

Výtvarné umění a móda

(malíři a návrháři)

Gabriela Krátká

Seminární práce : Dějiny oděvní kultury

TECHNICKÁ UNIVERZITA V LIBERCI UNIVERZITNÍ KNIHOVNA	
Přir. č.	2130801
Signat.	B 15104
Kč	

UNIVERZITNÍ KNIHOVNA
TECHNICKÉ UNIVERZITY V LIBERCI



3146181050

Alfons Mucha

(24.7.1860 - 24.7.1939)



"Nejvýznamnější malíř evropské secese"



ateliér

Alfons Mucha, český malíř, grafik a návrhář, nejvýznamnější malířské osobnost evropské secese (někdy se také evropská výtvarná secese nazývá Le style Mucha) a jedna z určujících osobností českého malířství, přichází na svět 24. července roku 1860 v Ivančicích u Brna.

Začátky Muchovy umělecké kariéry jsou spjaty s vídeňskou malířskou dílnou divadelních dekorací Kautsky-Brioschi-Burghardt, kam nastupuje (nejspíše) v roce 1880 (nebo 1789) poté, co není přijat na pražskou Akademii výtvarných umění.

Ve firmě Mucha působí přibližně rok, poté působí v letech 1881-85 u hraběte Khuena, pro něhož vyzdobí jídelní sál na zámku v Hrušovanech a vnitřní prostory zámku Gandegg nedaleko italského Bolzana.

Po odchodu z hraběcí služby pak Mucha studuje v letech 1885-87 na mnichovské Akademii (s Khuenovou podporou), poté odjíždí do Francie, kde v Paříži studuje na Akademii Julian.

Od roku 1888 pak Alfons Mucha působí v Paříži ve svobodném povolání, pracuje především jako ilustrátor pro mnohá pařížská nakladatelství a časopisy. Zároveň Mucha v Paříži, v ulici Grande Chaumiére, vede vlastní výtvarnou školu.

V roce 1900 se Mucha účastní příprav světové výstavy v Paříži (je autorem výzdoby pavilónu Bosny a Hercegoviny a spolupodílí se na projektu výstavby pavilónu člověka), v roce 1904 pak poprvé opouští Evropu a odjíždí do Spojených států amerických, kde pak působí opět nejen jako výtvarník, nýbrž i jako učitel.

V roce 1910 se Mucha natrvalo vrací do Čech.

Jako malíř je Alfons Mucha zpočátku autorem historických obrazů akademického aranžmá, teprve devadesátá léta 19. století znamenají v jeho tvorbě zlom - Mucha nachází svůj vlastní osobitý styl, typický tím, že linie kresby se stává samostatným, autonomním, dekorativním prvkem jeho výtvarného díla, zároveň se

Mucha začíná výtvarně vyjadřovat v symbolických nápodobách - když pak Mucha tento svůj vlastní nový styl užije při zakázce na plakát pro hru "Gismond" (1894) v pařížském divadle S. Bernhardtové (viz Bernhardtová, Sarah), získává okamžitý úspěch.

Pro divadlo S. Bernhardtové pak Mucha v následujících několika letech vytvoří mnoho dalších úspěšných plakátů - vzniká "Dáma s kaméliemi", "Lorenzaccio", "Samaritánka", "Médea" aj., kromě toho se Mucha stává autorem množství plakátů např. pro Salon de Cents a další instituce.

V této době (tedy ve druhé polovině devadesátých let 19. století) též Mucha vytváří řadu návrhů dekoračních malby, mimo jiné vzniká panó "Čtyři roční počasí", "Čtvero umění", "Květiny", "Denní doby" a "Měsíce" (v letech 1896-99).

Kromě toho se Mucha v těchto letech velice intenzivně věnuje grafice užité - vznikají jeho grafické návrhy, kromě plakátů tvořil návrhy vinět na láhve, čokolády, sušenky, cigarety, maloval návrhy jídelních menu, kalendářů a dekorativních zástěn, divadelních programů, věnuje se i grafice knižní (za vrchol jeho ornamentální tvorby je považována jeho ilustrátorská práce na knize "Otčenáš" z roku 1899).

Po roce 1900 se Mucha začíná navracet k historické malbě, v níž usiluje o co možná největší literární sdíllost a popisnost - v roce 1910 pak začíná pracovat na dvacetidílném malířském cyklu, nazvaném "Slovanská epopej" (1910-28), v němž se ideově navrácí k myšlenkám českého národního obrození a zobrazuje mýty a legendy slovanských národů.

Po návratu do Čech též Mucha spolupracuje na výzdobě Primátorského sálu pražského Obecního domu.

Ve svém posledním tvůrčím období, již po vzniku samostatného Československa, se Mucha opět částečně navrácí ke svému originálnímu stylu z konce 19. století, jeho návrhy bankovek, plakátů či poštovních známek však již nejsou tak úspěšné a žádané jako předtím.

Alfons Mucha umírá 24. července roku 1939, necelý půlrok po okupaci Československa fašistickým Německem, v Praze na zápal plic.

Etikety na vína

Značka Alfons Mucha se na kolekci tichých vín objevila poprvé v roce 1999. Společnost SOARE SEKT zaujala svým projektem značkových vín pana Johna Muchu (vnuka mistra Alfonse) natolik, že jí povolil práva užívání značky a obrazů na etikety vín pro celý svět, vyjma Japonska. Celá kolekce obsahuje od roku 2005 jakostní odrůdová vína a přívlastková vína téměř výhradně z výběrů vinic jižní Moravy, výrobcem je výhradně Víno Valtice s.r.o. a s novým výběrem suroviny a výhradním stáčením ve Víno Valtice, je spojen i zcela nový design etiket kolekce. Řadu tichých vín doplňuje i řada sektů Alfons Mucha, do které jsou prozatím zařazeny dva jednodrůdové sekty A.Mucha Chardonnay brut a A.Mucha Ryzlink Rýnský brut.

O řadu vín A. Mucha je velký zájem i v zahraničí, aktuálně se připravují exporty do Anglie, Polska, Ruska, velký zájem o Mucha vína projevili zákazníci i na nedávném veletrhu ve švédském Göteborgu, kde byla vína vystavena a připravuje se například i účast kolekce vín Mucha v českém pavilonu na Expo 2006 v Japonsku.

Vína A.Mucha za 6 let na českém trhu nasbírala medaile i diplomy ve vinařských soutěžích.



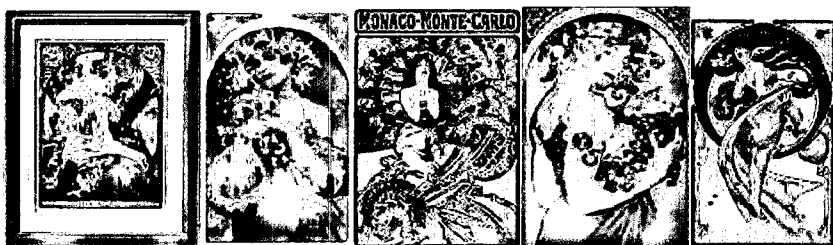
Alfons Mucha



Návrh části plakátu (1911)

Dílo vytvořené kombinovanou temperovou technikou na papíře a doplněné kresbou tuší, rozměrů 102 x 78 cm, značené vpravo dole Mucha-11, je dílem českého malíře, grafika a designéra světové proslulosti, Alfonse Muchy (1860-1939)

Jedná se o návrh obrazové části plakátu pro VI. Vsesokolský slet České obce sokolské. Datace uvedená v návrhu odpovídá době vzniku tohoto díla. Návrh byl vytvořen roku 1911 a proveden tiskem pro událost roku 1912. Návrh je pojat charakteristickým rysem Muchovi práce z doby kolem roku 1910. Vyobrazení tvoří dvě postavy, v popředí dívka s konkrétními symboly (znakem Prahy v levé ruce a šesti věnci představujícími šest sokolských sletu v pravé ruce) je pojata věcněji, zatímco postava v pozadí představuje obecnější symbolický zjev slovanské bohyně, která symbolizuje sokolské hnutí a slovanstvo. Návrh je původním dílem Alfonse Muchy, které sloužilo jako podklad pro tisk plakátu. Realizace plakátu tiskem je schematictější, ztrácí mnoho z jemnosti jakou oplývá samotný návrh. Je nutné zdůraznit, že návrh představuje jedno z nejdůležitějších děl Alfonse Muchy z doby kolem roku 1910.



Bankovky



Pohlednice



*Prostřední
M. M. M.
K. M. M.*



1900



Návrhy na poštovní známky



Nejkrásnější známka pro rok 2000



1969



1890



Princezna Hyacinta, 1911



Hradčany, 1919



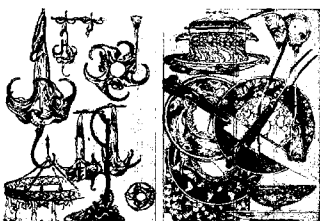
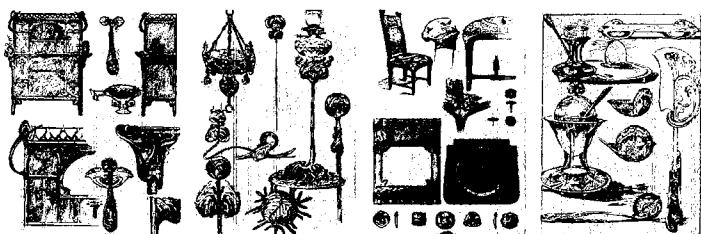
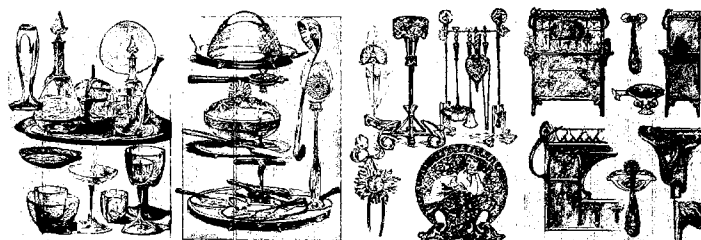
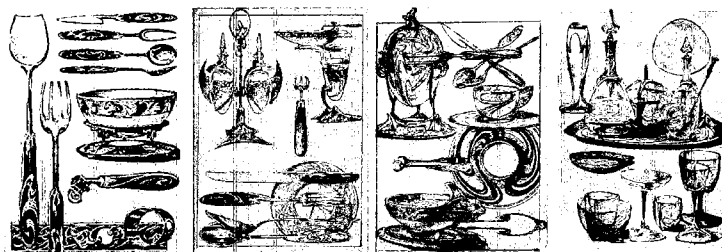


Titulní strana slovníku

Reklama



Nádobí, bytové doplňky, nábytek

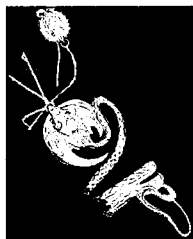


paravan

Šperky



1905



Broušené vázy



Medailony



William Morris



Červený dům

W.Morris

Designér, návrhář tapety a vzorované látky, básník, spisovatel poezie a beletrie a průkopník socialistického hnutí v Británii.

Narodil 24. března roku 1834 v malé vesničce Walthamstow východně od Londýna jako jeden z devíti dětí úspěšného obchodníka. Jeho otec obchodoval s mědí a vlastnil také měděný důl, což jeho rodině zajišťovalo poměrně slušné životní podmínky. Morrisovi také bylo zajištěno kvalitní vzdělání – studoval na Exeter College v Oxfordu (měl se původně stát knězem), kde se v roce 1853 seznámil s Edwardem Burne-Jonesem a Danem Gabrielem Rossettim, se kterými založil hnutí Prerafaelitů. Tito tři mladí muži byli ve svém hnutí ovlivněni spisy kritika Johna Ruskina, který byl velkým příznivcem středověkého umění a odpůrcem tehdejšího umění, neboť to pro něj představovalo zotročení a zpoplatnění ducha době.

Když pak v roce 1857 Morris zařizoval svůj ateliér v Londýně, uvědomil si, že potřebuje vhodné prostředí, které by ho podporovalo v jeho výtvarné činnosti. Protože nikde nenacházel odpovídající designy, rozhodl se tedy navrhnout si vlastní nábytek a své plány předal truhláři, který pro něj nábytek zhotovil. Takto tedy vznikl úplně první nábytek hnutí Arts and Crafts a stal se vzorovým nábytkem pro nastupující generaci interiérového designu.

Morris pak společně se svými přáteli založil vlastní designérskou společnost, která se zabývala obnovením středověkých návrhů pro dekoraci interiérů. V Morrisově společnosti působili již zmínění Burne-Jones a Rossetti, ale také architekt Philip Webb a malíř Ford Madox Brown. Morrisova společnost se jmenovala Morris, Marshall, Faulkner & Co a zabývala se především barevným sklem a vitrážemi, vyřezávaným nábytkem, tapetami, koberci a gobelíny. Firma sídlila na adrese 8 Lion Square v Londýně a sestávala se z mnoha dílen a ukázkových místností, kam Morris vodil své zákazníky. Výrobky Morrisovy společnosti brzy zaplavily anglický trh a staly se jakýmsi měřítkem dobrého vkusu a tím také hlavním trendem britského interiérového designu té doby. V roce 1875 však firma Morris, Marshall, Faulkner & Co zanikla a Morris založil novou společnost, která pokračovala v tradici pod jménem Morris & Company. Ve své firmě zaměstnával také svou ženu Jane Burdenovou, která společně se svou sestrou Bessie pro Morrisa vyšívala. Burdenová byla původně modelkou Prerafaelitů, byla múzou téměř všech Rossettiho pozdějších obrazů a s největší pravděpodobností také Rossettiho milenkou. Aby se Morris s touto záležitostí osobně vyrovnal, odjel roku 1865 na Island, kde chtěl přijít na jiné myšlenky. Island ho však také v mnohem inspiroval a Morris se začal zabývat islandskou poezií, kterou překládal do angličtiny. Po svém návratu z Islandu se Morris s Rossetti pohádal a vyhnal ho z jejich domu, kde bydleli společně už od roku 1871. Pak se Morris přestěhoval se svou rodinou do residence Kelmscott House v Hammersmithu, kde také strávil zbytek svého života.

Kromě své umělecké činnosti se Morris také významně zajímal o politiku, do které začal osobně zasahovat po roce 1870 po tom, co výrazně nesouhlasil se zahraniční politikou konzervativního ministerského předsedy Benjamin Disraeliho. Morris vyjadřoval svůj nesouhlas v různých protiimperialistických pamfletech, nicméně nesouhlasil ani s politikou Williama Gladstona, který byl vedoucím představitelem Liberal Party, která nastoupila k moci po volbách v roce 1880. V roce 1883 pak Morris ztratil všechny iluze a vstoupil do sociálnědemokratické federace (Social Democratic Federation – SDF), nicméně v prosinci roku 1884 odešel a založil vlastní Socialistickou ligu, ve které propagoval marxistické myšlenky socialismu.

Téměř po celý zbytek života se pak Morris zabýval politickou činností – psal a tiskl letáky, psal socialistické knihy, které pak sám rozdával dělníkům, pomáhal při plánování stávek a demonstrací a dokonce byl také několikrát zatčen za pobuřování. V říjnu roku 1887 se pak Morris také účastnil demonstrace na Trafalgar Square, která nechvalně proslula pod názvem Bloody Sunday – při ní byli zabiti tři dělníci a více než dvě stovky jich

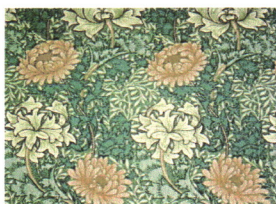
byly zraněny. Byl zastáncem marxismu a socialismu, ale obdivoval také Kropotkinovy anarchistické myšlenky.

V roce 1891 Morris onemocněl závažnou chorobou ledvin, na kterou také 3. října roku 1896 zemřel ve svém sídle Kelmscott House v Hammersmithu.

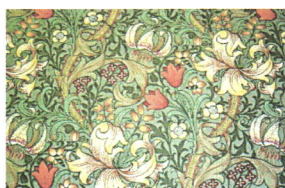
Literární díla

- *Obrana Guinevery, a jiný Poems* (1858)
- *Život a smrt Jasona* (1867)
- *Pozemský ráj* (1868 – 70)
- *Láska je dost, nebo uvolňovat Pharamond* (1872)
- *Popis Sigurd Volsung a pád Nibelungs* (1876)
- *Naděje a strachy o umění* (1882)
- *Sen o Johnu Ballu* (1886)
- *Dům Wolfings* (1888)
- *Kořeny hor* (1889)
- *Zprávy od nikde* (1890)
- *Popis zářivé roviny* (1890)
- *Studna na světovém konci* (1892)
- *Dřevo za světem* (1895)
- *Voda podivuhodných ostrůvků* (1896)
- *Sundering záplava* (1898)

Tapety, motivy



Chrysantény



Golden Lily Minor



Bodlák



Bedrník



Trellis



Vrba



Acanthus



Larkspur



Ovoce

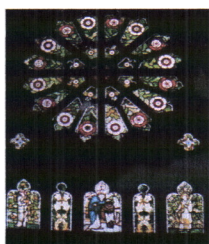


Tulipány



Jablko

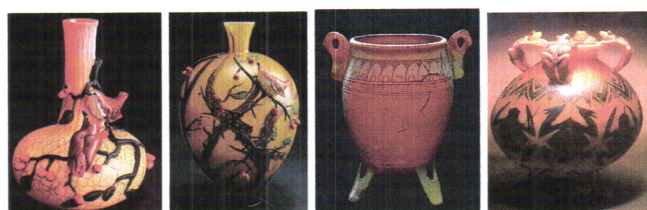
Vitráže



Interiéry



Bytové doplňky- polštáře, koberce, lampy, vázy



Nábytek



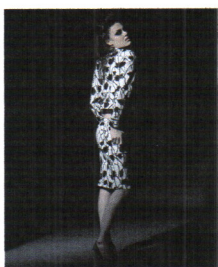
Klavír



Šperky, hodinky



Móda- inspirace od W. Morrisa



Pohlednice, přání



Arts and Crafts

„Nechci umění jen pro pár vyvolených, nechci vzdělání jen pro pár vyvolených, nechci svobodu jen pro pár vyvolených... Nač je nám umění, když ho nemůžeme sdílet?“ William Morris

Umělecký směr Arts and Crafts vznikl ve Velké Británii koncem 19. století, vznikl jako navzdory průmyslové revoluci, která propagovala stroje a strojovou výrobu. Arts and Crafts oslavoval a oceňoval středověkou (především gotickou) řemeslnickou práci a návrat k ruční výrobě, která jediná mohla vdechnout vyrobeným věcem život. Jeho představitelé věřili v jakousi předsocialistickou společnost, která by přinášela výhody jejich práce a umění všem stejnou měrou, ať se jednalo o bohaté nebo chudé – každý člověk měl stejné právo těšit se z krásných věcí. Jejich nadšení pro rovnost se týkalo také jejich přístupu k práci – při stavbě domu byla chována stejná úcta a vážnost k architektovi i k řemeslníkům, práce všech byla stejně důležitá.

Vzniku uměleckého směru Arts and Crafts předcházela výstava Medieval Court, která byla součástí Velké výstavy v Londýně v roce 1851. Tato výstava zobrazovala umění 13. a 14. století a ukazovala tradiční výrobky té doby a jejím záměrem bylo představit krásu a propracovanost středověkého užitého umění. Další podobná výstava se konala v roce 1862 a účastnil se jí také pozdější zakladatel Arts and Crafts William Morris, který k tomuto účelu založil se svými společníky firmu Morris, Marshall and Faulkner & Co. Morrisova účast na této výstavě však nebyla brána s respektem, byl považován za jakousi „nábytkářskou odnož“ Prerafaelitů, což velmi podceňovalo Morrisovy umělecké i společenské záměry.

Arts and Crafts není přímo uměleckým stylem, spíše než umění a jeho použití popisuje, jak by se mělo na umění nahlížet a zpřístupňovat ho široké veřejnosti. V Arts and Crafts byl dáván důraz na to, jak bylo jisté dílo vytvořeno, než na jeho tvary a účel – na mnoha výrobcích jsou například zcela zřejmé stopy kladívka, které měly demonstrovat autentičnost a použití lidské síly ve spojení s po staletí používanými nástroji. Mottem Arts and Crafts bylo „Head, Hand and Heart“ (Hlava, Ruce a Srdce), které vysvětlovali jako klíčová slova k porozumění jejich uměleckému hnutí – hlava byla zobrazením tvořivosti a představivosti, ruka vyjadřovala dovednost a řemeslo a srdce bylo odrazem cti a lásky. V tomto hnutí je možné hledat jakési paralely návratu k dovednostem minulosti, jakými se vyznačovalo také hnutí Prerafaelitů. Tato podobnost není čistě náhodná, obě hnutí vznikla v přibližně stejnou dobu a Prerafaelité Rossetti a Burne-Jones dodávali do Morrisovy firmy svoje návrhy.

Mezi zakladatele a hlavního propagátora tohoto hnutí patřil William Morris, který byl výtečným malířem, ale také navrhoval textilie, okenní vitráže a tapety, psal o své m hnutí knihy a pořádal časté přednášky. Jeho firma Morris, Marshall and Faulkner & Co byla také jedním z nejvýznamnějších dodavatelů nábytku a bytových doplňků do domácností po celé Anglii. O rozvoj hnutí Arts and Crafts se také velmi zasloužil Oscar Wilde, který při své cestě po Americe v roce 1882 navštívil více než sto dvacet měst, ve kterých pronesl na toto téma svou zasvěcenou a plamennou přednášku „The Practical Application of the Principles of the Aesthetic Theory to Exterior and Interior House Decoration, With Observations upon Dress and Personal Ornaments“.



Gustav Klimt

Gustav Klimt se narodil 14. července 1862 v Baumgartenu poblíž Vídně jako druhý ze sedmi dětí chudého rytce Ernsta Klimta a jeho ženy Anny, rozené Finsterové. Ve čtrnácti letech vstoupil do Kunstwerbeschule ve Vídni, kde studoval až do roku 1883 pod vedením Ferdinanda Laufbergera a Julia Victora Bergera. Tam se naučil širokou škálu technik, od mozaiky přes malování až k freskařství. Po roce Klimtova studia se na stejnou školu přihlásil také jeho mladší bratr Ernst. Společně si pak přivydělávali malováním portrétů podle fotografií.

Prvním větším úkolem obou bratrů byla práce v Kunsthistorickém museu ve Vídni, kde se společně se svým přítelem Franzem Matschem podíleli na výzdobě dvora. Obrovský úspěch jim poté otevřel cestu k bezpočtu zakázek, z nichž pro Klimta byly nejvýznamnější především čtyři alegorie na stropě Paláce Sturany ve Vídni a dekorace stropu lázeňského domu v Karlových Varech v Čechách. Zlom v Klimtově samostatné tvorbě pak přichází v roce 1885, kdy dostává první oficiální vládní zakázku - výzdobu Vily Hermes, oblíbeného venkovského sídla císařovny Alžběty. Vídeň té doby je fascinujícím městem kultury, střediskem Freudova učení o podvědomí a lidské sexualitě, ale zároveň také hlavním městem tradiční a konzervativní Evropy. Toto nevšední prostředí mění Klimtův pohled na umění, pod vlivem nových nauk a rozměrů světa se Klimt začíná stále více a více odlišovat od akademických měřítek a stylu svých kolegů. Začíná tvořit samostatně a jeho obrazy jsou plné nevšedních prvků - náznaků i výrazných linií, splývajících vlasů, květin a geometrických vzorů. Křivky, spirály a mystické víry jasných barev dotvářejí nový svět v hlubinách podvědomí a nepoznaných bludištních myslí. Jeho vzory a syté barvy podmaňují pocity dekadence, erotična a tajemného napětí přelomu století.

Klimt se v té době zabývá malováním rozměrných alegorií a obrazů s mýtickými tématy. Jeho hlavním předmětem je samotná osobnost ženy. Maluje ji nahou i nádherně oblečenou, v pohybu i sedící, stojící, ležící, ve všech pózách i polohách, se všemi gesty a vášněmi. Výsledné obrazy jsou pak jako jemné a vzrušivé doteky, kterými se jakoby vstupuje cestou do nebe v pocitu tajemné extáze.

O úspěchu Klimtova avantgardního umění svědčí také bezpočetná ocenění, z nichž nejvýznamnější je Zlatý Řád Meritu v roce 1888 za přínos do světa umění z rukou Císaře Franze Josefa a Velká Cena Antwerp v roce 1895, udělena Klimtovi za dekorace pro zámecké divadlo Estreházyů v Totisu v Maďarsku. Svými obrazy Klimt ale také zapříčiňuje mnohé skandály a vlny nenávisti ze stran kritiků. Narodil od tradičně přijímaných aktů ideálních žen totiž Klimt raději maluje obyčejné dívky z ulice, provokuje a dráždí. I když je později veřejností donucen malovat svoje ženy zahalené, výsledný dojem z celého díla vyvolává podvědomě ještě daleko větší erotické napětí. V roce 1890 se Klimt podílí na výzdobě schodiště v Kunsthistorickém museu ve Vídni.

O dva roky později však umírá Klimtův bratr a spolupracovník Ernst, a tak další velkou zakázku Klimt přijímá už jen s Franzem Matschem. Společně vytvářejí malby na zdi a stropě Velké Haly Vídeňské University. V těchto dílech Klimt zcela zřetelně a okázale představuje nový svět Nietzscheho podobenství o věčném návratu - maluje krásná ženská těla i rozkládající se kostry jako obrazy ze zaslepeného světa věčného koloběhu milování a umírání. Pod vlivem učení Freuda uvádí na scénu podvědomí a sexualitu jako hlavní hnací a osvobozující síly lidstva. Klimtova a Matschova práce se však nesetkává s příznivým ohlasem. Je označena za nestydaté pornografickou a oficiálně odmítnuta.

Klimt však s nařčením kritiků nesouhlasí. „Dost cenzorství... Chci od toho všeho utéci, odmítám jakoukoliv formu podpory státu, obejdu se bez jejich pomoci...“, tak zní jeho slova, když na protest s oficiální státní kritikou společně s několika ostatními umělci v roce 1897 zakládá uměleckou skupinu „Vídeňská Secese“ a stává se jejich vedoucí osobností. Otevřeně tak vyjadřují svou nespokojenost s konzervativními a tmářskými praktikami tehdejších umělců a zkostnatělostí kritiků. Vídeňská Secese se rozpadá v roce 1905. Klimt se později rozhodl zažádat o návrat maleb pro Universitu do svého vlastnictví.

Jeho žádosti bylo vyhověno a obrazy byly zpětně odkoupeny magnáty Augustem Ledererem a Kolomanem Moserem. Po smrti Klimta ve druhé světové válce byly malby přemístěny na zámek Immendorf v jižním Rakousku, který však i s obrazy vyhořel při útěku jednotek SS 5. května 1945. V roce 1917 je Klimt konečně zvolen čestným členem Akademií Umění ve Vídni a Mnichově, 6. února 1918 však po mrtvici umírá ve Vídni. Zanechává po sobě více než tři tisíce dokončených a bezpočet nedokončených děl. Společně s Klimtem odchází dekadentní duch umění Vídně a Rakouska přelomu století a nastupuje nová, moderní doba.

- Hudba I (1895)
- Nuda Veritas (1899)
- Judita a Holofernes I (1901)
- Vodní had I (1904-1907)
- Tři období života ženy (1905)
- Polibek (1907-1908)
- Danae (1907-1908)
- Hygieia (1907)

Klimt ve světových muzeích

Česko – Praha Národní galerie v Praze; Ostrava Galerie výtvarného umění

Francie – Paříž Muzeum Orsay; Štrasburk Musée des Beaux-Arts

Itálie – Benátky Galleria d'Arte Moderna; Řím Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Kanada – Ottawa The National Gallery of Canada

Německo – Mnichov Neue Pinakothek

Rakousko – Linz Neue Galerie der Stadt Linz – Wolfgang Gurlitt Museum; Vídeň Albertina Graphische Sammlung – Österreichische Galerie – Historisches Museum der Stadt Wien – Österreichische Nationalbibliothek – Österreichische Museum für angewandte Kunst – Zentralsparkasse der Gemeinde

USA – New York The Museum of Modern Art



Nuda Veritas



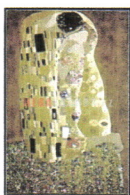
Judita a Holofernes



Danae



Hygiena



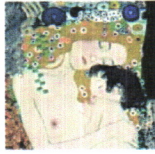
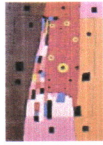
Polibek



Přítelkyně



Judith



Design¹⁵

Mince



Krabičky



Hodinky



Prsteny



Náhrdelníky, brože



Pohlednice



Hrnečky, sklenice, vázy



Kalendáře



Obuv, módní doplňky



Nábytek



Fable. 1883



Theater in Taormina. 1886-88..



Idylle (Idylls). 1884..



The Old Burgtheater. 1888-89



Sappho. 1888-90



Allegory of Sculpture. 1889



Emilie Flöge, Aged 17. 1891



Portrait of Emilie Flöge. ca 1893



Portrait of a Lady. 1894



Portrait of Josef Lewinsky. 1895



Love. 1895



Music. 1895



Sculpture. 1896



Junius. 1896



Tragödie (Tragedy). 1897

Lady by the Fireplace. 1897-98



Fishblood. 1898.



Sonja Knips. 1898



Pallas Athena. 1898.



Portrait of Helene Klimt. 1898.



Portrait of Serena Lederer. 1899





ARCHITEKTURA: Ringstrasse

Vídeňská Ringstrasse vznikla na místě zbořených hradeb jako velkoměstská třída s alejemi stromů kolem historického centra. Jako korále na ní jsou navěšeny impozantní budovy divadel, muzeí, škol, ale také radnice, kostel a parky. Hlavní dominantou tohoto prstence je samozřejmě sídlo panovníka – Hofburg, který byl v minulosti stále přestavovaný, podobně jako Pražský hrad, a stavělo se i ve druhé polovině XIX. století pod vedením právě architektů nových dominant na Ringu: Sempera, Hasenauera, Ferstela, Ohmanna (mj. autor Oranžerie) nebo Baumanna.

Další dominantou Ringu se stala budova Opery, postavená dle projektu Augustů van der Nüll a Siccarda von Siccardsburg. Byli to mj. učitelé našeho Josefa Zítka (i Josefa Schulze) a svého žáka potom doporučili pro stavbu českého Národního divadla v Praze. Jistě se jim líbilo, že použil stejnou střechu, jako oni u své Opery. Nicméně vídeňská Opera není tak hezká, jako Zítkova pražská dominanta. Je moc rozlezlá do šířky.

Na Ringu, resp. v jeho blízkosti, jsou i další významné divadelní budovy: Burgtheater a Volkstheater. První navrhli Gottfried von Semper a Karl von Hasenauer, oba rovněž profesori nejprestižnější střeoevropské architektonické školy – vídeňské umělecké akademie. Menší a méně bombastický Volkstheater je dílem známých specialistů na divadla Hermanna Helmera a Ferdinanda Fellnera. Korunuje ho dodnes rudá hvězda (podobný symbol nese i známé holandské pivo Heineken – obě společnosti, jakkoli různorodé – již čelily žalobám za propagaci komunismu.



Pak máme na Ringu dvě monumentální budovy – Kunsthistorische a Naturhistorische Museum. Stojí proti sobě a jsou vlastně totožné. Další neorenesanční architektura a pokud vám připomene naše Národní muzeum, není to od věci. Projektováli znovu Semper a Hasenauer, dekoroval mj. **Gustav Klimt**. Mezi stavbami je park se sochou císařovny Marie Theresie.

Pojďme o kus dál a máme tu obrovitou budovu Parlamentu od dalšího profesora vídeňské AVU Theofila von Hansena (psal si i Theopoulos, protože tento Dán žil a stavěl budovy v antickém stylu také v Aténách). I Parlament připomíná antický chrám. Je čerstvě vypulírovaný, ale tato obsese Vídeňáků nemá moc smysl – jen co budovu vyčistí, začne vápenec zase neodvratně černat.



Pak tu máme Radnici, dílo Friedricha von Schmidta, tentokrát v neogotických formách

(a zase: kdo zná libereckou radnici, všimne si, čím byla inspirována, její autor byl samozřejmě Schmidtovým žákem.

A nakonec ještě Votivkirche od dalšího prof. (pozor – výjimečně Techniky a ne AVU!) von Ferstela (zdobil mj. i Španělský sál Pražského hradu a stavěl tzv. Červený kostel v Brně). Architekti vídeňské Ringstrasse (všichni za zásluhy „von“ – taková rakouští národní umělci:-) se mimochodem chytali i v Brně, kde se stavěly – samozřejmě o něco menší – dominanty podobného typu na místě hradeb. Ne nadarmo se moravské metropoli říkalo Malá Vídeň.

U Ringu jsou samozřejmě další cenné stavby: budova AVU, kde studovali mj. Kotěra, Plečnik a mnozí další čeští architekti (Hansen), Nobileho empírová brána do Hofburgu, budovy Techniky (Ferstl) atd.

K vídeňské architektuře – tentokrát v podání autorů secese – se vydáme zase příště (podobné téma viz též). A ještě pozvánka na příští Psí vycházku, tentokrát po novoměstském nábřeží Vltavy směrem ke Karlínu. Sraz u Štefánkova mostu v místě, kde bývala socha Jana Švermy tuto sobotu v 10 hodin. Pokud bude pršet, akce se neuskuteční.

Andy Warhol



Tak jako byl jediným ortodoxním impresionistou Claude Monet, protože měl – řečeno slovy Paula Cézanna – „jenom oči, ale, Bože, jaké oči“ a jediným ortodoxním akčním malířem byl Američan Jackson Pollock, který důsledně potlačil jakýkoli předem daný záměr a dosáhl tím podprahového stavu soustředění, nejortodoxnějším pop-artistou byl Andy Warhol.

Pop-art (z angl. popular-art) vznikl v USA a ve Velké Británii na přelomu padesátých a šedesátých let 20. století jako reakce na dlouhé období abstrakce (konkrétně abstraktní expresionismus). Nejprve se objevoval v oblasti reklamy, triviálních časopisů a ilustrací k science fiction. Představuje konzumní masmediální umění. Vyznačuje se antitradicionalismem a tendencemi popírajícími estetismus.

Charakteristickými prostředky pop-artu je užívání kombinovaných materiálů a technik (fotografických, malířských i sochařských) a záliba v ostrých barvách užívaných moderní neonovou reklamou. Portréty převzaté z plakátů, nálepky z konzerv, barevně retušované fotografie a jejich koláže, comicsy s dobrodružnými, zábavnými či fantastickými náměty – to vše povýšil pop-art na umění.

K americké škole pop-artu patřili mj. i Robert Rauschenberg, Jim Dine, Roy Lichtenberg, Claes Oldenburg, Tom Wesselmann nebo George Segal; z anglických umělců do vývoje pop-artu zasáhli Richard Hamilton, David Hockney anebo Allen Jones.

Warholovi rodiče pocházeli z dnešního Východního Slovenska (národností byli Rusíni); otec emigroval už v roce 1909, aby se vyhnul vojenské službě, matka o devět let později. Warholův otec byl horníkem, pracoval v dolech v Západní Virginii a doma pobýval jen zřídka. Andy a jeho dva bratři vyrůstali pod dohledem matky, která se nikdy nenaučila pořádně anglicky. V roce 1942 zemřel otec po dlouhé nemoci na následky otravy pitnou vodou a rodina se začala protloukat na hranici životního minima. Andy prodával o prázdninách ovoce a vypomáhal při aranžování výloh.

Andy Warhol studoval na Carnegieho technologickém institutu (Carnegie Institute of Technology) v Pittsburghu obor, jež by se dnes mohl nazývat „škola designu“. Zde se seznámil s Philipem Pearlsteinem, známým americkým malířem expresivních aktů. Své studium ukončil s titulem bakalář výtvarného umění (Bachelor of Fine Arts), kterému na evropských univerzitách odpovídá přibližně hodnota magistra. Po studiích opustil Pittsburgh a odešel do New Yorku, kde se s Pearlsteinem dělil o ateliér.

Zpočátku pracoval jako reklamní grafik, upravoval inzeráty pro módní časopisy (např. pro Glamour, Vogue, Harper's Bazaar). V té době si své jméno (Andrew Warhola) zkrátil na známé Andy Warhol. Warholův vzestup dost možná odstartovala Tina Fredericksová (tehdy umělecká šéfkyně časopisu Glamour), již se líbily Warholovy kresby, ale nenašla pro ně uplatnění, protože potřebovala jen kresby bot. Oznámila mu to a druhý den přinesl Andy do redakce padesát kreseb bot. Ročně prý zvládal 50 až 100 portrétů, mezi nimiž byla taková jména jako Mao Ce-tung, John Lennon, Elvis Presley či Marilyn Monroe. V neobyčejně citlivé povaze umělce, který též psal knihy a vášnivě rád fotografoval, bylo takřka nemožné se vyznat. Mnozí jej považovali za podivína a vyšinutého blázna. Rozpornost jeho osobnosti ještě umocnil nevšední zjev, kvůli němuž se údajně velmi trápil. Hubený homosexuál Warhol nesnášel, když se ho někdo dotýkal, měl bledý obličej a chladné neosobní oči. Neustále nosil typickou bílo-stříbrnou paruku.

Navzdory vzrůstajícímu uznání ve světě reklamy a vnějšího lesku, usiloval Warhol i o to, aby byl uznán jako „skutečný“ umělec. Proto měl snahu přizpůsobit se abstraktnímu expresionismu, který měl ještě na přelomu 50. a 60. let v USA nespornou převahu. Byl však příliš velký empirik, pevně upoutaný k viditelným a hmatatelným

jevům, než aby mohl uspět jako abstraktní expresionista. Stále navrhoval nákladné reklamy v luxusních a módních časopisech, tištěných na lesklém papíře, a s nimi sklízel stále větší a větší úspěchy. Časem si osvojil techniku „blotted line“ (tečkovaná linie), jež mu měla pomoci, aby se uchytil v umělecké oblasti. Začal vystavovat v pronajatých galeriích, jeho exponáty se však nesetkaly s nijak velkým ohlasem. Kritikové mu vyčítali přepjatost, „svědomitě nastudovanou perversitu“ a strojenost.

Přesto právě technika „blotted line“ znamenala zlom ve Warholově díle. Obtisknutím linií nakreslených tuší reprodukoval původní kresbu a tím znehodnotil dosavadní chápání originálu, jedné z nedotknutelných věcí v dějinách umění. Warhol rovněž popřel idealistické pojetí umění, které do Ameriky pronikalo z Německa, představu, že umělec ovládá veškeré pracovní operace při tvorbě svého díla sám (toto pojetí v americkém umění představovali např. Albert Bierstadt nebo Jackson Pollock). Andy zaměstnával lidi, kteří mu pomáhali s nápady, kreslili črty a kompozice, které on sám později opravil a dokončil. Vedle toho sháněl zakázky a staral se o obchody. (Tento manufakturní způsob tvorby uměleckých děl je známý už od renesance, v baroku ho uplatňoval např. Peter Paul Rubens, který vytvořil vždy kartón a detail malby, krajinu nebo okruží již nechal na specialitech ze své dílny a sám se věnoval shánění lukrativních zakázek.)

V r. 1956 podnikl Warhol cestu po světě, navštívil též Itálii, která na něj velmi zapůsobila (především svými renesančními památkami). V témže roce obdržel cenu Thirty Fifth Annual Art Directors' Club Award za svou reklamu obuvi. Následovalo pozvání od Muzea moderního umění ke spoluúčasti na výstavě „Nejnovější kresby USA“. Tím se mu pootevřely dveře k „serióznímu umění“. V té době se také Warhol intenzivněji zajímal o film a jeho hvězdy. Zbožňoval sedět v pozadí a snímat mládež kamerou, v čemž se projevil jeho sklony k voyeurismu. V jeho experimentálních filmech, které se vyznačovaly extrémní délkou, absencí střihu a minimálním dějem (většinou dlouhým statickým snímáním lidských činností nebo osob či věcí), se z neznámých chlapců a dívek stávaly superhvězdy, kdykoli se jemu zachtělo. Prosazoval transvestity, homosexuály a hvězdy undergroundu. V dalším období se zaměřil na realistické zobrazování erotických scén.

Na začátku 60.let změnil Warhol náhle a zásadně své tematické spektrum. Náhle tu byly kresby a brzy i obrazy s dolarovými bankovkami, filmovými hvězdami, polévkovými plechovkami, láhvemi na coca-colu atd. Pozvolna se změnil z člověka společensky uhlazeného, který má předplatné v metropolitní opeře, v jakéhosi žvýkajícího a zdánlivě naivního teenagera, který se oddává nejnižším formám pop-kultury. Od 60.let už neobhacoval reklamní grafiku formami velkého umění, ale naopak – velké umění obohacoval křiklavými optickými znaky masové reklamy. Warhol změnil i svůj rukopis: nadlehčené linie komerční grafiky zaměnil za těžké, široké tahy štětcem a jeho objekty vrhaly hluboké stíny. Kresby, na nichž se představuje téměř všechen inventář „uměleckého světa“ Andy Warhola, jsou datovány rokem 1962. Patří k nim Campbellovy polévkové plechovky, Heinzovy kečupové sklenice, dolarové bankovky a svazky dolarů, korunkový uzávěr coca-colové láhve a portréty populárních filmových hvězd. „Ve srovnání s tvorbou z 50.let je u těchto prací patrný vědomě antiestetický rys. ... Jemná a elegantní linie kreseb z předcházejícího období, provedených technikou „blotted line“, se již neobjevuje.“ (Rainer Crone).

Odkud ale bral Andy inspiraci? Na prvním místě se uvádí malířská tvorba americké „školy nádoby na odpadky“ (Ash Can School). Toto označení se vztahuje na skupinu osmi malířů, kteří se shromáždili kolem Roberta Henriho a Johna Sloana a vstoupili do amerických dějin umění jako „realisté“. Založili směr malířství, který se zabýval současností – byl sociálně angažovaný a opticky účinný, nedával přednost žádnému tématu, ale ani žádné neodmítal. K Warholově motivaci patří jistě i dva američtí malíři 20. a 30.let – Charlese Sheeler a především Stuart Davis. Davis byl žákem Henriho a koncem 20.let vytvořil umělecký program „standardního zátiší“ (Standart Still Life). Jeho obrazy gumové rukavice, elektrického ventilátoru a sněhového kolečka připravovaly cestu pop-artu. Kromě toho není pro pochopení umění Andyho Warhola bezvýznamný Sheelerův fotografický způsob malby.

V 60.let došlo v USA také k obrovskému rozmachu comicsů. Jejich nejpoblábnější postavy se staly hrdiny mnoha hollywoodských filmů. Andy se s comicsy vyrovnával tak, že učinil výřezy ze známých comicsů předmětem svých obrazů. V této oblasti měl však konkurenta: byl jím Roy Lichtenstein. Když Warhol viděl jeho obraz „Ben Day Dots“, přestal s comicsy pracovat, protože (jak sám řekl) Lichtenstein dělal comicsy až moc dobře.

První samostatná výstava Andyho Warhola se konala v roce 1965 v Institutu současného umění ve Filadelfii (Institute of Contemporary Art). Ve stejném roce se Andy setkává s rockovou kapelou Velvet Underground, jejíž hudební projev je – stejně jako Warholův výtvarný – postaven na důsledném opakování téhož rytmicko-melodického modelu. Zde začíná jejich spolupráce. První Andyho evropská výstava se konala ve Stockholmu (v Moderna Museet) v roce 1968.

Postupně vznikají série portrétů Mao Ce-tunga, Lebky, Srp a kladivo, portréty indiánského vůdce Russela Meanse a série 10 atletů. V roce 1975 vydal knihu „The philosophy of Andy Warhol (From A to B and back again)“ (česky 1990: Andy Warhol od A k B a zase zpátky).

Warhol se proslavil také jako jeden z nejvýznamnějších protagonistů undergroundového filmu. Stěžejním principem většiny jeho filmů je stání popírající pohyb jako podstatu filmu. Jde o princip opakování téhož motivu

(podobně jako u jeho sérií pláten), kdy jednotlivá políčka filmu díky těžkopádnosti lidského oka buď splývají v jeden plynulý záběr, nebo v jemné proměny těžce činnosti, které vlastně vůbec nevnímáme (např. jídlo, stříhání vlasů).

Během 70. let se konalo několik Warholových retrospektivních výstav. V roce 1980 pracoval na výrobě různých videoklipů a na soukromém televizním vysílači „Andy Warhol TV“. Mezi lety 1982 – 1986 vznikly obrazy na téma Katastrof, Mýtů a série Oxidace. Také vznikaly série, jimž sloužily za předlohu slavná umělecká díla: Goetheův portrét od Johanna Heinricha Wilhelma Tischbeina, Zrození Venuše Sandra Boticelliho, Zvěstování a Poslední večeře Leonarda da Vinciho a Sv. Jiří osvobozuje princeznu Paola Uccella. Hektické období Warholovy bezstarostné tvorby osudově ukončil v roce 1968 atentát, který na něj v 'Továrně' spáchala jedna z jeho hereček. Přežil, z jeho života se však navždy ztratily dřívější extravagance, lehkomyšlnost a nespoutanost. Místo toho jej ovládl strach ze smrti a paranoia. Až do konce života se věnoval svému časopisu 'Interview' a portrétování. Posledními obrazovými sériemi byly portréty Lenina a Autoportréty. Zemřel v 58 letech, 22.2.1987, na selhání srdce po banální operaci žlučníku. Jeho pohřbu v rodném Pittsburghu se zúčastnilo několik tisíc lidí.

Život v datech

6. srpna 1928 se v malém městečku Forest City (stát Pensylvánie) v rodině rusínského emigranta ze Slovenska Ondřeje Warholy a ženy Julie narodil budoucí génius pop-artu Andy Warhol.

1945 – maturoval na Shenley High School (rodina se přestěhovala do Pittsburghu), zapsal se na Carnegie Institute of Technology, kde promoval roku 1949. Seznamuje se s Phillipem Pearlsteinem, se kterým se stěhuje do New Yorku. Warhol si přivydělává malováním reklam pro časopisy Success is a Job, Harper's Bazaar, Vogue. Maluje reklamy na dámské boty a obaly knih.

1952 – první výstava přátelům Trumana Capoteho v newyorské Hugo Gallery.

1953 – 55 – spolupracuje s divadelní skupinou Lower East Side, pro kterou navrhuje kulisy. Barví si vlasy na stříbrno a píše knihy (*Dvacet pět koček jménem Sam a Jedna modrá kočička*).

1956 – vydává se na cestu kolem světa s Charlesem Lisanbym (návrhář televizních setů).

1960 – začíná malovat první obrazy inspirované komiksy (Dick Tracy, Pepek Námořník, Superman) a maluje dvě láhve Coca-Coly.

1961 – navrhuje výlohu pro firmu Lord & Taylor v duchu Dicka Traycyho. Vystavuje *Campellovy polévky* a *Dolarové bankovky* na výstavě pop artu – *The New Realists*. Brzy se jeho tvorba stává velmi slavnou.



1963 – pronajímá své první studio na East 87th Street – požární zbrojnici, seznamuje se se svým prvním asistentem Geraldem Malangou a pracuje na svém prvním filmu *Tarzan and Jane Regained*. Brzy objevuje legendární Factory (podkrovní prostory na 231 East 47th Street). Začíná s masovou produkcí sítotisků. Film *Sleep* patří k prvním slavným filmům, osmihodinový záznam (puštěný zpomaleně) spícího člověka. Iritující a jednoduchá originalita získává Warholovi zájem kritiky.

1964 – vyhotovuje kolekci *Třinácti nejhledanějších mužů* pro Světový veletrh v New Yorku. Získává Ocenění nezávislého časopisu Film Culture. Vytapetuje Factory stříbrným alobalem. Následují filmy: *Kiss*, *Haircut*, *Blow Job*, *Eat* a šestihodinový záznam Empiure State Building *Empire*, který vrcholí jeho rozsvícením. Jedná se o Warholův první film natočený na zvukovou kameru, který je však úplně bez zvuků.

1965 – oficiálně oznamuje, že končí s malováním, setkává se s Velvet Underground, produkuje jejich první album. Vzniká film *Vinyl* inspirovaný Burgessovým *Mechanickým pomerančem*.

1966 – spolupracuje s Velvet Underground na multimediální show *The Exploding Plastic Inevitable*. Jednalo se o koncert skupiny spolu s performancí Geralda Malangy, na zdech byly promítány Warholovy filmy. Reakce publika byly smíšené a Reed brzy nahradil Warhola na postu manažera. Warhol dokumentuje život ve Factory ve *Screen Test*. Film *Chelsea Girls* je prvním undergroundovým filmem v komerčních kinech. Jedná se o tříhodinový záznam ve splitscreenu s warholovými ikonami z Factory jako Ondine, Mary Might, International Velvet, Gerard Malanga a také Nico.

1967 – vzniká pětadvacetihodinový projekt *Four Stars*.

3. června 1968 – Warhol je postřelen Valerií Solanasovou (radikální zakladatelkou SCUM (Society for Cutting-Up Men)). Uzavírá se ještě více do sebe, extravaganci nahrazuje paranoia a strach ze smrti, ruší Factory, přestává režirovat a stává se producentem filmů svého přítele Paula Morrisseyho. Warholův prvotní striktní minimalismus nahrazují filmy pro „širší publikum“. Morrissey točí první ze série filmů s Joe Dallesanderem *Flesh*.

1969 – začíná vycházet Warholův časopis *The Interview*.

1970 – Morrissey točí *Trash*.

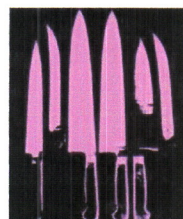
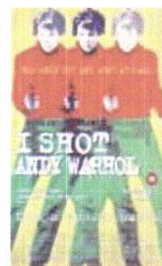
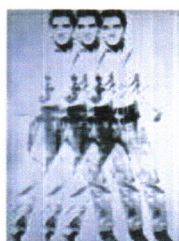
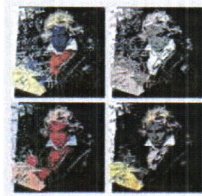
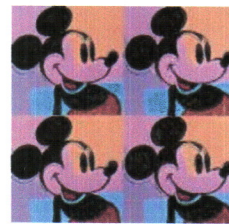
1972 – Warhol se vrací k malování. Morrissey točí *Heat*.

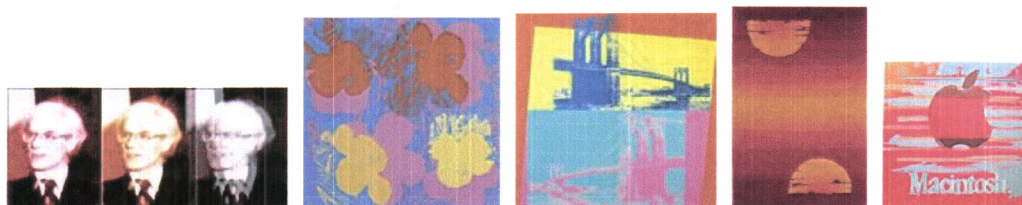
1973 – Morrissey točí v Římě *Flesh for Frankenstein* a *Blood for Dracula*.

1975 – Factory se stěhuje na 860 Lexington Street na Broadwayi.

1978 – vychází *A román*, několikahodinový záznam rozhovorů s přáteli z Factory.

22. února 1987 – Warhol umírá ve věku 58 let při operaci žlučníku.





Návrhy použité na oblečení



„Mé komiksy doopravdy nezvypovídají, nepředstavují ani část příběhu. Nevím, co se děje před a po obraze, který představuji. Důvody bezradě plácání břídek, které malují, jsou mi neznámé.“

ROY LICHTENSTEIN

M-MAYBE HE BECAME ILL
AND COULDN'T
LEAVE THE
STUDIO!



Roy Lichtenstein

M-Maybe (Obraz dívky), 1965
Magna na plátně, 152 x 152 cm
Kolín n. R., Museum Ludwig,
Ludwigova nadace

„art about art“, uměním o umění, uměním pro znalce – a pro umělce. Klidný distingvovaný pán z Long Islandu v něm vyzýval nadčasovou distancovanou klasičnost.

Umění přizpůsobivosti

Pop-art není umění nebo anti-umění protestu jako dada, prohlašoval starý dadaista Hans Richter, nýbrž jediným velkým dokladem přizpůsobení se dnešnímu konzumnímu a reklamnímu světu. Chápal pop-art výhradně jako epigonský neodadismus. Protagonisté nového umění ovšem vůbec neměli na mysli kritiku stávajících sociálních a politických poměrů nebo dokonce touhu vylepšovat svět prostřednictvím uměleckých protestů. Richter tedy kritizoval absenci angažovanosti, která vůbec nebyla záměrem.

Znaky pravého pop-artu jsou „blow-up“, neosobnost, izolace, popřípadě sériové řazení obrazového předmětu, odmítnutí výrazu, rukopisu a jakéhokoli hlubšího významu, omezení

tematiky na realie konzumní společnosti a náhradní skutečnosti masmédií, shodu obrazového motivu a stylu, principům reklamy odpovídající výběr nejnovějších objektů (místo opotřebovaných předmětů u Johnse a Rauschenberga), odmítnutí ideologické kritiky a metaforické nadsázky a konečně preferování technických výrobních procesů. Potud má Richter pravdu, když hovoří o umění přizpůsobivosti. U žádného jiného umělce se tyto znaky neprojevují tak zřetelně, nikdo jiný nezradikalizoval prostředky pop-artu do té míry jako má jehož jméno se i v kruzích mimo umělecký svět stalo synonymem pro pop-art: Andy Warhol (obr. s. 323–326).

Warhol postoupil ještě dál za „neosobnost“ distancovaný a mechanický způsob výroby obrazů, o němž mluví Lichtenstein a který byl těmi manipulacemi nakonec přece jen přeměněn do autonomního obrazového světa reálného. U Warhola je to jinak. Jeho na sebe navazující

Strana 323 nahoře:

Roy Lichtenstein

Postavy v krajině, 1985
Olej a magna na plátně,
243,8 x 279,4 cm
Soukromý majetek

Strana 323 dole:

Andy Warhol

Předloha pro sváteční malíře
(Krajina), 1962
Akryl na plátně, 178 x 137 cm
Kolín n. R., Museum Ludwig,
Ludwigova nadace

krabice!
nýbrž po
umělce.
ním ara
pyramic
něra – t
evidenti
ským “z
materiá
s pivem
narodil
uděláte
proměr
zamění
Pyrami
pyrami
Identit
vek pol
nezmě
zviditel
který j
podříd
banaliz
„třicet
Kenne
Vše
a opak
nou te
vytvář
si ale z
někom
k umě
chází i
uměle
Byt de
... a d
podm
mínky
Každ
na ter
minu
si, ale
kazet
kazet

Repo
Nexa
Raso
atom
regist
jako
a kra
nebo
i ro
a pa
film
přec
jed

Roku 1970 vzestoupil počet využívání dosud neupotřeбенých médií natolik, že to podnítlo Museum of Modern Art v New Yorku, aby uspořádalo přehlednou výstavu. *Information* obsahovala všechny práce z minulých let, které se mohly prezentovat jen záznamy. Jaký šok pro publikum, jehož vnímavost byla ještě fixována na bujný svět obrazů umělců pop-artu a gigantická plátна abstraktních expresionistů! Díla byla uschována v písemných, ústních, fotografických nebo filmových záznamech a jejich pamětech. Zdálo se, že i sami tvůrci zmizeli za svými telexy, telefony, sluchátkovými zařízeními a obrazovkami. „There were no artists in the show“, tak znělo sarkastické resumé jednoho soudobého umělce.

Laboratoř pro umění budoucnosti
V roce 1965 dovezla japonská firma Sony na americký trh výrobek s názvem „Portapak“: poloprofesionální aparát, který laikovi umožňoval elektronicky zaznamenávat a odesílat obrazy. Až do té doby disponovaly podobnými přístroji jen televizní společnosti. A ty je samozřejmě nepůjčovaly. Říká se, že Paik si zajistil jeden z prvních aparátů, které se dostaly do obchodů. Jeho první záznamy vznikly za jízdy taxíkem 4. října 1965, za papežovy návštěvy New Yorku.



Andy Warhol
John Girno in „Sleep“, 1963
16mm film, černobílý, němý,
6 hodin

„Začíná to tím, že někdo spí, a pak je to prostě delší a delší. Opravdu jsem natáčel tento film po všechny hodiny, ale konečnou verzi jsem trochu ušesal, aby dostala lepší fazonu.“

ANDY WARHOL

K předvedení záznamu v kavárně Au Go Go zval letákem. Při tom prorokoval tomuto městu velkou uměleckou budoucnost: „Jako technika koláže vytlačila olejomalbu, katodová lampa nahradí plátno.“

Tři různá uskupení se začala v příštích letech zajímat o video. Za prvé: inženýři, filmoví tvůrci a umělci s privátním nebo soukromým zájmem o elektroniku. Za druhé: umělci z okruhu hudebníků, divadelníků, tanečníků a výtvarníků: ti chápali video jako logické rozšíření své dosavadní umělecké práce. Třetí skupinu tvořily kolektivy těch, kteří chtěli navisle na komerční televizi dokumentovat společenská a politická dění.

Koncem šedesátých let a počátkem sedmdesátých let dostala v USA řada umělců příležitost vnést do televize své know-how. Televizní tvůrci do té doby pracovali s nepohyblivou elektronikou relativně konvenčně. Nyní se objevila poptávka po nových nápadech. Finanční podpora umělců založených nadací jim umožňovala pohostinská vystoupení a konání experimentálních workshopů ve WGBH Boston, WNET New York a KQED San Francisco. To vzniklo první vysílání vytvořené umělci vysílající se v březnu 1969 na WGBH. Byli přizváni Al Tambellini, Thomas Tadlock, Kaptow, James Seawright, Pienie a Paik; ti měli prozkoumat kreativní potenciál televizní techniky a otevřít ho pro novou formu umění.

ho pro novou formu umění.

Z šesti účastníků workshopu prokázali „umělci-technici“ Tadlock a Seawright schopnost profesionálního využití elektroniky k vytváření a přetváření obrazu. Naopak Tambellini a Pienne se mnoho nestarali o stroje a přístroje. Oba umělci inscenovali multimediální pořad v tradici akcí skupiny Zero, který byl elektronicky zpracován na mixážním pultu. Také Kaprow a Paik zůstali věrni svému původu. Jako přesvědčení zástupci happeningu a Fluxusu vtáhli televizní diváky do programu. Kaprow uspořádal přímé vysílání ze čtyř míst v Bostonu. Diváci se mohli vzájemně oslovovat a přátelsky si mávat. Paik se projevil jako vtipný technik a veselý fluxista bez bázně před elektronickým uměním s životem. Své publikum s výraznou hravostí vyzval ke spolupráci („This is participating TV. Please follow my instructions“). A nabídl jim nejen deformovaný přehled Nixonova a pár hippíů, ale také nahou go-go tanečnici a dekorativně, elektronicky vyzdobené „tančící vzory“.

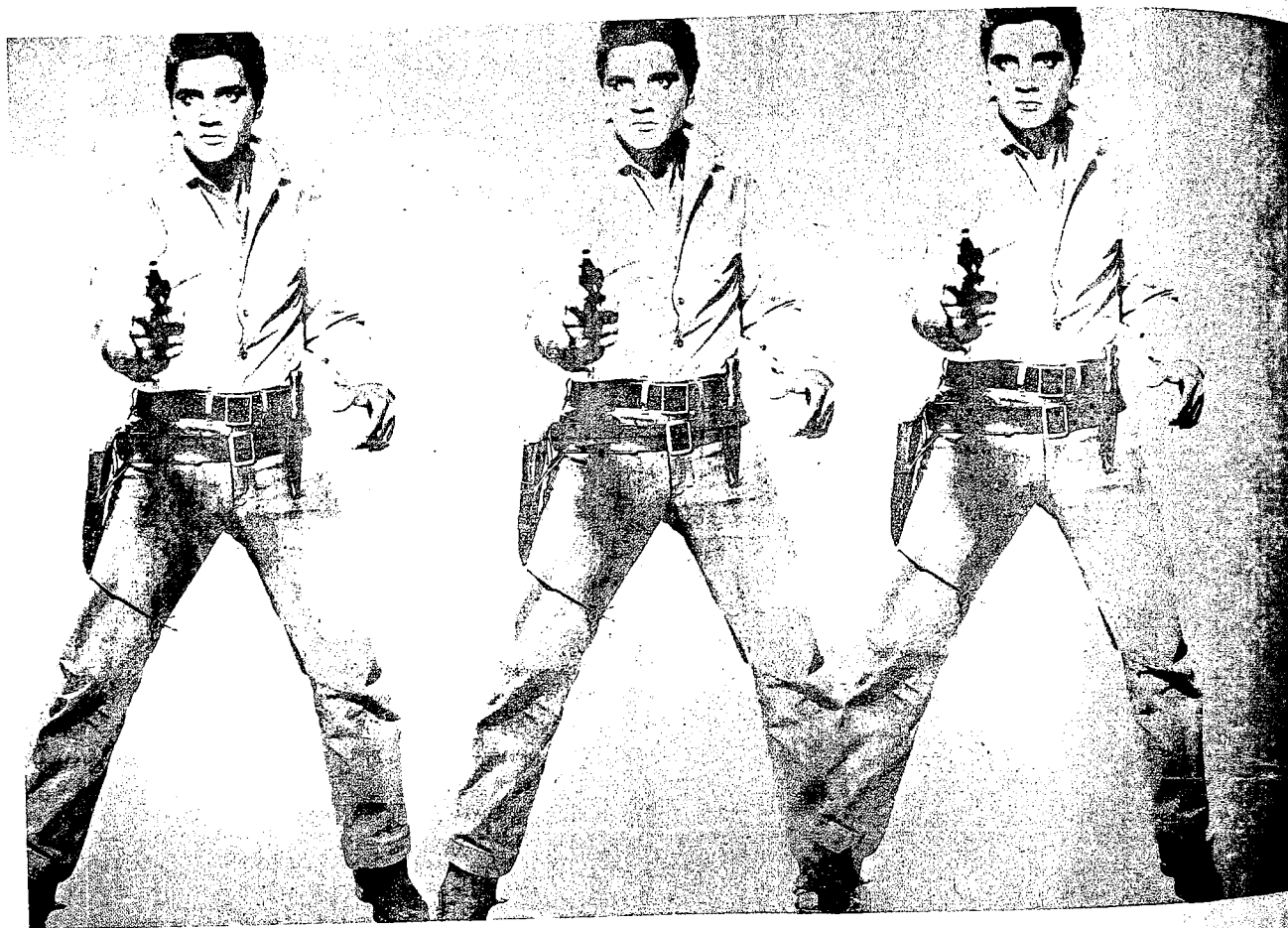
Bádání pohyblivého obrazu
Technicky vzdělání umělci, kteří působí
v Americe už v šedesátých letech v obla-
du umění a mediální techniky, využívají

nakrátko do :
zaměřené věř
díky všeobecn
politických, i
idejí a experi.
šťastná. S kul
následujícím
Byla to doba
růst, kdy byl
růstu pro člo
neměla valný
inovaci zobraz

Na celém
sátých letech
k výzkumu r.
vali výlučně
jeho práce vy
jak jej dokla
Fischingera,
a bratři Whi
příkopník
Whitneyem
Svou tvorbu
Tím ovšem
tem zájmu u
tak stejný os
vlevo) a vůb
izv. undergr
Věřš pul
noví a manž
vým; díky r
prosadit me
willer produ
desátých let
kino-taneč
tesky. Věřš
funkci 13
WNET/13
jeho videa
klasiku (ob
Během
vli vlastn
tích vlast
cím video
tole). Tak
Nem vyř
1970), kte
tak ho p
tak syn
roku náz
obdobu
jeho p
angl v
děl k
vlastn



ol nezu-
ým repor-
álním
tajný mora-
inteligentí
roční sme-
ekvapivou
banální
jen
šet, co
čnosti
st nepopí-
eho pointa-
šak opě-
s s techn-
omyslenou
tivu (např.
í excentri-
tečně inter-
mlčení a
ích let, se
a osobnost
mněnký
tolení. Ne-
terá rozpo-



Andy Warhol
Trojnásobný Elvis, 1962
Sfrotisk na plátně,
207,3 x 299,7 cm
Bývalá Saatchi Collection,
Londýn

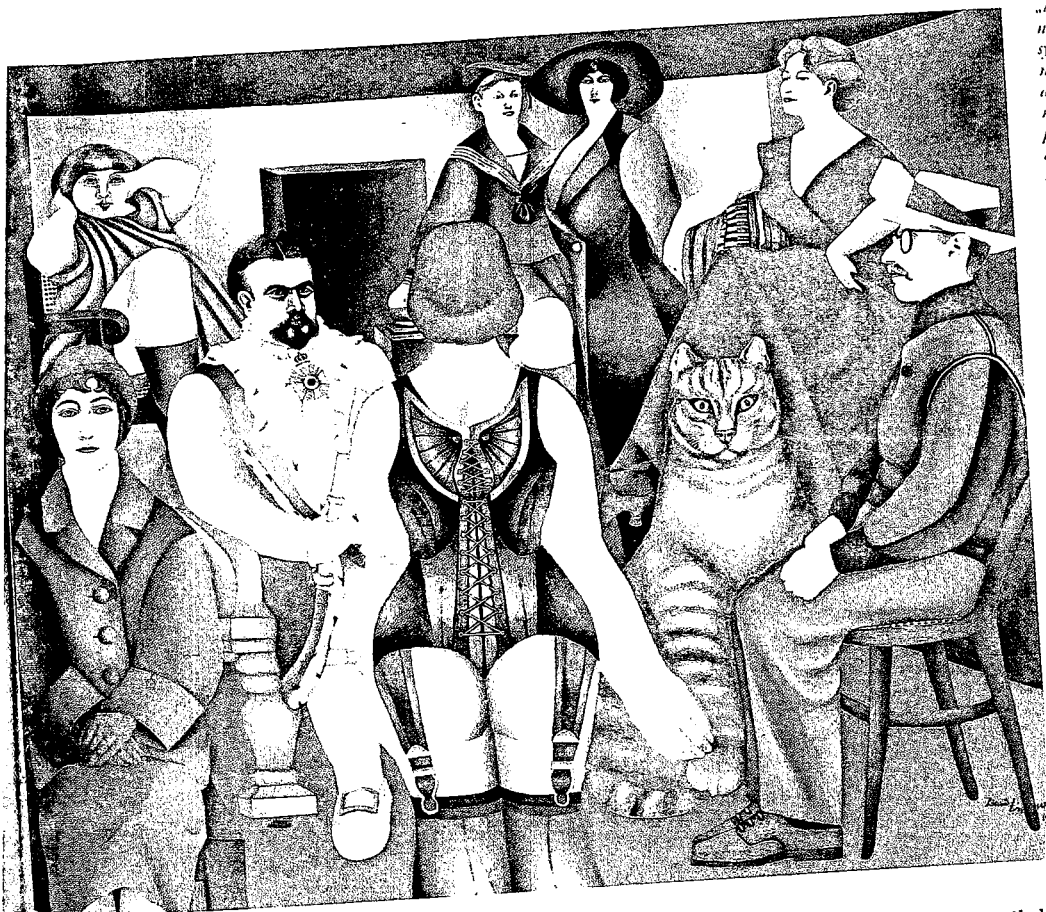
Andy Warhol
Silver Disaster, 1963
Akryl a sfrotisk na plátně,
203 x 203 cm
Currych, Galerie Bruno
Bischofberger



Strana 325:
Andy Warhol
Pěťadvacet barevných Marilyn,
1962
Akryl na plátně, 209 x 170 cm
Fort Worth, Modern Art Museum
of Fort Worth

Vedly se spory o tom, zda byl Warhol nezi-
častněným kronikářem a chladnokrevným repor-
tér, nebo se za naprosto neemocionálním
gestem přizpůsobení přece jen skrýval tajný mora-
lista. Při pohledu na to, co dělal tento inteligentní
cynik jako excentrický miláček mezinárodní sme-
tánky v posledních letech před svou překvapivou
smrtí, je spor zbytečný. V té době byly banální
nejen Warholovy motivy, ale i jeho už jen
výstřední obrazy, jako by chtěl vyzkoušet, co
všechno lze konzumní a snobské společnosti
předložit, aniž by tím zničil svou pověst nepo-
telné hvězdy kulturní scény. To byla jeho pointa.

Poslední obrazy, které zanechal, však opět
vzbuzují pochybnosti. Jsou vytvořené s technic-
kou virtuozitou a navíc prozrazují promyšlenou
konceptci, adekvátní obrazovému motivu (např.
klad Leninově hlavě). Tento výstřední excentric-
ký skrýval vlastní bytost a své skutečné in-
za – samozřejmě také inscenované – mlčení a
řadu masek až k bílé paruce posledních let, s
tajemství nevydal. Ve vztahu k dílu a osobnosti
jsme v jeho případě odkázáni na domněnky v
větší míře než u jiných umělců 20. století. Ne-
piratelny je jeho význam jako síly, která rozpa-



„Miluji Ameriku a mám k tomu několik důvodů. Moje obrazy jsou symbolické výpovědi o kráklavých neosobních produktech a materialistických objektech, na nichž dnes Amerika stojí. Jsou to projekce všeho, co lze prodat a koupit: praktické, ale pomíjivé symboly, které nás udržují v aktivitě.“

ANDY WARHOL

Richard Lindner

Schůzka (The Meeting). 1953
Olej na plátně, 152,4 x 182,9 cm
New York, The Museum of Modern Art

ila pohyb ve všech oblastech výtvarného umění, především ale jako „portrétisty“ pozdně kapitalistické společnosti. Chladná, zdánlivě nemilosrdná nezúčastněnost, která se projevuje v neposlední řadě v sérii odhalujících fotografií high-society, dodává Warholovu dílu celkově charakter věčné objektivizující inventury. Budoucí archeologie 20. století získá při pozorování jeho obrazového světa bohatou kořist.

Fascinace novým Babylonem

Protikladem Lichtensteinových nebo dokonce Warholových sériových metod je pečlivá technika v roce 1901 v Hamburku narozeného německého malíře Richarda Lindnera (obr. nahoře, s. 328), který musel jako Žid v Mnichově a Norimberku přihlížet radikalizaci rasismu a antisemitským násilnostem, ale v poslední chvíli se mu podařilo uniknout přes Paříž do New Yorku.

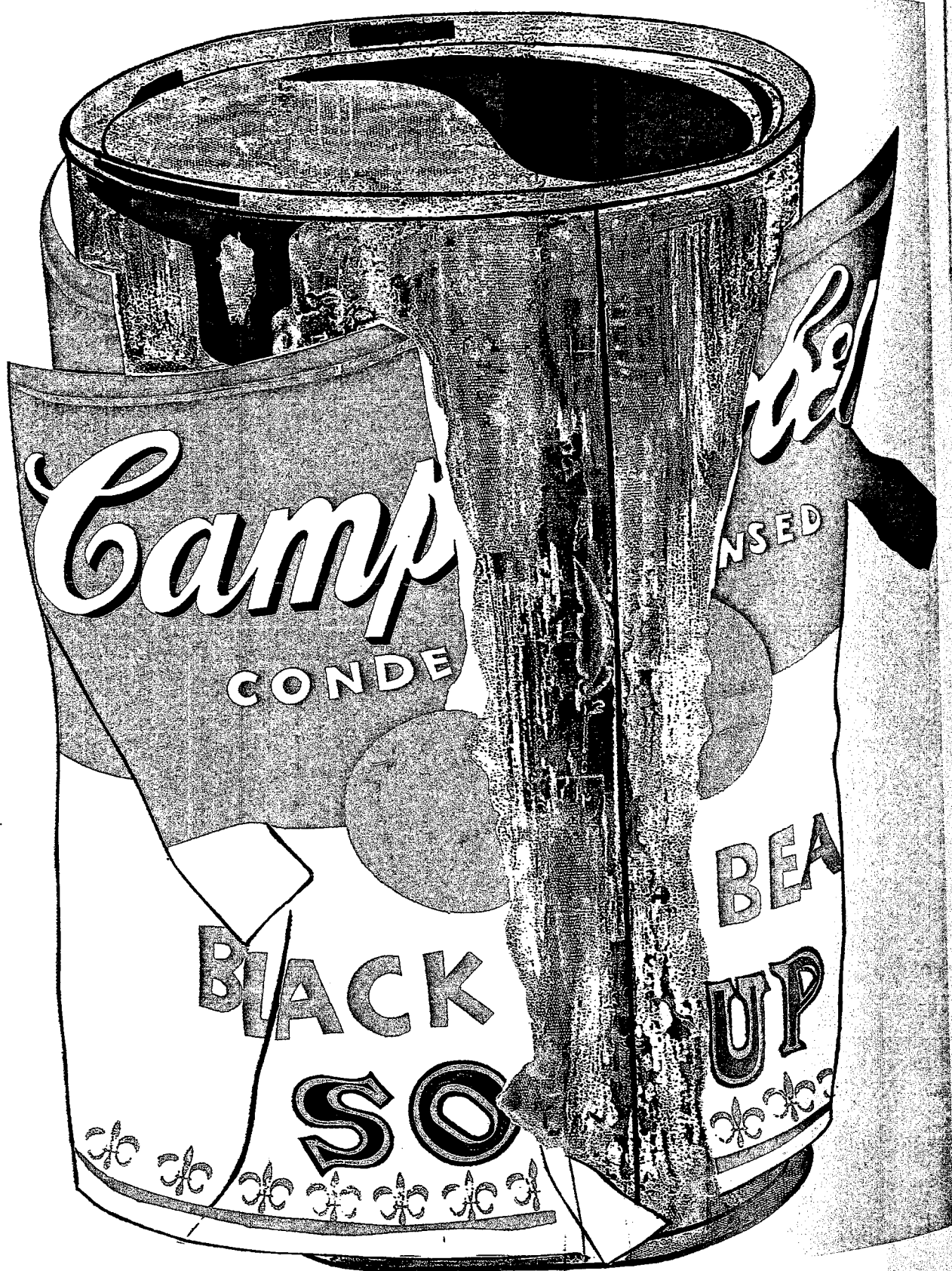
Jeho styl a technika jsou poplatné Nové věcnosti Otto Dixe, Christiana Schada a částečně také ranému Balthusovi, zatímco agresivita Georga Grosze zůstala Lindnerovi cizí. Tematiku jeho obrazového světa inspiroval Frank Wedekind a Bert Brecht, pak ho ovšem život a ruch, radosti a nebezpečí „nového Babylonu“ New

Yorku fascinovaly natolik, že se od nich už nikdy neodpoutal. To přivedlo Lindnera do blízkosti pop-artu, přestože jeho evropský původ zůstal vždy patrný. Tematicky se to týkalo zařazování triviality (střeleckých terčů, hracích automatů, i hraček jako vzpomínek na norimberské časy), triumfální barevnosti (také Lindner pracoval pro reklamu), chladně distancovaného způsobu zobrazování nejen věcí, ale i lidí, absence vzájemných vztahů mezi postavami, zahrnutí scény polosvěta, rozšíření až do prostředí prostitutek a gangsterů. Lidé tu jednají jako loutky, ale jsou i symbolickými postavami. Žena se objevuje v dvojí roli démona a mateřské bytosti, bohyně a děvky. V Lindnerově obrazovém světě má v každém případě převahu nad mužem, což odpovídá malířovu přesvědčení, že ve skutečnosti jsou „silným pohlavím“ ženy a ne „politovánímhodní“ muži.

Co Lindnerovy obrazy zásadně odlišuje od děl jiných popartistů, je odcizení reality deformací, kolážovitě rozkládání věcí i postav a interpretující symbolika, přičemž nesmíme zapomínat na pečlivé, precizní a trpělivé provedení obrazů téměř na způsob starých mistrů. Lindnerovo malířství je americkým uměním evropského charakteru.

Andy Warhol

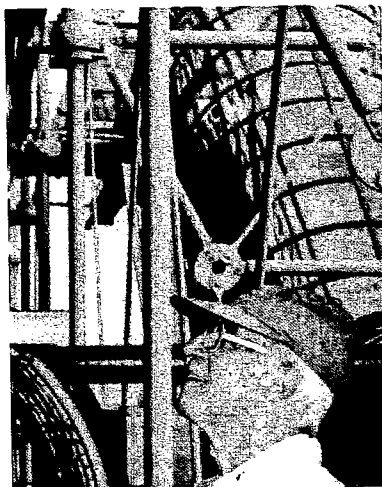
Velká roztržená plechovka
Campbellovy polévky
(Černý fazole), 1962
Akryl na plátně, 183 x 137 cm
Düsseldorf, Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen



André Courrèges



Před několika lety se chrám Šikukoji v japonském Kjótu stal místem jedné z nejzvláštnějších módních přehlídek 90. let. Navrhl a produkoval ji ANDRÉ COURRÈGES a událost přivedla do chrámu více než tisíc lidí. Přišli všichni, které okouzluje vesmír tohoto designéra, architekta, sochaře a módního tvůrce. Každý model se stal neskutečnou sochou



„K životu se musíte stavět jako ke sportu.“

André Courrèges

surrealistických forem ze dřeva, hliníku, vinylu, papíru, plastických hmot a zrcadel. Atmosféra přehlídky brala divákům dech, směřoval se v ní sen s realitou, publikum ovládla nesmírná síla emocí, umocněná světlem, hudbou, dekoracemi a pohybem modelek. „Lidé vykřikovali štěstím,“ vzpomíná dnes Courrèges.

Courrèges byl fascinován školou Bauhausu,

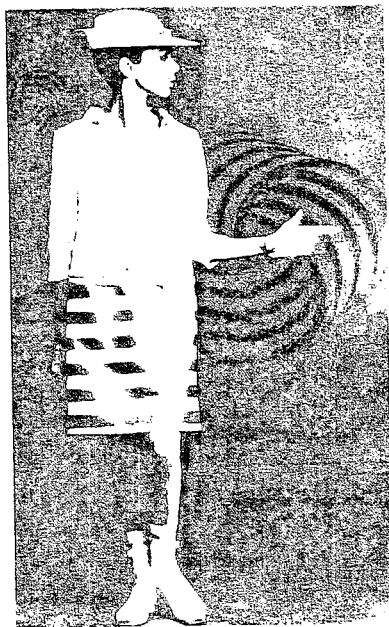
Mondrianem, Kandinským, Calderem a Tinguelym. „Ve svých obrazech vyznačují světlo mých myšlenek a při pohledu na ně se mi otvírá nekonečný horizont. Pro mne je hledání nových výrazů potřebou – světuji se tak svému kosmickému snu a čerpám z něj mnoho radosti,“ vyznává se Courrèges.

„To je revoluce,“ obdivně vykřikovali redaktori proslulých módních časopisů, když v roce 1965 opouštěli předváděcí síň slavné Courrègesovy kolekce. V té chvíli si Mistr právě znovu ostříl tužku i nůžky a chystal se nekompromisně zasáhnout do dosavadních elegantních klíše posvátné haute couture. Po zhlédnutí jeho kolekce tehdejší šéfredaktorka časopisu Elle Helena Lazareffová nechala úplně přepracovat už připravené číslo, aby vzdala hold novému duchu Courrèges.

André Courrèges po absolvování deseti let nejvyšší návrhářské praxe v modelovém domě Balenciaga (kde si formoval vlastní styl a osobnost) v roce 1961 otevřel modelový dům v Paříži. A tímto činem vyslal nové šokující vlny do světa módy začátku šedesátých let. Byla to doba, kdy dvacetileté dívky vypadaly jako jejich matky – měly bílou pleť, nosily béžové punčochy, na hlavách umělecké drdoly a sukně pod kolena. Jejich zjev byl dokonalý, až na jednu výhradu – nebyl ani trochu mladý. Z Courrègesova domu ale odcházely amazonky budoucnosti v měkkých bílých holínkách na ploché podešvi, v bílých helmičkách a křídlově bílých rukavičkách, v krátkých bílých sukních. Svět jim ležel u nohou – ještě nikdy předtím žádný couturiér nenastolil tak zásadní zvrat.

Courrèges je couturiérem mládeže. Jeho nevyčerpatelná energie, sportovní dynamičnost, ničím nezkažená iluze a životní filozofie mu umožnily dívat se na svět z odlišných úhlů. To je jeden z klíčů jeho nezměrného úspěchu. V době jeho razantního vstupu do světa elegant-

ních tradic dokonce ovlivnil i některé významné tvůrce – své kolegy. „Klesal jsem stále hlouběji do tradiční elegance,“ řekl tehdy Yves Saint Laurent, „a Courrèges mě z té propasti vytáhl. Stimuloval mé myšlení a řekl jsem si, že mohu dělat věci líp.“ Výsledkem byla Lau-



V roce 1964 se Courrègesův čistý styl stal ve světě módy časovanou bombou

rentova nová vlna – kolekce Mondrian v roce 1965/66 a kolekce Pop'art v roce 66/67. Courrèges sám měl tehdy tolik projektů, že musel být zákonitě napadán soky a konkurenty. Byli mezi nimi Balmain i Chanelová. „Nemůžete se zabývat tím, co říkají druzí, musíte se jedinečně dívat dopředu,“ konstatoval tehdy. V dobách neuvěřitelných úspěchů mohl být plně zahlcen slávou, ale rodné kořeny basckického

venkova i láska k životu ho zaštitily před monolitním trůnem hvězdy ve vesmíru, který právě budoval.

Když vejdete do Courrègesova butiků, je to jako když přistanete na jiné planetě. V rozlehleém prostoru je všechno bílé jako ve španělském klášteře, od podlahy přes závěsy až k polštářkům na moderních bílých židlích. Všechno navrhl Courrèges s manželkou Coquelinou. Tady se nekouří, nikdo tu nepobíhá ve vysokých podpatcích, kolem se míhají jen zdravé sportovní dívky s rovnými krátkými vlasy, s opálenou pleť a nosíky posetými pihami. Po předváděcím pódiu se pohybují na džezovou hudbu v choreografii světa módy kdysi neznámé. Dřív přehlídka představovala klidnou klasiku, přerušovanou pouze ohlašování čísel a popisem modelů. Nebývaly zvykem ani celé černé modely – první je představili Paco Rabanne a Courrèges – ani bílé minisukničky z gabardénu, které ukazovaly značnou část dlouhých opálených nohou sportovkyň. To vše bylo neuvěřitelně nové a původní.

Právě ony bílé minisukničky označila Coco Chanelová za „špinavé“. Ale její úsudek neupadl na úrodnou půdu. V roce 1973 rozhlasový komentátor Jacques Chancel pustil do éteru jiný názor. „Moderní život vyžaduje čistotu člověka vně i uvnitř. Lidé nosí černou barvu, protože se neušpiní, a ráno si na sebe klidně obléknou šaty, které nosily v předešlých dnech.“ Courrèges a jeho žena patřili mezi největší vyznavače čistoty a praček. Tisíce bílých oděvů mnoha fazon, které dodávali na světové trhy, dopřávaly vysoký odbyt čistírám, výrobcům automatických praček i pracích prášků.

Protipóly stylů Chanel a Courrèges charakterizovaly v roce 1967 nejvyšší odborné kruhy módy takto: „Nezaměnitelný švih Chanel nám sděluje, že žena už žila, zatímco udivující novost Courrègesova nám říká, že bude žít.“ Všechny ženy byly tehdy připraveny žít rychleji, intenzivněji a naplno, anebo alespoň chtěly vzbuzovat takový dojem. Aby to

dokázaly, ochotně navštěvovaly Courrègesův modelový dům v ulici Františka Prvního. Vybraly si tu oblečení v několikabarevné stupnici, ušité z jeho proslaveného gabardénu a dalších exkluzivních tkanin. „Volba byla rozsáhlá – plášť do deště, čtyři typy šatů, čtyři verze kostýmů, doplněné dvěma páry kalhot, a čtyři typy plášťů byly dodávány ve čtyřech velikostech. O velikostech rozhodovala pouze délka – oděvy dokonale seděly všem ženám, malým i vysokým, štíhlým i baulatým. Bylo to docela zvláštní, neobvyklé a všechny zákaznice byly nadšené,“ vzpomíná dnes Dreda Meleová, prezidentka Courrègesovy Couture Future od jejího založení v roce 1969 až do roku 1977. V New Yorku, Londýně i Tokiu se ženy v nových oděvech cítily o deset let mladší, stávaly se někým jiným, kdo právě vystoupil z okruhu monotónní elegance. Mezi Courrègesovy oddané hvězdné zákaznice patřily Romy Schneiderová, Jackie Kennedyová a její tchyně Rose Kennedyová, Mireille Darcová, šéfredaktorka Elle Helena Lazareffová, Claude Pompidouová, choť prezidenta, a mnohé další, které všechny propadly bílému, sportovní čistému vzhledu. Slavnou zpěvačku Françoise Hardyovou oblékal výhradně André Courrèges a výrazně její image odlišil od ostatních umělců její generace. V bílém kalhotovém kostýmu se poprvé objevila na koncertě v Olympii v roce 1964. Setkání Hardyové a Courrègesa se stalo něčím více než jen spoluprací zpěvačky a couturiéra. Bylo to setkání dvou čistých duší, každá měla svůj osobitý mysticismus a sklon k jednoduchosti.

Pro Courrègesa je radost ze života stále něčím mnohem cennějším než pouhý pocitový vjem, radost je jeho filozofie, hnací motor. „K životu se musíte stavět jako ke sportu,“ říká. Mnohé jeho zákaznice s ním toto krédo sdílí a rády vyhledávají terapeutické dimenze jeho oděvů. Courrèges čelil také občasným nepřítelným osudům dávkou nezdolného optimismu a tým spolupracovníků vždycky ujišťoval: „To nic, otevřeme si nad hlavou dešt-

ník a zas to bude prima.“ V jeho domě ani dnes neexistuje hierarchie mezi bossem a zaměstnanci – společně tvoří pevný tým, ve kterém každý může zaujmout místo toho druhého, když je to nutné. Jsou v něm mladé Američanky, Angličanky, Australanky, Brazilčanky a Japonky, které svého Mistra doprovázejí – oblečeného většinou do růžového sportovního oděvu s baseballovou čapkou stejné barvy – i na mnoha cestách. Když vystupují z letadla, všichni vypadají jako sportovní družstvo z nějaké vzdálené galaxie a září radostí ze života stejně jako jejich šéf, který má na krku sedmdesátku.

Snad všechny významné obchodní domy světa nabídl Courrègesovi fantastické smlouvy, ale on je se vši slušností odmítl, jakmile byl požádán o sebemenší kompromis ve svém návrhu. Nepovažuje totiž za něco mimořádného bloumat newyorskou Pátou avenue úplně uvolněně, v baseballové čepici, kalhotách a polokošili, bílých botách a jasně červené bundě anebo saku. I dnes si to připomíná Dreda Meleová: „Tenkrát jsem měla na sobě úplně krátký bílý plášť, ozdobený Courrègesovými sedmikráskami červené barvy se zelenými lístky. Slavnou Pátou jsme tehdy v šedesátých letech procházeli přirozeně, samozřejmě a se skvělými pocity, že nám patří svět.“

Mladost Courrègesova stylu ve vši čistotě přetrvala až do dnešních časů a nová generace „jeho dívek“ jsou studentky mezi 18 a 24 lety. Courrèges pro ně zosobňuje svobodu, nápady, barvy a fantazii. V roce 1994 spojili síly dva názorově podobní designéři – Courrèges a Jean Charles de Castelbajac a rozhodli se spolupracovat bez jakékoliv smlouvy. Jejich tvorba odráží zdravé tělo i ducha, pocity přirozenosti, zdravého sebevědomí. Přes změny detailů proti první kolekci z roku 1965 je tu opět nejčastěji bílá, jasná a živé barvy (především červená, žlutá, oranžová, zelená a modrá) i slavné sedmikrásky a plastické materiály. Oba umělci jsou skromní, vzájemná spolupráce je pro ně jakousi etudou pro čtyři ruce. Když spolu v něčem nesouhlasí, odloží řešení na



Sportovně sdělné linie předznamenaly Courrègesovu tvorbu i v kolekcích 1986.



Bílá tv závěru 90. let.

příští setkání a do té doby se věc obvykle vytříbí sama. Castelbajac si pochvaluje tvůrčí práci v kosmicky čistém modelovém domě, kde je mu k dispozici tým nadšených lidí – na rozdíl od jeho běžné práce. Vyrábí průmyslově oděvy nadstandardní konfekce své

dále se věnuje architektuře a průmyslovému designu i designu interiéru. Roku 1971 vstoupil do světa vůní – začal s vůní Empreinte, k níž postupně přidal Eau de Courrèges, Courrèges in Blue, Sweet Courrèges a v roce 1995 vůni Niagara.

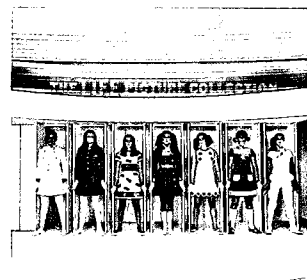
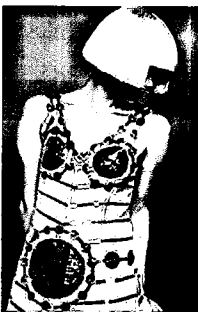
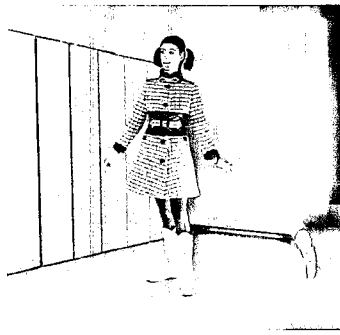


V některých řadách z konce 90. let se objevují zřetelné náznaky prvků z období jeho začátků.

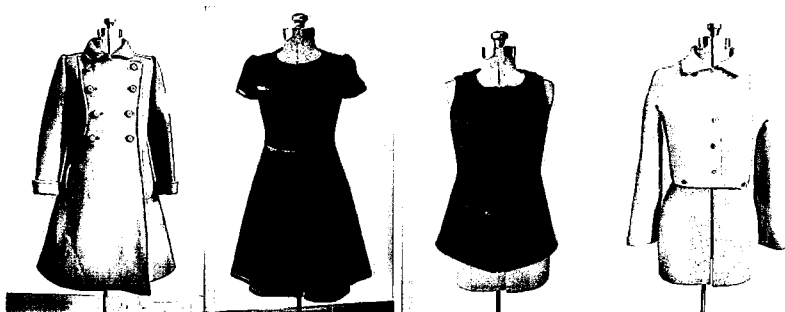
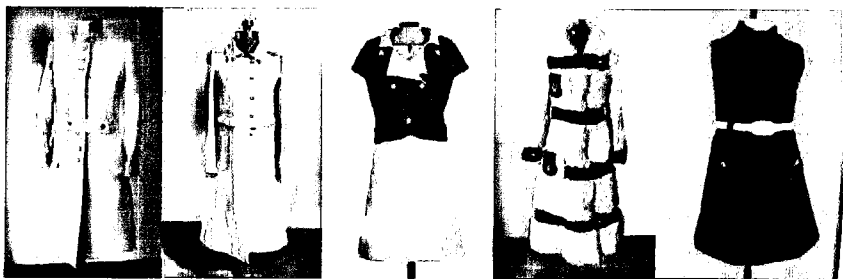
značky. V jediném se spolu rozcházejí – Courrèges Castelbajacovi už první den spolupráce sdělil, že „tady už dlouho vůbec nikdo nekouřil“.

Vedle svižných kolekcí přináší Courrègesova společnost na světové trhy také pánské sportovně zaměřené kolekce, veškeré módní doplňky pro ženy, muže a děti a také dětské oděvy. Začal pronikat i do vlasového stylingu a na-

V jeho vlastním vesmíru nadále dominují dokonalé geometrické linie a živé i pastelové tóny. V čistých otevřených prostorech stále vládne bílá, spousta světla a zrcadel. I po více než třiceti pěti letech je planeta Courrèges hustě obydlena těmi, kdo vnímají onu pozitivní životní filozofii vyjadřovanou modernistickými formami a stále věří v umělcovu přirozenou radost ze života.



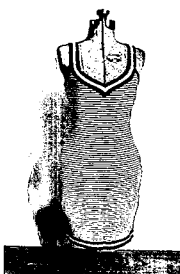




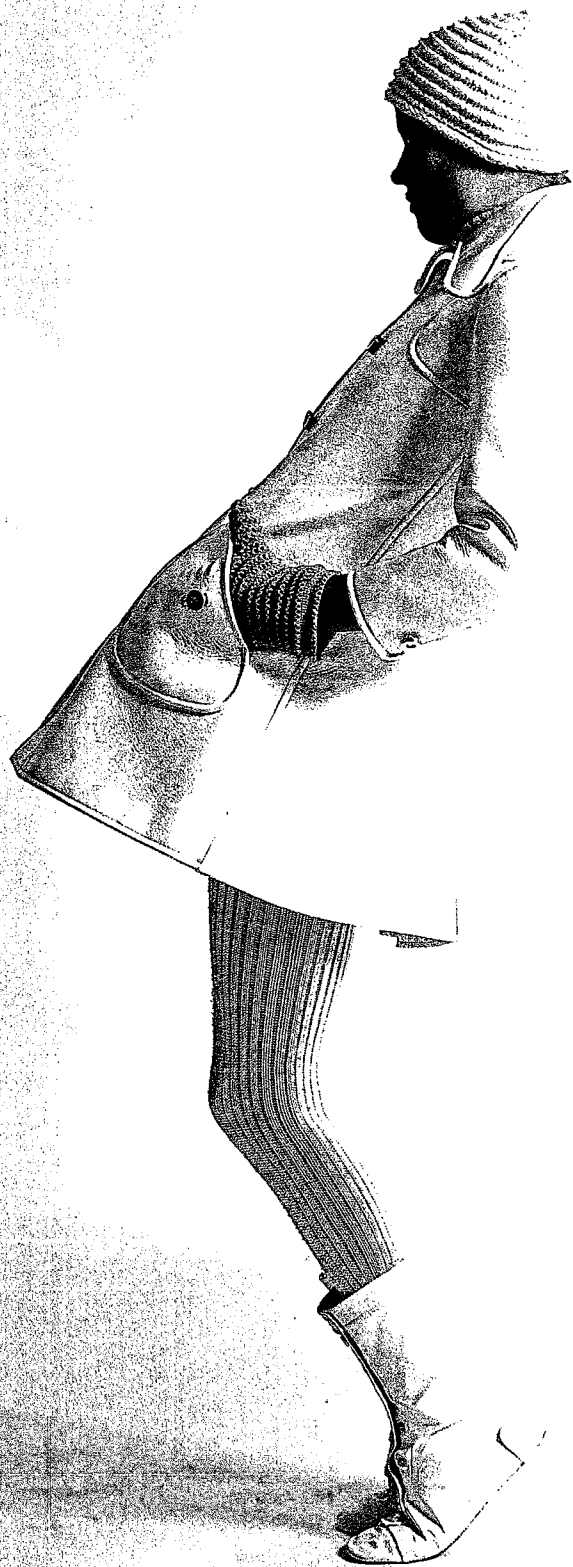
1960



1970



1980





André Courrèges

Pravá strana:

Krátký bílý plášť z „druhé linie“ Andrého Courrèges z roku 1969 – „Couture future“ – móda budoucnosti. Model byl oblečen přes úpletový komplet, což zaručovalo volnost pohybu, přesně jak to modernista mezi módními tvůrci pro své návrhy striktně požadoval.

Následující strany:

Žádný fotograf nedokázal zachytit Courrègesovu módu v pohybu tak dokonale jako Peter Knapp. Minisukně nenechají zvědavce na pochybách, jak to pod nimi vlastně vypadá. Fotografie oboustranného kompletu z růžového a bílého gabardénu přes šortky ze saintgallenské krajky je z roku 1965.

Obleky v celku z vlněného úpletu, holínky s nízkým podpatkem, kosmonautské brýle – vše evokuje úplně nový pocit: „Budoucnosti, krátké úti vstříc!“



Nejlépe zachytil ducha doby André Courrèges (*1923), který si v roce 1961 spolu se svou pozdější ženou Coqueline Barrière (*1935) otevřel módní dům. Oba byli předtím dlouhá léta asistenty Christobala Balenciagy, od kterého se naučili vzdát se jakékoli dekorativnosti a soustředit se na dokonalé střihy. Courrèges, bývalý stavitel mostů a pilot, zařídil svůj salon jako moderní laboratoř, celý v bílé barvě a třpytícím se chromu, stále oživaný reprodukcí moderního džezu. Tam spolu s Coquelinou vyvíjeli, zaměřeni na budoucnost určenou technickým pokrokem a aniž by se ohlíželi zpět, slavnou kolekci pro jaro/léto 1965, která jako ideál modernosti vstoupila do dějin módy.

Bylo to první vystoupení mini v haute couture, střihu zcela rovně od těla, s paspulkami a pruhy z pevných látek, koncipovaných podle pravidel Bauhausu, a přece nepůsobících tvrdě nebo hranatě, díky

všitým nebo někdy pouze zažehleným zaoblením. K tomu krátké holínky z bílého plastiku se čtyřhrannou špičkou. „Modelky se musely naučit chodit novým způsobem,“ vzpomíná Coqueline Courrèges, která sama chodila na hodiny tance. A tvrdce musel nově kalkulovat proporce. Kloboučky, přílbíčky a paruky z umělých vlasů propůjčovaly nové linii elegantní siluety. A bílé brýle proti slunci s úzkými skly dodávaly modelce odtažitý vzhled astronauta.

„Vesmírný vzhled“ způsobil, že Courrèges se stal nejkopírovanějším módním tvůrcem desetiletí. Obviňoval z toho tisk a zavřel médiím na dva roky dveře svého salonu, zatímco svým zákaznicím oblékl pod krátké šaty bermudy a dětské punčochové kalhotky. Tím se stal novým oblíbeným terčem útoků Coco Chanel: „Tehle člověk se snaží úplně zkažit ženského tělo, zničit jeho formy, chce z ženy udělat malou holčičku,“ trouсила jed stará dáma. A Courrèges chladně kontroval: „Já jsem ženy omladil bez skalpulu dvacátých let!“

Ve skutečnosti jeho trik – ponechat mezi oděvem a kůží zásadně třicetimetřovou mezeru – dělal ženu mladší než každá šněrovačka. Jako svoji druhou linii budoucnosti uvedl v roce 1969 hrubě pletené vlněné oděvy jako druhou kůži ve své kolekci prêt-à-porter, jako předchůdce legín a cvičebních trikotů. „Vždycky jsem chtěl navrhovat jen sportovní oblečení,“ řekl Courrèges, nadšený horolezec, lehký atlet a hráč ragby. Přesněji vzato, byl by si mohl ušetřit své proslavené mini, neboť přišel na to, že pouze kalhoty poskytnou ženě dostatek prostoru k volnému pohybu. To mu ovšem nepřekáželo navrhnout v roce 1972 šatečky se sámkou – byl to však jeho neúspěch.

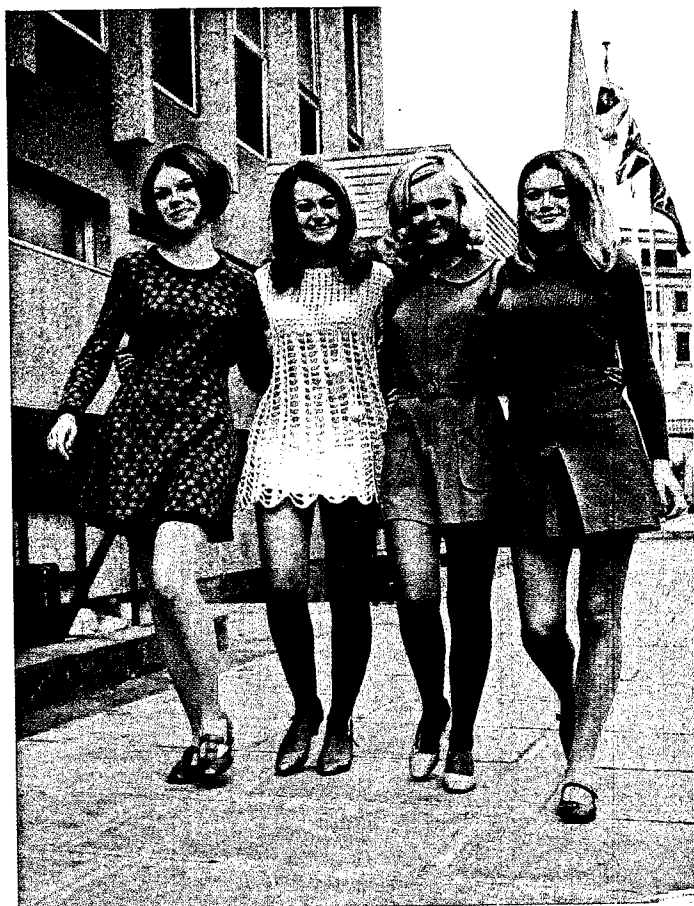
Courrèges, který v roce 1985 převěděl svůj podnik na japonskou skupinu Itokin, se věnuje stále více malování a sochařství. V posledních letech je znovu objevován jeho význam jako „Corbusiera módního umění“ a jeho móda budoucnosti ze šedesátých let nachází dnes nové přívržence a napodobitele.

A dodejme: I kopretinu, kterou si – stejně jako mini – nárokuje jako svou značku Angličanka Mary Quantová, požehnal Courrèges posvěcením haute couture.









„Holničky módy:

Mini

Širozeně byla minisukně podstatným
nakem módy tohoto desetiletí, ale co by byla
ez punčochových kalhot a holínek? Teprve
ato kompletní trojice dala ženám volnost
ohybu, která změnila celé jejich chování.
A byla-li Mary Quantová propagátorkou
ukní zakrývajících pouze stehna, jejich
kombinace s holínkami je jednoznačně
nápadem André Courrèges – první důkaz
oho, že splynutím módy z ulice s haute
couture může vzniknout trvalý módní trend.

„These boots are made for walking,“
zpívala Nancy Sinatrová v roce 1966,
a vytvořila tak jediný hit ve své kariéře. Ženy
byly na počátku dlouhé cesty k emancipaci
a Nancyina píseň jim dodala optimistický
odraz. Kdo však sledoval pozorně, mohl
odhalit největší překážku na cestě za
svobodou právě na Nancyiných nohou: její

módní holničky měly vysoké podpatky! A jako
Nancy tápaly mnohé ženy, které chtěly nosit
k mini vysoké podpatky a punčochy na
podvazcích. Byl to Courrèges, ten důsledný
novátor, který všem objasnil, že takhle se
móda a ženy daleko nedostanou: „Jenom
v holínkách na nízkých podpatkách je možné
zůstat v kontaktu se zemí a skutečností!“ Byl
také natolik realistou, aby navrhl na zimu
k minisukním pletené punčochové kalhoty,
které byly ideálním doplňkem mini na jejich
grandiózním pochodu světem. Vyráběly se ve
všech možných vzorech a barvách, vhodné
k pop-artu i op-artu i psychedelickému
barevnému opojení. Během jednoho desetiletí
vytlačily z trhu punčochy – které se ovšem
o mnoho let později s podvazky
i s podvazkovým pasem staly opět nesmírně
zajímavými.

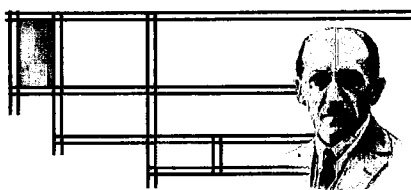
„Viva – viva“, tak nazývala Mary
Quantová */uprostřed/* svou ručně
pletanou kolekci z nového umělého
vlákna, kterou předvedla v roce
1967 v Miláně */vlevo nahoře/*.

Tak rozmanitě mohly vypadat
mini, když nepocházely z rukou
návrháře. Jedno jim však zůstávalo
společné: krátké byly vždycky
/vpravo nahoře/.

Levá strana:

Prísne, věcné a futuristické byly
mini pocházející ze salonů haute
couture, jako tyto krátké šaty
Louise Férandy.

Piet Mondrian



Vlastním jménem Pieter Cornelis Mondriaan, po roce 1912 Mondrian, narodil se 7.3.1872 v Amersfoortu u Utrechtu (Nizozemí) a zemřel 1.2.1944 v New Yorku.

Holandský malíř, důležitý přispěvatele k De Stijl- umělecké hnutí ve dvacátých letech. Hnutí je také známé jako neoplasticismus – nové výtvarné umění, zastánci tohoto umění se snažili vyjádřit nový utopický ideál duchovní harmonie, obhajovali čistou abstrakci a univerzálnost, snížení na základní formu a barvy. Zjednodušili vizuální složení k svislým a vodorovným směrům, použili jediné základní barvy- červenou, modrou, žlutou spolu s černou a bílou.



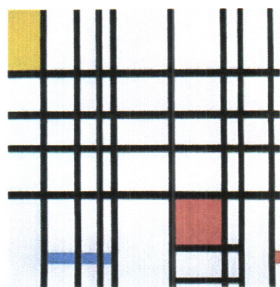
Vyšel z kubismu, postupným abstrahováním dospěl k základním geometrickým znakům, jež symbolizují geometrický řád světa. Jeho výtvarný projev byl založen na rytmu horizontál a vertikál a barevných ploch, tvořených ze základních barev (červená, šedá, bílá). V roce 1920 vydal knihu *Neoplasticismus*.

Pocházel z přísně věřící kalvínské rodiny, roku 1892-94 studuje na amsterodamské akademii. Svoji kariéru začíná jako učitel malování. Většina jeho kreseb z tohoto období je naturalistická nebo impresionistická, sestává se z krajin, větrných mlýnů, polí, řek, líčí rodné Holandsko. Pobyt na katolickém venkově Brabantka podnítl jeho náboženskou krizi. Studuje knihy teosofické společnosti a stává se na několik let jejím členem. Roku 1908 se seznámil s fauvistickými obrazy H. Matjese, pod jehož vlivem začal používat čisté barvy. R. 1911 odjel do Paříže, kde se 1912 vyrovnával s kubismem, začal malovat cyklus nazvaný Stromy. Za první světové války si vypracoval v Holandsku svůj osobitý styl, pracuje s vertikálními a horizontálními liniemi a plochami vyplněnými čistými barevnými tóny. R. 1917 založil s T. van Doesburgem časopis De Stijl, snímž spolupracoval do roku 1925. 1919 se vrátil do Paříže, kde roku 1922 uveřejnil stat' Le néo-plasticisme. Málo vystavoval,

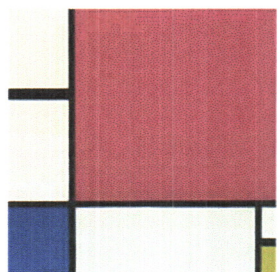
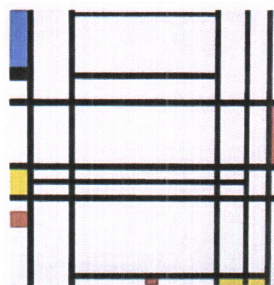
zřídka prodával a žil skromě ve svém ateliéru, zařízeném a vybudovaném podle zásad neoplasticismu. Roku 1931 se stal členem skupiny Abstraction – Création. R. 1938 odjel do Londýna a 1940 do USA. Své poslední dílo Victory Boogie-Woogie nedokončil. Souborné posmrtné výstavy jeho díla byla uspořádána 1956 na bienále v benátkách a v Galleria Nazionale v Římě, 1957 v Palazzo Reale v Miláně.

Mondrian patřil k předním průkopníkům abstraktního malířství, vyšel z kubismu, jehož principy analýzy plastického tvaru do plochy domyslel v důsledku. Jak již bylo řečeno, v Paříži před první světovou Válkou maloval cyklus Stromy, v němž od realistického obrazu přes postupné eliminování nepodstatných částí na základní geometrické znaky došel až k abstraktním kompozicím, jež neměly s výchozím věcným podnětem nic společného. V těchto výzkumech pokračoval za války v Holandsku, kolem 1915 budoval na rytmu horizontál a vertikál harmonii barevných či tónových ploch, jež podle idealistického světového názoru má symbolizovat skrytý řád kosmu. V posledním období zjednodušil své prostředky na nejvyšší míru, přičemž usoloval vyloučit černou barvu.

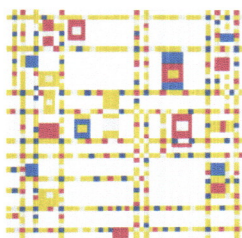
Díla



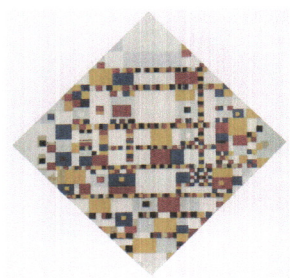
Kompozice červená, žlutá a modrá, 1921



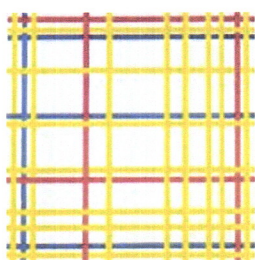
Romboïd s červenou, žlutou, modrou



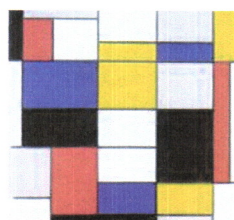
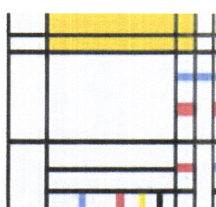
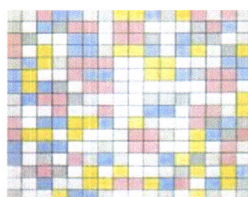
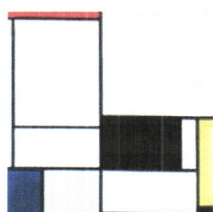
Brodwayské boogie woogie, 1942-1943

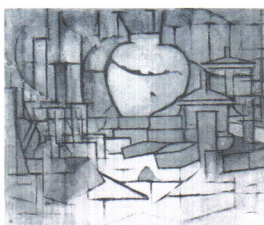
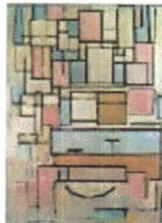
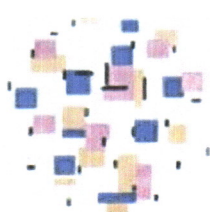
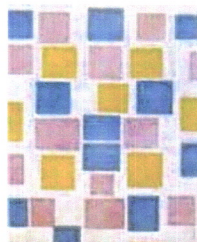
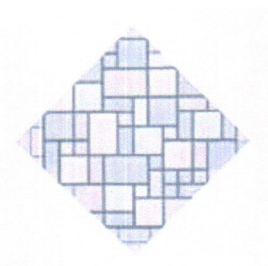
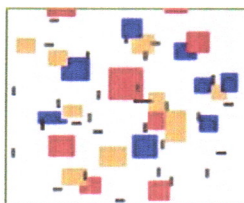


Vítězné boogie woogie

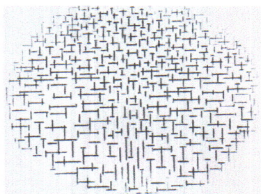


New York City

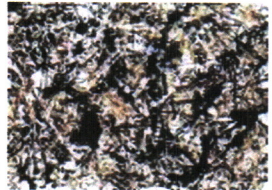
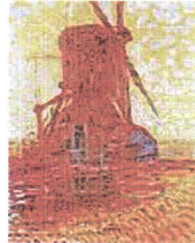
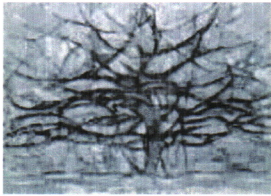
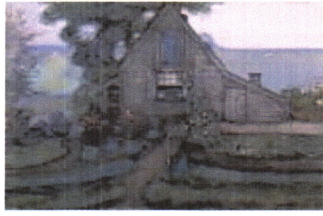
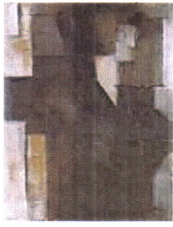




Zátiší s červeným džbánem



Plus a minus



Projev stylu Mondriána

Poštovní známky

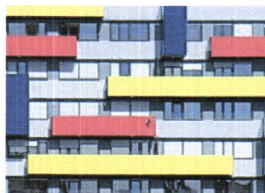


Nábytek



De Stijl Židle , ca. 1917,
designer Gerrit Rietveld

Budovy



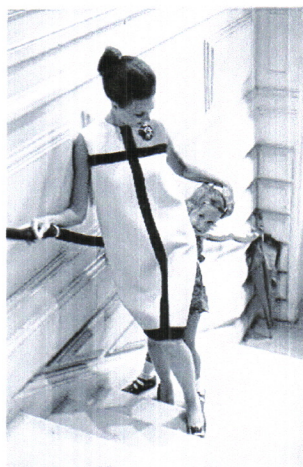
Hračky, panenky



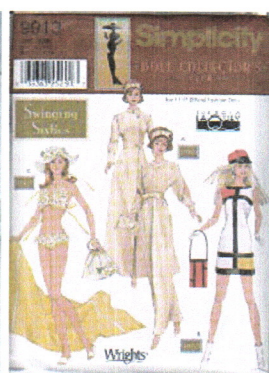
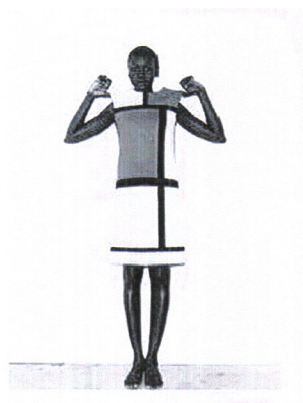
Auta



Móda, módní doplňky

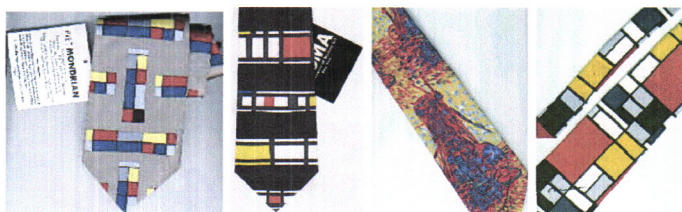


1965, St.Laurent – inspirace od Mondriana

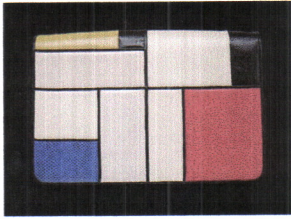


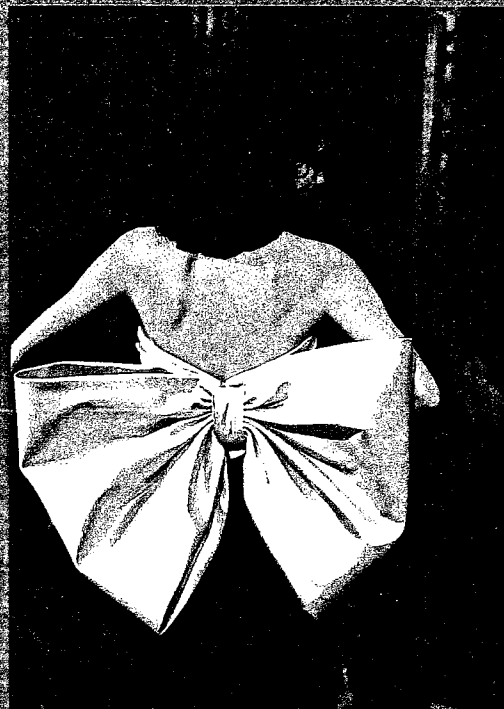


Kravyty



Kabelky







Známé šaty „Mondrian“ zahájily Yves Saint Laurentovu přeměnu moderního umění v haute couture.

Pravá strana shora dolů:
Konstantní mnohotvárnost: červená a růžová jsou dvě barvy, které se u YSL objevují znovu a znovu; uměl tyto barvy sestavovat tak jako žádný jiný. Provokativní akcent k transparentnímu vzhledu 91/92, stuha, páska pro oči 83/84, komplet z roku 98/99, ruská kolekce 76/77.

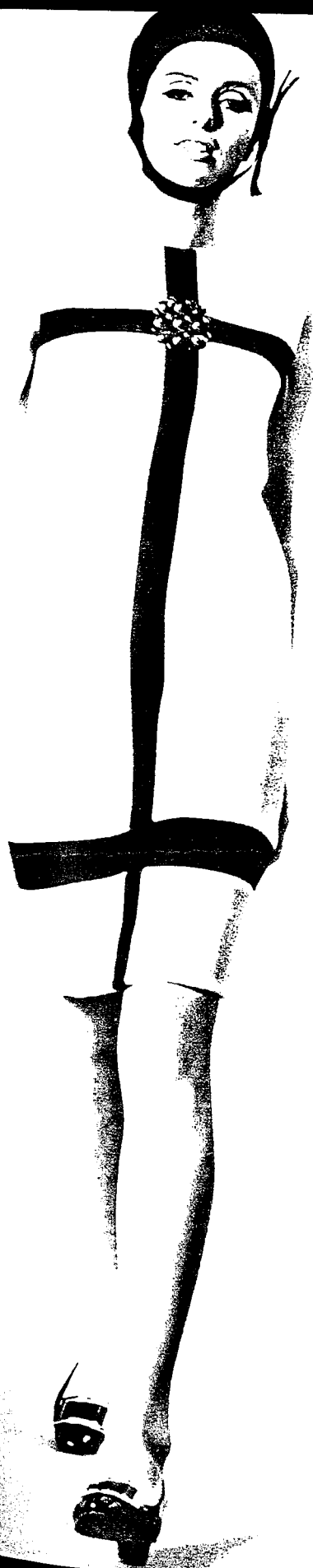




er PARIS

ze, stříbrně rámovaná

od Yvese Saint Laurenta
zžo
opisu *Marie Claire*,



El Lisickij

Proun 19 D, kolem r. 1922
Gesso, olej a koláž na překližce,
97,5 x 97,2 cm
New York, The Museum of
Modern Art, odkaz Katherine
S. Dreierové

*„Konstruktivismus dokazuje,
že hranice mezi matematikou
a malířstvím, mezi uměleckým
dilem a technickým vynálezem,
je neexistující.“*

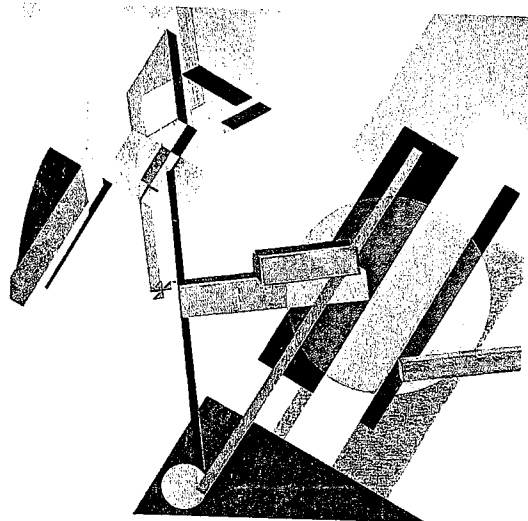
EL LISICKIJ, HANS ARP

El Lisickij

Proun 99, 1924
Olej na plátně, 129 x 99 cm
New Haven (CT), Yale
University Art Gallery

Piet Mondrian

Kompozice č. II. Kompozice
s modrou a červenou, 1929
Olej na plátně, 40,3 x 32,1 cm
New York, The Museum of
Modern Art



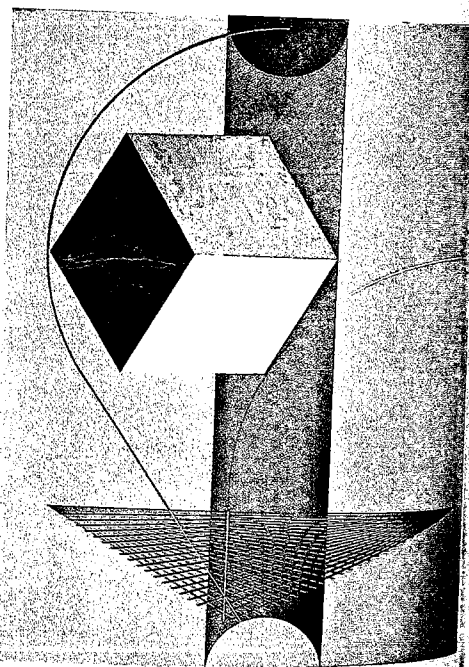
mistrům Ludwigu Miesovi van der Rohe a Jacobu Oudovi, tohoto energického, činorodého Rusa, který sám sebe a své přátele poprvé představil v roce 1922 v berlínské Galerii van Diemen, znal a vážil si ho. Navzdory intenzivním aktivitám se mu nepodařilo na Západě jednoznačně prosadit konstruktivistické tendence natolik, aby tam zdomácněly. El Lisickij byl Rus a jeho přátelé, politicky sympatizující socialisté, zůstali Západoevropany. Přes uměleckou blízkost a vzájemné podněty přibuzných duchů mělo větší sílu to, co je rozdělovalo, než to, co je spojovalo. Konflikt mezi čistou formou a novým třídním uvědoměním tkví takřka v samém konstruktivismu. Konflikt mezi formalisty a aktivisty otevřeně vypukl už v mladém Sovětském svazu a přetrvával až do rozpadu impéria.

Proč tomu tak bylo, pochopíme při srovnání konstruktivismu a De Stijl, směrů, které bychom na první pohled mohli považovat za dvojčata. De Stijl není anarchický, nýbrž buržoazní. Je uměleckou reflexí lidí nizozemské krajiny vyrvané moři, symbolem převahy ducha vytvářejícího řád nad nezkrotnou neuspořádanou přírodou. To neznamená její skryté napodobování, spíš se dá říci, že malířství neoplasticismu povstalo z téhož pořádkumilovného ducha. Znak tohoto umění jsou klid, harmonie a disciplína, jeho utopickým cílem je absolutní harmonizace světa. Mondrian, největší mezi umělci tohoto sdružení, viděl v umění formulaci všeobecného ideálu blaženosti, za jehož proroka se považoval. „Strávil celý život v této utopické budoucnosti,“ říká H. L. C. Jaffé. Mondrianův spis *Neoplasticismus* je věnován „budoucím lidem“.

Suprematismus a konstruktivismus odpovídají politické revolucionizaci myšlení v Rusku; jejich podstata je dynamická. Estetika De Stijl, rozvinutá na vrcholu evropské katastrofy první

světové války v roce 1917, je výrazem touhy po klidu, a proto je statická. Obrazy této skupiny jsou plánovací sítě pro návrh lepší budoucnosti. Umění protagonistů směru se omezuje na kontrast horizontály a vertikály dovedený k harmonii a nakonec používá jen tři základní barvy, modrou, červenou a žlutou, a „nebarvy“ černou, bílou a šedou.

V architektuře odpovídá – podle Mondriana – nova učení – prostor nebarvám, materiál barvám. Znamená to absolutní abstrakci, vyčištění posledního zbytku vzpomínek na viditelný svět, překonání přírody, ačkoli Američan Barnett Newman, jehož evropským vzorem se stal Piet Mondrian, později mluvil o tom, že přísně Holandské obrazy jsou stále ještě příliš „naturalistické“, protože svůj pravoúhlý svět forem, jakkoli abstrahovaný, odvozoval z přírody.



Harmonie geometrie: Piet Mondrian

Pro Mondriana je absence reálné viditelného nejen estetikou, nýbrž světovým názorem. De Stijl chce vytvořit čisté umění z čistých prvků, jehož lidmi řízený řád je postaven proti „přírozenému“ divokému růstu s jeho lomenými a zakřivenými liniemi. Není divu, že toto strohé asketické umění vzniklo v Holandsku, v zemi kalvínského obrazoborectví, v zemi klasičtí buržoazního charakteru. Holandsko přece není jen vlastí Jacoba van Ruisdaela a Rembrandta, je to také země Pietera de Hoocha, delftského Jana Vermeera a malířů architektury Pietera Saenredama a Emanuela de Witte.

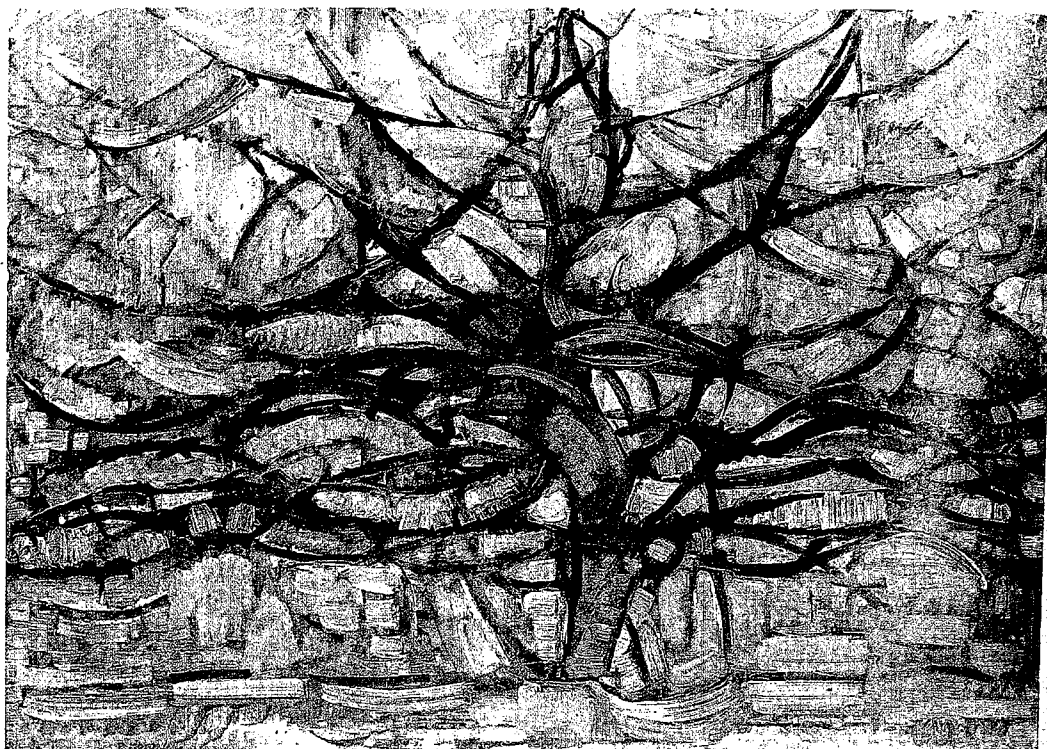
zem touhy po
y této skupin
ší budoucnos
mezuje na ko
edený k harm
kladní barvy,
nebarvy“

odle Mondria
materiál
bstrakci, vym
ek na viditel
meričan Barn
em se stal prá
, že přísné
ště příliš „ná
ý svět forem
z přírody.

Irrian
řiditelného
ázorem. De
tých prvků,
proti „přiro
menými
že toto
olandsku,
v zemi kla
ndska pře
a Rem-
Hooch,
uchitektury
Witte.

„Co chci vyjádřit svým dílem?
Nic jiného než to, co hledá
každý jiný umělec: harmonii,
jíž lze dosáhnout rovnováhou
vztahů linií, barev a ploch.
Ale pouze nejzřetelnějším
a nejintenzivnějším způsobem.“

PIET MONDRIAN

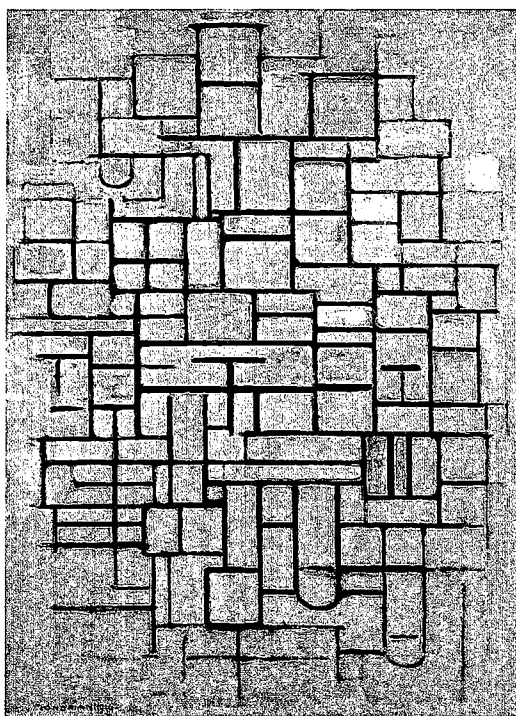


Piet Mondrian
Sedý strom, 1912
Olej na plátně, 78,5 x 108,5 cm
Den Haag, Haags
Gemeentemuseum

Protagonisté De Stijl pocházeli většinou z přísně věřících kalvínských rodin, ať už to byli malíři Mondrian, van Doesburg (obr. s. 171, 172), který v roce 1917 založil časopis *De Stijl*, a dal tím jméno celému směru, Bart van der

Leek, rodilý Maďar Vilmos Huszár či belgický malíř a sochař Georges Vantongerloo (obr. vpravo nahoře), k nimž se časem přidali také César Domela (obr. s. 172) a Němec Friedrich Vordemberge-Gildewart (obr. s. 173) a architekti Jacobus Oud, Cornelis van Eesteren, Gerrit Rietveld, Jacobus van 't Hoff a další. Povahou ani zjevem příliš neodpovídají obecně vžitému obrazu uměleckého revolucionáře. Byli to disciplinovaní lidé se sklonem k asketice v životě i v umění. Mondrianův život a myšlení téměř připomínají mudrce z Dálného východu, západní je u něho pouze sklon k sarkasmu, jenž mu usnadňoval odříkání, a radost z uvolněného pohybu, který nadšeného jazzového tanečníka Mondriana po útěku před německým bombardováním v roce 1940 inspiroval v Americe k synkopickým staccatovým rytmům obrazů *Broadway Boogie-woogie* (obr. vpravo).

V Americe vznikla v Mondrianových pozdních letech řada obrazů, které patří k tomu nejvýznamnějšímu, co nám tento umělec zanechal: desky, na nichž kombinoval konvenční materiály – olej, tužku, uhlí – se zdánlivě nenuceně připevněnými lepicími páskami. Je to technika, která se na první pohled těžko srovnává s obrazem pečlivého puristy, ale propůjčuje obrazům dosud nepoznanou rytmickou jistotu i práce inspirované rytmikou tance. Mondrian přiznal svému příteli a významnému obchodníkovi a sběrateli Sid-



Piet Mondrian
Kompozice č. 6, 1914
Olej na plátně, 88 x 61 cm
Den Haag, Haags
Gemeentemuseum

neymu Janis
vat rychleji
tánnost lepe
úbytek preci
kolážím kul
vpřed, k po
Rauschenbe

Umělci D
o anonymitě
o kolektivní
anonymitě
zální harmo
Nebyli to ov
je chápeme

„Vidím květinu. Poskytuje mi
vjem krásy. Přeji si ji namalovat.
V tom okamžiku vidím celé téma
– květinu – proměněné.“

GEORGES VANTONGERLOO

Georges Vantongerloo
Kompozice, 1917/18
Olej na plátně, 36 x 54 cm
Paříž, Musée National d'Art
Moderne, Centre Georges
Pompidou

neymu Janisovi, že Amerika mu dovoluje pracovat rychleji než Evropa. Experimentální spon-
tánnost lepených obrazů však přesto neznamená
úbytek preciznosti. Vracejí se k materiálovým
kolážím kubistů, ale na druhou stranu směřují
vpřed, k používání běžných materiálů u Roberta
Rauschenberga a Jaspersa Johnse.

ani proletářské, ani buržoazní. Také není pod-
míněno společenskými okolnostmi, nýbrž
rozvíjí síly, které samy o sobě určují celou
kulturu.“

De Stijl cítil své opodstatnění díky perfekcio-
nismu strojů, sklonu moderních lidí ke skupi-
nové existenci, k životu v kolektivech (strany,

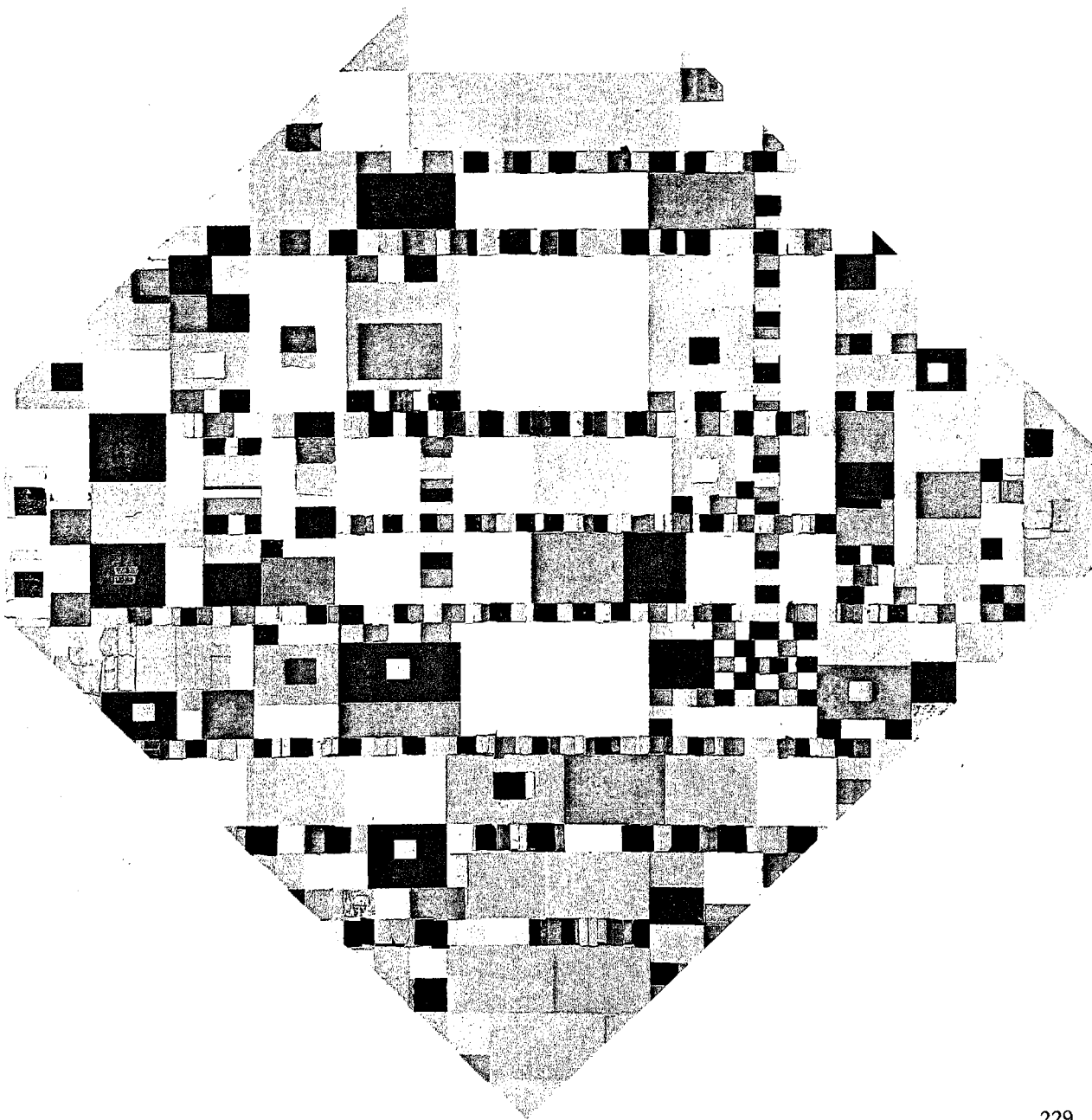
Theo van Doesburg
Simultánní kontra-kompozice.
1929/30
Olej na plátně, 50,1 x 49,8 cm
New York, The Museum of
Modern Art

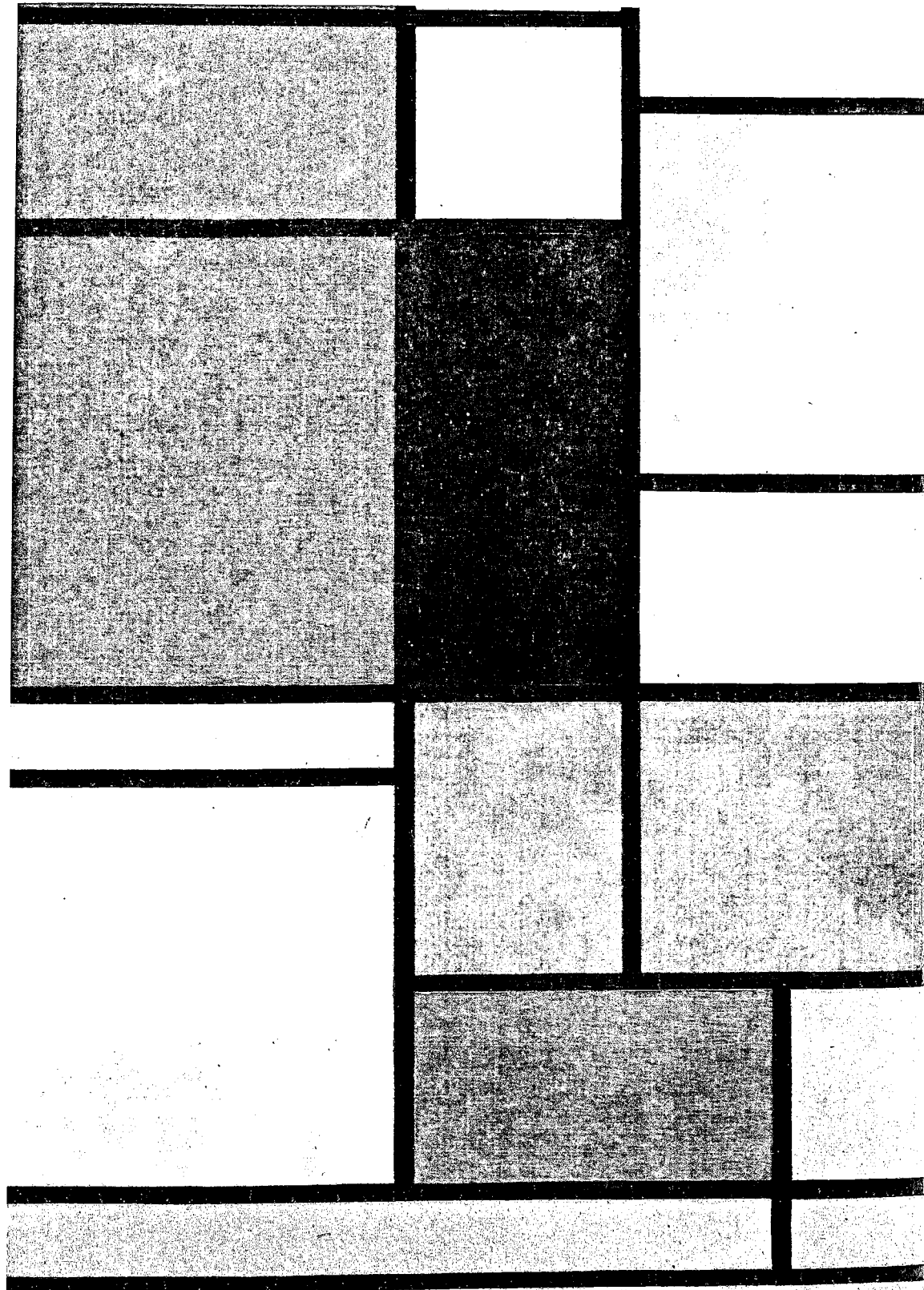
Piet Mondrian
Broadway Boogie-woogie, 1942/43
Olej na plátně, 127 x 127 cm
New York, The Museum of
Modern Art

Umělci De Stijl nebyli ješitní, snažili se
o anonymitu. Usilovali – jako praví socialisté –
o kolektivní umění pro všechny. Právě v této
anonymitě mohli postavit zamýšlenou univer-
zální harmonii proti činům individualistů.
Nebyli to ovšem třídní bojovníci. „Umění, jak
je chápeme my,“ napsal van Doesburg, „není

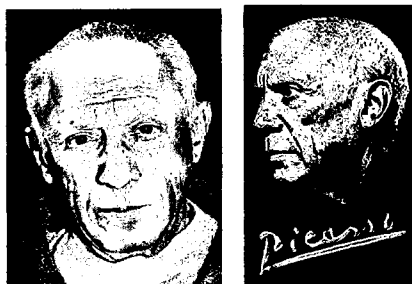
odbory, spolky) a anonymitě moderního pra-
covního procesu. Jakákoli forma napodobují-
cího, přírodě blízkého malířství pro ně byla
dovedena ad absurdum zásluhou fotografie.
Rodčenko z toho vyvodil důsledky už v roce
1921 a rozloučil se s malířstvím monochromem
Triptych z hladkých barev. Nikoho nemůže

229, 230 Reprodukovaná díla Piet Mondriana (1872—1944) dokládají názorně umělcův vývoj. Obě vykazují radikální geometrizaci kompozice a redukci barevné škály na tři základní barvy (kromě barev achromatických). Obraz II (vlevo; sbírka: Max Bill, Curych) vznikl v letech 1921—1925, kdežto Vítězné boogie-woogie (dole; sbírka: Burton G. Tremaine, Meridan, Connecticut) je nedokončeným dílem z let 1943 až 1944. V druhém obraze, rozčleněném na malé úseky, byla monumentálnost neoplasticismu nahrazena synkopovým rytmem, jenž je odrazem maliřových zážitků z New Yorku.





Pablo Picasso (1881 – 1973)



Pablo Ruiz Picasso (celým jménem Pablo Diego José Santiago Francisco de Paula Juan Nepomuceno Crispín Crispiniano de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Ruiz Blasco y Picasso López 25. října 1881, Málaga – 8. dubna 1973, Mougins) byl španělský malíř a sochař. Spolu s Georgem Braquem patří mezi zakladatele kubismu.

Pablo Picasso byl bez jakékoli nadsázky největší umělec XX. století a dost možná, že i dosavadních dějin umění. To, co byl Einstein ve fyzice, Nobel v třaskavinách nebo Miles Davis v jazzu. Změnil pohled na umění jako žádný jiný umělec před ním, ani po něm. Postavil na hlavu do té doby užívaná pravidla výtvarné tvorby, ukazoval řadě umělců nové cesty a podněcoval je k dalšímu rozvoji uměleckého výrazu. Žádný jiný člověk není spjat s pojmem moderní umění jako Pablo Picasso. Pro mnohé je to největší kumštýř minulého století, pro ostatní talentovaný šarlatán. Pro oba tábory je neoddiskutovatelný fakt, že nikdo jiný neovlivnil umění tak, jako právě on.

Dal přednost neobvyklému jménu Picasso po matce (1855-1939), než běžnějšímu Ruiz po otci (1840-1913). Ve čtrnácti během jednoho dne dokončil celoměsíční zkoušky na Akademii výtvarných umění v Barceloně a přeskočil dva ročníky, odtud jel studovat na Akademii San Fernando v Madridu. Poté se vrací do Barcelony a je častým návštěvníkem známého uměleckého kabaretu Els Quatre Gats (U čtyř koček). Na Barcelonu nikdy nezapomněl: v roce 1970 věnoval 800 převážně ranných prací svému muzeu v Berenguer de Aguilar Palace. Léta 1901-04, která v melancholické tonalitě zobrazují izolované figury, výraznou bezmoc a smutek, nazýváme modré období.

V letech 1905-06 nastává u Picassa radikální změna barev a nálad. Začíná být fascinován akrobaty, klauny a potulnými cirkusovými rodinami. Pohrává si se subtilní růžovou a šedou. Vzniká růžové období kde oproti modrému období dominují figury, které se umějí prosadit. V roce 1907 maluje Avignonské slečny (Les Femmes d'Alger), jedno z nejobjevnějších pláten moderního umění. Hned první výstavu v roce 1901 mu v Paříži připravil Ambroise Vollard, který okamžitě rozpoznal umělcův mimořádný talent; prodal mu 15 obrazů ještě před zahájením. Vollard předtím publikoval grafické soubory např. Pierra Bonnard, Edouarda Vuillarda a dalších, vydával edice bronzových soch etc. Měl velký význam v nové formě tzv. livre d'artiste (autorské umělecké knize), kde byly upřednostňovány ilustrace a text výrazněji typograficky zpracován.

V letech 1929-31 na popud svého přítele Julia Gonzáleze vytváří své první plastiky. Začátkem třicátých let ilustruje v grafických technikách řadu bibliofilů. V 1937 po šokující zprávě o barbarském nacistickém bombardování baskického hlavního města maluje svůj největší obraz Guernica; pouze v černé, bílé a šedé barvě. Obraz byl vystaven v 1937 ve španělském pavilonu Světové výstavy v Paříži. Symbolickou formu umírajícího koně a plačící ženy Picasso používal předtím i v pozdějších letech.

Během druhé světové války zůstává v Paříži a věnuje se naplno keramice. Picasso překvapil i ty nejbližší: v roce zimě 1941 za čtyři dny napsal surrealistickou hru Touha chycená za ocas. Ve čtyřicátých letech věnoval čas variacím na díla světových mistrů. V letech 1945-1949 zkouší nové metody v litografii, vytváří idylické figury faunů, nymf, kentaurů a satyrů, tancujících na arkadických scénách, častěji se objevuje slunce a květiny.

Poměrně brzo začal kámen opouštět a kreslil na speciální přetiskový papír nebo na zinkovou plotnu, se kterými nebyl problém při transportu. Picasso byl zvyklý nejen opakovat své motivy, ale i zkoušet mnoho stavů, kdy pracoval na určité kompozici a korigoval postup a vývoj kresby.

Když žil na jihu Francie ve Vallauris, začal vytvářet linoryty. První velké lino vytvořil Picasso v 1958 podle Lucase Cranacha tradičním dřevorytovým způsobem chiaroscuro, kdy každé barvě patřila jedna deska a výsledek je soutiskem všech. Picasso okamžitě poznal, že linoryt lze dělat i jinak: jeho novátorství spočívalo v tom, že vše ryl do jedné desky, kterou po každé barvě lineárně i plošně přeryl pro tisk další barvy. Nic se proto nemohlo opakovat, novotisky nebyly možné, protože by chyběl předchozí stav tisku. Po počátečních plakátech na výstavy ve Vallauris začal Picasso ještě více experimentovat s touto technikou. Picassovo pobláznění linorytem trvalo od 1954 celých pět let a během té doby vytvořil okolo stovky děl.

Kouzelník grafiky Picasso nebyl pouze pilným grafikem, ale i experimentátorem v nejrůznějších technikách. Zanechal po sobě litografie, lepty, suché jehly, linoryty i dřevoryty. Vždy našel na dané technice něco nové. Měl štěstí na výtečné tiskaře, kteří mu pomohli proniknout hlouběji do tajů grafických technik. První Picassova grafika nese datum 1905; šlo o cyklus 15 suchých jehel a leptů *Les Saltimbanques* (Kejklřři), vydaných sběratelem a obchodníkem Vollardem v roce 1913 (jeden ze souborů vlastní Národní galerie v Praze). Více grafik vytvořil Picasso až v třicátých letech. Ačkoli se v počátcích věnoval grafickým tiskům jen sporadicky, v třicátých letech začal ilustrovat v grafických technikách klasické texty: Ovidia a Balzaka.

V roce 1965 podstoupil operaci prostaty. V období rekonvalescence se Picasso soustředil na kresby a stále intenzivněji se věnoval grafice. Po smrti svého dlouholetého přítele a sekretáře Jaima Sabartése začal tvořit cyklus *Suite 347*, který věnoval jeho památce.

V neskutečně plodném období mezi březnem a začátkem října 1968 Picasso vytvořil 347 leptů a akvatint, některý den zhotovil dokonce tři destičky!

Po osvobození Paříže v říjnu 1944 se stal členem Komunistické strany Francie; o rok později nakreslil několik značně nepovedených portrétů obtloustlého šéfa své partaje Maurice Thoreze.

U příležitosti smrti J.V.Stalina nakreslil 8. března 1953 jeho Portrét, ale francouzským ani sovětským soudruhům brutálně vyhlížející tváří moc radosti neudělal. Podobný skandál způsobila jeho alegorie *Masakr v Koreji* z 1951. Socialistický realismus nešel dohromady s pozdním kubismem. O jeho členství v Komunistické straně Francie se ví; byl jejím oficiálním malířem, který vytvořil pro partajní sjezdy desítky plakátů. *L'Humanité* v detailní publikaci z roku 1973 shromáždila celkem 145 maleb, kreseb a grafik, které Picasso pro demokratická (zde rozuměj komunistická) hnutí vytvořil. Picassovo postavení v KSF bylo tak mimořádné, že se nebál dopisem protestovat proti sovětské agresi v Maďarsku v 1956.

Během svého 75 let plodného života vytvořil tisíce maleb, grafických listů, plastik a keramik. Picasso ve věku dvaasedmdesáti let (měl před sebou ještě celých devatenáct život plodného života!) otevřel skicář a během devíti týdnů v období mezi 27. listopadem 1953 a 3. únorem 1954 vytvořil ve Vallauris sto osmdesát variant kreseb s obsáhlým tématem: vztah muže a ženy. Kresby jsou někdy velice cudné, jindy nesmírně erotické a nevypovídají nic o vysokém věku umělce. Často jednoduchou až dětskou čárovou kresbou Picasso poodhaluje vnitřní sexuální napětí, které vždy pulsuje mezi umělcem a modelkou. Jako červená nit se skicářem táhne hlavní motiv: malíř a jeho modelka. To je ostatně téma, které Picasso rozvíjel prakticky po celý svůj život, v malbě i v grafice. Často s ironickým, košilatým humorem reviduje svůj život a lásky, zobrazuje muže s velkými břichy či jako opičky na hraní, naopak ženy jsou téměř vždy půvabné až majestátné. Konvolut pokračuje magickými cirkusovými scénami, objeví se i harlekýn a kolombína, Picassem proslavená holubice, lidská sousoší jako z jeho někdejších *Metamorfóz*.

V roce 1964 Picasso navrhuje monumentální skulpturu ze svařované oceli pro Civic Center v Chicagu. S velkými fanfárami byla 15. srpna 1967 odkryta před chicagským Civil Center masivní 135 tunová ocelová skulptura *Tête de Baboon*.

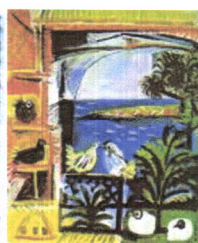
Díla

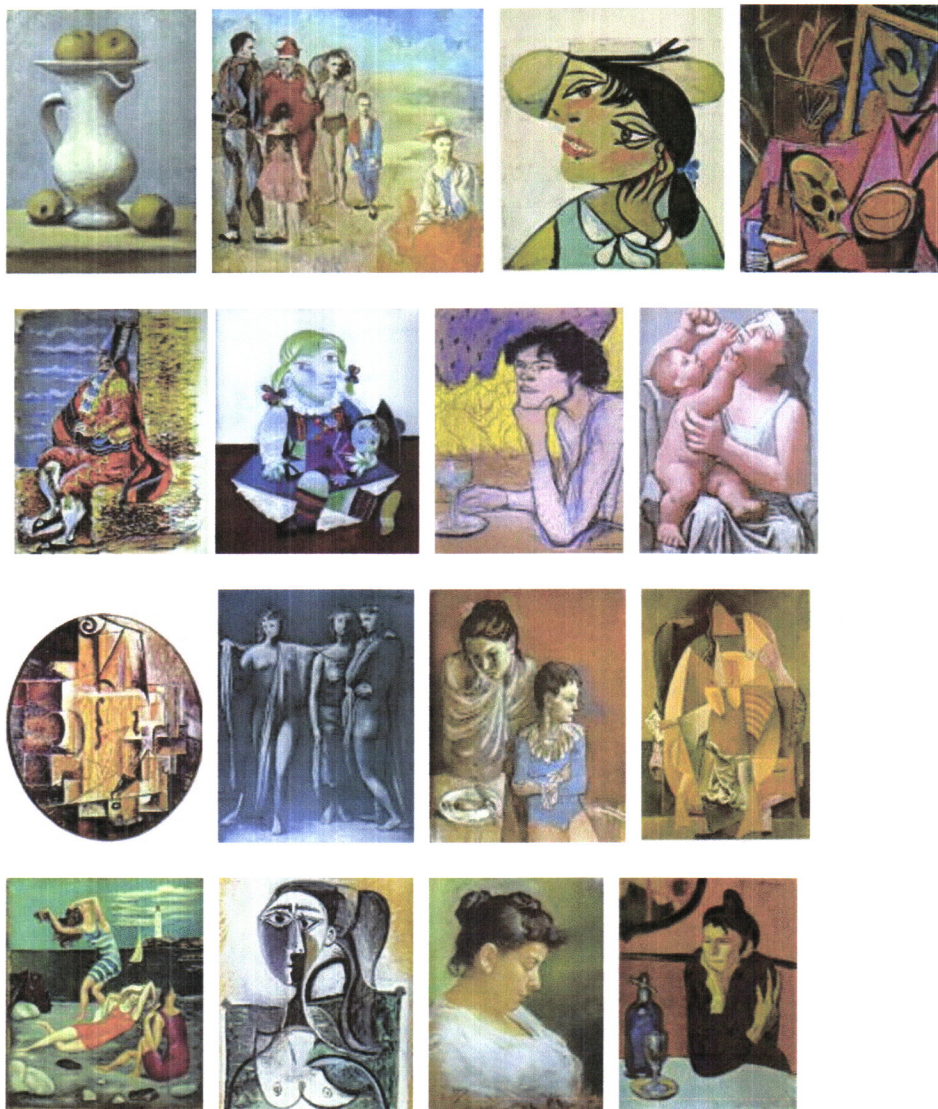


Guernica



Avignonské slečny





Inspirace od Picassa

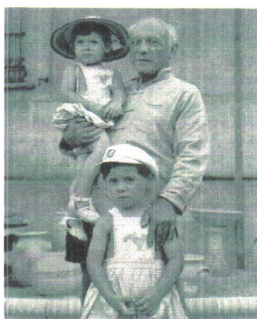








Paloma Picasso



Claude a Paloma, 1951



rodina

Narodila se v Paříži 19.4.1949, dcera Pabla Picassa a Francoise Gilot, studovala pařížskou univerzitu Sorbonu a Nanterre, věnovala se designu klenot e jejímu zhotovování.

V roce 1978 se provdala za Rafaela Cambila.

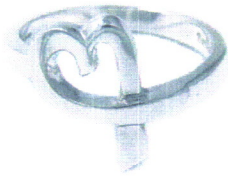
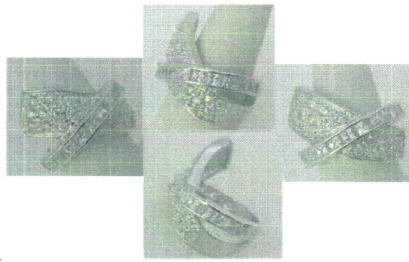
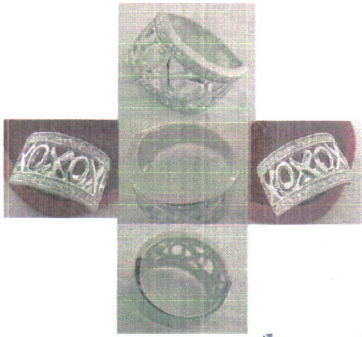
V roce 1969 pracovala pro Yves Sain Laureáta, , roku 1971 navrhla klenoty pro Zolotas.

- designed costumes and sets for Lopez-Cambil's Parisian productions *L'Interprétation*, 1975 and *Success*, 1978; teamed with Lopez-Cambil to create Paloma Picasso brand, including jewelry for Tiffany & Company, from 1980; introduced fragrance and cosmetics line, 1984; designed men's and women's accessories for Lopez-Cambil, Ltd., 1987; began designing fabrics and wall coverings for Motif, 1993; celebrated 20 years with Tiffany, 2000; designed hosiery for Grupo Synkro; eyewear for Carrera; bone china, crystal, silverware, and tiles for Villeroy & Boch; household linens for KBC; Paloma Picasso boutiques throughout Europe, and in Japan and Hong Kong; fragrances include: *Paloma*, 1984; *Minataure*, 1992; *Tentations*, 1996.

Jedná se nepochybně o osobnost s vzrušujícím talentem, pozoruhodné rysy – nosila vždy jasně červenou rtěnku, která zdůrazňovala její bílou kůži a černé vlasy.

Zpočátku se zapojovala k navrhování kostýmů pro divadlo, u kterých dokázala prosadit svou originalitu, která přitáhla mnoho pozornosti. Až pozvání od I.S. Laurenta, pro kterého vytvořila sbírku klenotů, zajistila viditelnost její práce. Roku 1972 vytvořila zlaté návrhy pro řeckou společnost Zolotas.

V roce 1980 začla projektovat pro Tiffany & Copany v New Yorku, míchání barev a drahokamů v smělých návrzích, s moderními prvky.



Moderní směry v 19. století

Expresionismus

evropský umělecký směr. Vznikl jako protiklad impresionismu a naturalismu tzn. odmítl umění zobrazující skutečnost i umění snažící zprostředkovat skutečnost pomocí dojmů. Jeho hlavním cílem je vyjádřit vlastní prožitky a vlastní pocity bez ohledu na jakékoli konvence. Pro zvýšení efektu prožitku často dochází k deformaci reality. Tento směr většinou nebývá řazen k avantgardním směrům.

Pojem expresionismus vytvořil český umělecký historik Antonín Matějček v roce 1910 jako opak od slova impresionismus. Tento termín bývá vykládán jako „pocit úzkosti“, což souvisí s tím, že většina expresionistických děl je neveselá a tento pocit se snaží navodit. Jeho cílem bylo ukázat úpadek člověka 19. stol. Vše je uváděno ve vztahu k věčnosti. Za druhé světové války byl označen za zvrhlé umění. Centrem byly časopisy Die Aktion a Der Sturm.

Expresionismus vychází ze stejných základů jako fauvismus, jehož počátky ovlivnil. Zjednodušeně lze říci, že expresionismus se prosadil především v německy mluvících zemích, zatímco fauvismus byl populární ve Francii a zemích, kde převažoval její vliv.

Impresionismus

je umělecký směr, který vznikl koncem 19. století. Byl reakcí na ateliérovou malbu, jeho cílem je malba v přírodě, kde se pokouší zachytit okamžitou atmosféru dané chvíle. Navazuje na realismus, se kterým má mnoho společných prvků.

Pojem impresionismus je odvozen od obrazu Clauda Moneta Impression, soleil levant (Dojem, východ slunce), který byl roku 1874 vystaven na výstavě nezávislých malbů v Paříži. Poprvé tento pojem (v hanlivém smyslu) použil kritik Louis Leroy, neboť obraz považoval za nedokončený. Prosazení impresionismu ukončilo tradiční akademické umění a nastal rozvoj moderního umění.

První impresionisté stáli ve své době mimo běžný vkus, neboť nerespektovali mnoho tehdy platných pravidel výtvarného umění. Zcela programově odmítli hledat ideální krásu, ale naopak chtěli zachytit přirozenou krásu v jejich okolí a v danou chvíli. Podstatné bylo i to, že nemalovali v ateliéru, ale venku v přírodě, zahradě (nebo alespoň z otevřených dveří), což jim umožnilo pozorovat přírodu a pokoušet se zachytit hru stínů a slunečního světla.

Typické impresionistické obrazy se poznají podle toho, že jsou tvořeny krátkými tahy (resp. doteky) štětcem, s nemíchanou barvou (především zářivé a jasné barvy), čímž vznikl strukturní povrch, který je odlišuje od děl jejich předchůdců. Kompozice díla bývá zjednodušená a inovační; důraz je kladen spíše na celkový efekt než na detaily. Celek díla je možno vnímat až s určitým odstupem.

Literární impresionismus se projevil především posílením lyričnosti a hudebností verše. Tématicky se orientoval na intimní a přírodní poezii. Dále došlo k vyjadřování v náznacích, popisování emocí a nálad. To samozřejmě vedlo k jistému sblížení se symbolismem.

Z toho logicky vyplývá, že se impresionismus se objevoval především v básních, kde lze poměrně dobře vystihovat nálady a pocity, pokud se objevil v próze nebo dramatu, byly u hrdinů také vyzdvihovány především jejich pocity a nálady, což nutně vedlo k chatrnosti děje, tato díla pak neměla úspěch.

Impresionismus přinesl do hudby nové prostředky (uvolnění harmonie, relativní osamostatnění hlasů, používání disharmonie, septimové, novové a undecimové akordy v dříve nepoužívaných netradičních

souvislostech, nová formová řešení). Za tvůrce hudebního impresionismu je považován C. Debussy, který navázal na rozmanité hudební vzory (vliv např. gregoriánského chorálu a hudby Dálného východu). Debussyho projev ovlivnil hudbu 20. století.

Kubismus

byl avantgardní umělecké hnutí, které pojímá výtvarné umění revolučním způsobem. Princip kubismu spočívá v jeho prostorové koncepci díla, předmět nezobrazuje jen z jednoho úhlu, ale z mnoha úhlů současně. Zároveň znamenal i obrovskou změnu v přístupu ke skutečnosti, nejen ve vidění, ale především v práci s realitou. Zobrazovaný předmět byl rozkládán až na nejjednodušší geometrické tvary (především krychle - latinsky cubus), které byly pak pomocí fantazie skládány do obrazu, proto zobrazené předměty působí dojmem, že jsou deformované a objevují se zároveň z několika pohledů. Problém nastal u předmětů, které jsou ve vzájemném vztahu, neboť pak vznikalo mnoho průhledů s neobvyklými úhly pohledu.

Kubismus se snažil počítat i se čtvrtou dimenzí (ovlivněno A. Einsteinem) a s nekonečnem. Proto kubismus musel řešit nové problémy perspektivy a vytvářel nové prostorové vztahy mezi předměty.

Kubismus měl velký dopad na umělce prvních desetiletí 20. století, a tím ovlivnil (ať přímo či nepřímo) vývoji nových uměleckých stylů (futurismus, konstruktivismus a expresionismus. V některých lokalitách získal charakter uměleckého slohu (např. Čechy).

Historie

Protože kubismus byl směr, ve kterém literatura neměla velký vliv, nemá žádný přesně daný počátek (nevyšel mu žádný manifest, ...)km

První impulsy, kterými byl kubismus ovlivněn můžeme vysledovat kolem roku 1906 u děl, která během svých studií v Paříži vytvářeli Georges Braque (Francouz) a Pablo Picasso (Španěl). Zpočátku byla jejich tvorba na sobě nezávislá, oba ovlivnil Paul Cezanne a africké domorodé umění. Roku 1907 začali pracovat společně a zůstali spolu až do vypuknutí první světové války (1914).

Termínový „kubismus“ jako první použil francouzským kritikem umění Louis Vauxcelles v roce 1908 ("divný cubiques" = krychle). Toto použití bylo myšleno hanlivě. Později byl termín přijat, ačkoli se jeho zakladatelům nelíbil.

Kubistické hnutí se i díky podpoře H. Kahnweilera (obchodník s uměním), rychle rozšířilo a po r. 1910, lze mluvit o kubistické škole.

Podle tvorby dělíme kubismus na:

1. Pre-cubismus - (1906 - 1909), v toto období zahájili kubisté Georges Braque a Pablo Picasso. Období kdy kubismus vznikal, díla jsou ovlivněna předchozími malířskými trendy, dochází k objevování kubistické perspektivy. (např. Pablo Picasso - Ženský akt). Postupně jsou zobrazované předměty omezovány na základní geometrické tvary, z barev se používaly pouze odstíny šedé a hnědé barvy.
2. Analytický kubismus (1909 - 1912), v tomto období kubismus nebyl abstraktním uměním, barva se stále téměř nepoužívala. Dochází k částečné abstrakci tzn. zobrazované předměty jsou nahrazovány jinými podobnými předměty. Zobrazovaný předmět je rozložen na jednotlivé geometrické tvary, které jsou pak zobrazeny neperspektivně vedle sebe.
3. Syntetický kubismus (též vrcholný) (1912 - 1914) - v této fázi se kubismus přiblížil abstrakci, nicméně je pro něj stále důležitý zobrazovaný předmět, který je skládán z linií a ploch. Objevuje se koláž a s ní i barva.

4. Orfismus - toto období dospělo k úplné abstrakci, využívá barvy. V tomto období již umělci nenapodují ani se nijak nesnaží rozkládat či znovu skládat reálný předmět, tím se vlastně jednotlivé malířské prvky staly zcela nezávislé na realitě.
5. Po roce 1923 došlo k dalšímu rozvoji kubismu, ale již se nejednalo o čistý kubismus, ale kubismus něčím ovlivněný např. imaginativní kubismus je ovlivněný surrealismem.

Futurismus

byl avantgardní umělecký směr. Pro tento směr je charakteristické odmítání všech dosavadních kulturních a uměleckých hodnot. Tím se futurismus stal hnutím odmítajícím jakoukoli tradici. Jejich cílem bylo ukázat moderní uspěchanou a rušnou dobu, kterou nekritizovali, ale která se jim líbila. Častým námětem byla technika z toho vyplynula jejich snaha o rychlost, které dosahovali jednat zkratkovitostí a jednak proměnlivostí básnického rytmu.

Futurismus byl velice nacionální, schvaloval válku, kterou považoval za jediný možný způsob jak očistit svět od jeho nešvarů (tj. všeho starého).

Tento směr byl populární především v Itálii a Rusku. Futurismus měl velký vliv na konstruktivismus a imazinismus, méně patrný je jeho vliv i na surrealismus a celou řadu dalších uměleckých směrů.

Surrealismus

je evropský umělecký směr, který usiluje o osvobození mysli, zdůrazňuje podvědomí. Slova „umělecký směr“ nejsou plně vystihující, neboť surrealismus znamená nejen umělecký směr, ale i životní styl. První impulsy surrealismus dostal od André Bretona, jeho prudký rozvoj umožnil Salvador Dalí. Surrealismus je stále aktivní směr, ačkoli se od původních myšlenek značně vzdálil.

Termín surrealismus poprvé použil Guillaume Apollinaire, jednalo se o jakousi absolutní realitu - surreality.

Počátky surrealismu navazovaly na Dadaismus, ze kterého přišlo mnoho umělců, surrealismus má však výrazně širší rozsah. Stejně jako Dada byl negativní odpovědí na první světovou válku, ale surrealismus měl pozitivnější názor - tj. svět může být změněn a transformován do místa lásky, svobody, a poezie. Surrealismus (narozdílný od Dadaismu) vypracoval systém, který byl schopen reagovat na společenské, filosofické, umělecké, ... otázky a problémy své doby.

Roku 1924 vydal André Breton Surrealistický Manifest, v tomto roce začal vycházet časopis La Révolution Surréaliste (Surrealistická Revoluce), kde dostávali prostor především surrealisté. V Surrealistickém manifestu A. Breton definoval surrealismus jako „čirý psychický automatismus“, kde je cílem posílit písmem, kresbou a výrazovými prostředky všeho druhu skutečnou funkci myšlenky. Tím myslel že se jedná o rozumem nekontrolovatelný proud asociací - při tvorbě měl být umělec ponořen sám do sebe a bez jakékoli rozumové kontroly, či záměru zaznamenávat stavy své duše. Toto své niterno a své sny samozřejmě také zkoumali a to i pod vlivem drog a uměle u sebe navozovali (či se o to pokoušeli) stavy porušení psychické rovnováhy (exaktické, hypnotické, ale i psychopatologické). Tato definice byla následným vývojem surrealismu pojímána velmi volně a ukázala se jako velice životaschopná s možností dalšího rozvoje.

Pro tento cíl jim poskytl teoretický a filosofický základ především Sigmund Freud.

Surrealismus lze rozdělit na dvě základní období :

1. Intuitivní období - věří ve všemohoucnost myšlenky postavené nad realitu. V tomto období (přibližně do roku 1926) se surrealisté opírali o filosofický idealismus. Sociální aktivitu nevyhledávali. Jejich program vyložil v Manifestu surrealismu André Breton (1924).
2. Politické období - Surrealisté si začali uvědomovat vázanost svého experimentu a pociťovali nutnost vyjádřit se k tehdejšímu politickému řádu. Učinili to veřejným protestem proti kolonialismu. Od této

doby nastává jejich přibližování levici, která je zavedla až k obdivu SSSR. Postupně se stávali velmi ideologickými - to se projevilo ve Druhém manifestu surrealismu (1930). S touto změnou se změnil i název časopisu (a tato změna vystihuje celý problém) ze Surrealistické revoluce se stal Surrealismus ve službách revoluce.

André Breton a Philippe Soupault napsali první automatickou knihu - Les Champs Magnetiques (1919), později André Masson vyvinul automatické kreslení a obraz, které se stejně jako jiné automatické metody stalo se významnou částí surrealistické praxe. (Automacie byla později přizpůsobena počítači.)

Mnoho populárních umělců žilo v Paříži, která byla ve 20. a 30. letech 20. století (období největšího rozmachu surrealismu) kulturním centrem světa, v této době se k surrealismu hlásili např.: René Magritte, Joan Miró, Max Ernst, Salvador Dalí, Alberto Giacometti, Valentine Hugo, Meret Oppenheim, Man Ray, a Yves Tanguy.

Díky této dominanci Francie bývá tento směr někdy mylně považován za čistě francouzský, ale surrealismus byl ve skutečnosti mezinárodní již od začátku. Vedle této francouzské skupiny, vznikla velmi brzy např. i Česká skupina (mluvčími byli Vítězslav Nezval a Karel Teige; Česká skupina pokračuje ve své činnosti nepřetržitě dodnes. Ve skutečnosti lze říci, že část nejvýznamnějších surrealistických teoretiků a většina radikálů pocházelo z jiných zemí než Francie. například Rumun Gherasim Luca.

Ohlas surrealismu byl velmi silný, s nástupem fašismu je velmi oslaben, protože toto hnutí opouští mnoho umělců (Pablo Picasso, Tristan Tzara, Paul Eluard, Vítězslav Nezval, ...), druhá významná část se přesunula do USA.

V populární kultuře, zvláště pak v USA, je surrealismus často spojován s obrazy Salvadora Dalí. Dalí byl aktivním surrealistou v letech 1929 - 1936, a dal hnutí to, co sám nazval Paranoicko-Kritickou metodou. Od konce třicátých let se většina členů hnutí začala surrealismu vzdalovat.

Kolem roku 1960 začaly vznikat surrealistické skupiny i na místech, kde surrealisté nikdy nepůsobili (např. Pákistán).

Secese

Tento umělecký styl se objevil v Evropě a ve Spojených státech po polovině 19. století a plně se rozvinul kolem roku 1900. Vznikal v době, kdy průmyslový „brak“ začal pronikat do všech oblastí života a jako reakce proti průmyslové civilizaci, reakce, která se dovolávala návratu k řemeslné výrobě, považované za lék proti ošklivosti.

Secese je posledním z univerzálních mezinárodních výtvarných slohů, jemuž se podařilo vtisknout svůj umělecký řád všech projevům a věcem moderního života. Vytvořila módu a životní styl na konci 19. a začátku 20. století, až již vystupovala pod různými jmény v různých zemích (viz přehled). Těžiště secese neleží ve „vysokém“ umění, v malbě a sochařství, ale v dekoraci a užitém umění.

Symbolismus

je umělecké hnutí, které vzniklo ve Francii kolem roku 1880, největší rozmach byl na přelomu 19. a 20. století. Symbolismus byl reakcí na popisnost naturalismu a parnasismu (v Čechách Lumírovci). Toto hnutí částečně navazuje na romantismus. Jejich cílem bylo zobrazovat věci, které nelze racionálně popsat (nálad, emoce, atp.), tj. zobrazit (nakreslit, popsat atp.) nezobrazitelné, snažili se proniknout k podstatě skutečnosti - usilovali o vnímání umění všemi pěti smysly. K tomu jim měl pomáhat symbol, který se měl stát prostředníkem mezi skutečným světem a „světem duše“ a měl v náznaku odkrývat tajemství ukryté v nitru věcí. Symbol nebyl přímým pojmenováním věci (problému, stavu atp.), ale pouhým náznakem, sugescí podstaty věci.

Symbolisté se snažili vytvořit umění, a to soustředěným vnímáním celé umělcovy bytosti, všemi pěti smysly, které měly splynout.

Symbolisté věřili, že umění by mělo chtít zachytit více absolutních pravd, které mohly být zpřístupněné jen nepřímými metodami.

Ve výtvarném umění se tento směr nemohl zcela rozvinout, neboť některé jeho myšlenky byly podobné, jako u populárnější secese. Výtvarné umění je reakcí nejen na naturalismus, ale především na impresionismus a někdy i na akademismus.

V literatuře využívali báje, mýty a pohádky. Symbol měl umožnit čtenáři uhodnout tajemství ukryté v nitru věci. V literatuře tyto představy vyjadřují nepřímo (metaforou). Symbolismus zahájil prudký rozvoj básnické obraznosti, kladl velký důraz na hudebnost. Tyto prvky často vedly k nesrozumitelnosti a nepochopitelnosti jejich náznaků.

Významným prvkem jejich poezie byl volný verš, který používali pravděpodobně jako první.

V literatuře chce básník svým dílem především zapůsobit, nezáleží mu na plném pochopení. Používá se především volný verš, básníci se snaží o hudebnost verše.

V Čechách a na Moravě byl hlavním propagátorem symbolismu časopis *Moderní revue*, kde byly odmítány téměř všechny dosavadní představy o literatuře. Zdůrazňoval se ideál svobodného, naprosto ničím nespoutaného jedince.

Dekadence

úpadek) se objevuje na přelomu 19. a 20. století v souvislosti s novou vlnou umělců, kteří jsou znechuceni stereotypní společností, hledají z ní únik a vytvářejí si svůj vlastní svět. V literatuře se dekadentní postoj projevuje zejména pesimistickými náladami, pocity zmaru, morbidity, mysticismem, erotickou přesyceností, ale i narcisismem. K životu dekadentů se často vázalo bohémství, satanismus, nevázaný sex, alkohol, výstřednost apod.

Dekadent bylo původně hanlivé označení pro každého francouzského básníka, který se pokusil odvrátit od tradic. Název byl sice spisovateli přijat za svůj, ovšem v rámci uměnovědných kategorií se jedná většinou, ale ne vždy o symbolisty - ze symbolismu se více či méně rodí poetika těchto básníků (ovšem ani ne všichni symbolisté patřili nutně mezi dekadentní básníky). Dekadentní spisovatelé projevovali odpor ke společnosti nikoliv osobní revoltou, ale únikem do oblasti takzvaného čistého umění, kde zdůrazňovali pocity nudy, někdy i zoufalství.

Použitá literatura:

Alfons Mucha, Plakáty, vydalo Okresní muzeum v Chrudimi, 1979

Alfons Mucha, Jana Brabcová, nakl. Svoboda, Praha, 1996

Pablo Picasso, Luboš Hlaváček, Horizont Praha, 1981

Andy Warhol, Mike Wrenn, Champagne Avantgarde

Encyklopedie světového malířství, Academia Praha, 1975,
recenzoval Doc. PhDr. Vlad. Fiala, CSc.

Umění 20.století

Století módy, Charlotte Seelingová, 1900-1999

Tvůrci světové módy, Věra Hrubá

Móda – dějiny odívání 18., 19., 20., stol.

Internetové stránky

Módní časopisy