průmyslová a umělecká Hodonín, 2011.
- 15) PETR, František. *Malířské techniky: Fresko, sgrafito, malba klišová, kaseinová, temperová, nátěry zdí, polychromie, zlacení, stucco lustro a imitace mramorů*. Praha: Jan Štenc, 1926, s. 133.
- 16) HÉGR, Miloslav. *Technika malířského umění: poznámky o materiálu a technice malby pastelem, akvarelem, gouachí, temperou, olejem a nástěnné*. Praha: Umělecká beseda, 1941, s. 158.
- 17) ENGELMÜLLER, Ferdinand. *Cesty k malířskému umění*. Praha: Orbis, 1959, s. 204.
- 18) HÉGR, Miloslav. *Malba, materiály a techniky*. Praha: Orbis, 1955, s. 166.
- 19) *Koláž v českém výtvarném umění: červen - červenec 1969*. Havlíčkův Brod: Galerie výtvarného umění v Havlíčkově Brodě, 1969.

20) *Česká koláž: Národní galerie v Praze - Grafická sbírka*. Praha: Národní galerie v Praze: Gallery, 1997, s. 165. ISBN 80-86010-04-X

21) ČERNÁ, Marie. *Dějiny výtvarného umění*. Praha: IDEA SERVIS, 2002, s. 216. ISBN 80-85970-41-4

22) RUHRBERG, Karl. *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2004, 840 s. ISBN 80-7209-521-8