



Obr. 6. Jedna z chodeb (axiální galerie) jeskyně Lascaux.

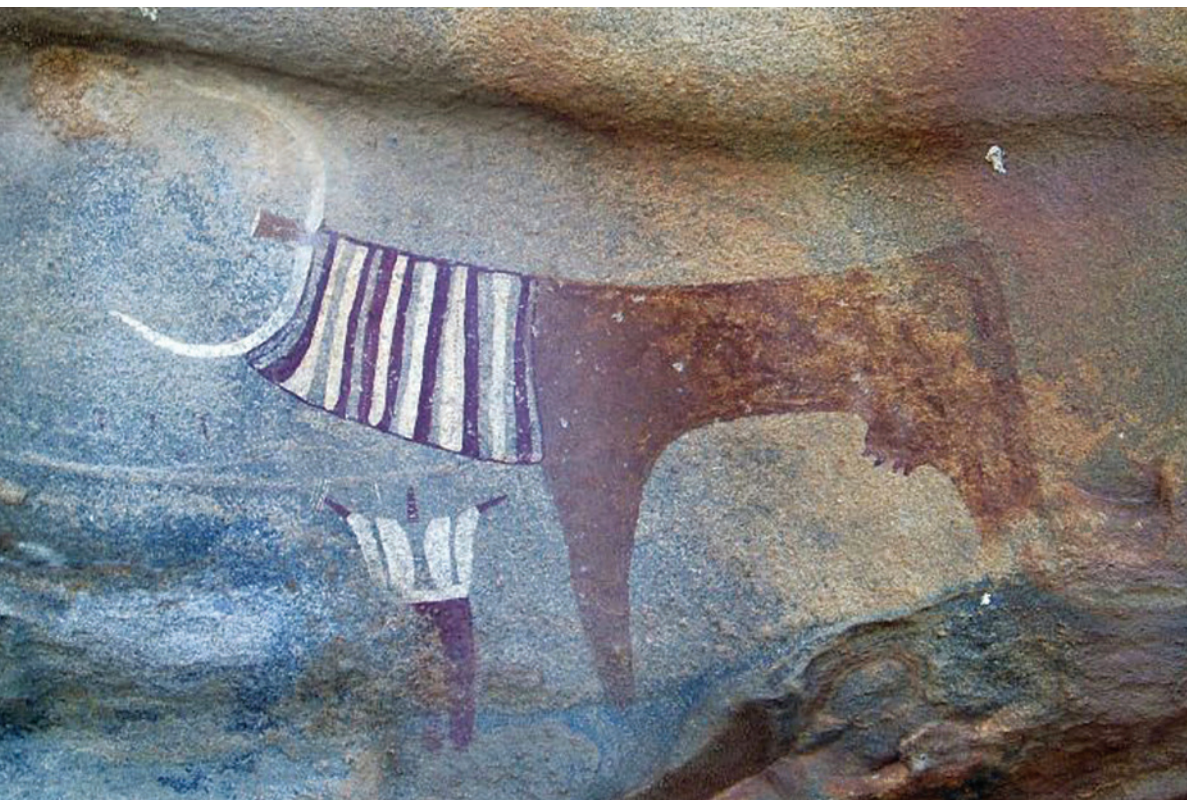
Obr. 7. Nosorožec z jeskyně Chauvet.

## FRESKA JESKYNNÍ UMĚNÍ



Obraz v architektuře byl původně téměř bez výjimky realizován na povrchu, který byl k dispozici, a to rytím obrysů nebo dostupnou přírodní, minerální barvou. Ryté obrazy, i když tvoří významnou a nedílnou část umělecké tvorby úsvitu člověka, ponecháme prozatím stranou a budeme se věnovat malovaným obrazům, jejichž tvorba dílče odpovídá technice fresky. Linie byly vedeny barvivem zhotoveným z popela, uhlíku (tedy dřeva dočerna zuhelnatělého v žáru bez přístupu kyslíku), barevných hlinek, minerálů, kaolinu a konečně sazí, které jsou dodnes základní materií kvalitních černých barev. (Malíři jeskyní měli bohatší výběr přírodních materiálů, než si dnes dovedeme představit. Během následujících tisíciletí, obzvláště v těch posledních, byla většina těchto zdrojů beznadějně vytěžena.) Můžeme již mluvit o jednoduché technice fresky, pokud tento pojem radikálně zjednodušíme do základního znaku – „malba na stěně“, a o archaických barvách. Ty však již tehdy měly širokou paletu a jeskynní umělci se ukázali jako velmi vynalézaví. V *Lascaux* byly nalezeny hmoždíře s trdly-tříči, ve kterých barvy třeli, a nějakých 150 různých druhů minerálních hlinek, ze kterých si je míchali. A to některé ve značném množství – určitě nedostatkem barviv netrpěli. Jako kalíšky se většinou užívaly skořápky mušlí. Organizační a pracovní ingenialitu dobových tvůrců oceníme, když si uvědomíme ohromující rozsah těchto maleb, i jeskynních prostor, ve kterých pracovali. Zdá se, že pro malby vybírali nejrozsáhlejší jeskyně. Byly velmi často neskutečně obrovské. Klenba největšího prostoru v *Lascaux*, známé jako „obrazová galerie“ je přes 30 metrů dlouhá a dvanáct metrů široká. Její „spodní galerie“ v hloubce 6,5m je přístupná pouze po provazovém žebříku. *Niaux* v Pyrenejích je více než 600 metrů dlouhá, a rozhodně není žádnou výjimkou. Velká jeskyně v *Rouffignac* má délku skoro 9 kilometrů a některé ryté obrazce, které v ní najdeme, jsou dlouhé přes dva metry. I když mnohé obrazy musely být malovány vstoje, vkleče, nebo dokonce vleže, dávní malíři také často pracovali ve velkých výškách, a k tomu bezpochyby potřebovali lešení. (V *Lascaux* i jinde byly nalezeny ve stěnách kapsy, sloužící bezpochyby k ukotvení lešení.) V *Labastide* v Pyrenejích je namalován





Sám tak triviálnímu názoru nedokážu důvěřovat. Domnívám se, že obrazy malované jen pro radost by měly odlišné charakteristiky.

Možnost a schopnost ulovit zvíře pro obživu bylo jistě klíčovým tématem všech kulturních period před rozšířením zemědělství. (Paleolitici lidé žili přibližně dva miliony let hlavně z lovu, rybolovu a sběru.) Ulovení kořisti je samozřejmě věcí souhry příznivých okolností, a neolitici lovci hledali možnosti, jak tyto okolnosti pozitivně ovlivnit, či jak za ně patřičně poděkovat. Tato intenzivní niterná potřeba vedla pravděpodobně ke vzniku obrazů, kterými se tuto naléhavost pokusili srozumitelně artikulovat.

Ohromující je rovněž množství druhů zobrazených zvířat. V osmi „galeriích“ velké jeskyně *Les Eyzies* najdeme mnohokrát zobrazené mamuty, nosorožce, soby, koně, jeleny, bizony, spolu s lidskými figurami a abstraktními symboly. V jeskyni *Chauvet* jsou mnohokrát zobrazeny – a to je pro jeskynní umění výjimečné – i dravé šelmy; medvědi, lvi, pumy a vlci.

I způsob podání maleb prozrazuje – jak jinak v tomto období – lovce. Lovit znamená zasahovat zvěř zbraní. René Huyghe tvrdí obrysové linie vysvětlují potřebou dobře znát hranice terče, tj. místa, do jehož obvodu je třeba mířit a trefit se. Obrys představuje mez, za kterou se rána mine cílem a již vytouženou kořist nezasáhne. Proto zůstává po celý čas hlavním znakem těchto výtvorů, i když se na ně postupně nabalují znaky další, vybarvování ohraničené plochy, jednoduché modelování tvaru, přidávání detailu.<sup>3</sup>

Další významný znak těchto maleb má stejný původ. Když se díváme na skalní malby, všimneme si jejich neuspořádanosti. Pravěký umělec se nezajímal o komponování obrazů. Kreslí své figury jednotlivě a řadí je nahodile. Neváhá je klást nad sebe nebo přes sebe. Zřídka je uvádí do vzájemného vztahu nebo akce. Každé zvíře je zde samo za sebe. Není tu žádná horizontála a nenajdeme ani pevnou půdu pod jejich nohama. Plocha je často zaplněna až do posledního volného místa a není vymezen ani obvod vyzdobeného pásma. V této souvislosti mluví Louis-René Nougier o strachu před prázdnotou a holou stěnou, mimo jiné tvrdí: „*Skalní stěny pokreslené prstem pravěkého člověka prozrazují hlubokou úzkost.*“<sup>4</sup>

Fenomén neuspořádanosti a nahodilosti souvisí pravděpodobně opět s lovem, při kterém jsou lovená zvířata často v pohybu, a jejich zasáhnutí je značným dílem právě věcí náhody. Příznivé okolnosti jsou samozřejmě nutné i při neolitickém zemědělství (stejně jako i v kterékoliv pozdější době). Poměr zručnosti a intenzity práce k nutnému dílu štěstí se zde však výrazně posouvá ve prospěch prvního.

Obr. 10. a 11. Dva detaily malby z nedávno objevené (2002) jeskyně Laas Geel poblíž Hargeysy v Somálsku. Jsou podstatně mladší než předchozí příklady – vznikly mezi 9. až 3. tisíciletím př. n. l. Obě zobrazené krávy i lidská figura převedené do abstraktně-geometrických symbolů se mohou směle postavit vedle - o deset tisíc let mladších - nejlepších děl moderního dvacátého století.

<sup>3</sup> René Huyghe. *Řeč obrazů*. Praha 1973, s. 22.

<sup>4</sup> Joan Pijoan. *Dějiny umění 1*. Praha 1977, s. 14.





tendencí v Německu (*Neue Reichkanzlei* v Berlíně, *Deutsches Stadion* na Reichsparteitaggelände v Norimberku, 1937, aj.). Přes svoje poučení dobovou architekturou Corbusiera a progresivních Němců, většinou organizovaných v Bauhausu rozprášeném násilně nacisty, se po tlakem doby rozhodují pro tento jasný anachronismus. I v jejich stavbách se můžeme snadno dopátrat vlivu Piranesiho grafických listů.

V nejnovější architektuře se velice často objevují vnitřní prostory, nebo prostory částečně uzavřené, jdoucí přes několik podlaží budovy, bohatě členěné schodišťovými rameny, ve kterých snadno vystopujeme znaky gigantismu piranesiovských vězení.

Jako příklad uvedme alespoň jeden projekt odvážně experimentující holandské skupiny MVRDV Architects a jejich návrh *Media Galaxy – Eyebeam Institute* v New Yorku (2001), jež evokuje sestavu z některé z dětských technických plechových šroubovacích stavebnic (obr. 62). Paralela s piranesiovskými prostory se nám vybaví i při pohledu do interiérů Opery v Chuangčou od Zahy Hadid nebo její vstupní haly muzea Maxxi v Římě (obr. 63). Daly by se snadno vystopovat desítky dalších pozoruhodných příkladů těchto paralel.

---

Obr. 63. Piranesiovské prostory Zahy Hadid v římském Maxxi muzeu.



## NEOPLASTICISMUS

Holandský neoplasticismus se vyvíjel souběžně s Malevičovými moskevskými experimenty. Hlavní protagonista tohoto hnutí Piet Mondrian (1872–1944) vycházel z holandské odnože symbolismu (Jan Toorop aj.) a v jeho intelektuálním vývoji hrál určitou roli theosof Rudolf Steiner i H. P. Blavacká. Mondrian sám to v roce 1909 komentuje takto: „(...) má práce zůstává zcela mimo sféru okultního, i když se snažím osvojit si okultní poznání, abych mohl věcem lépe rozumět.“<sup>25</sup>

Jeho umělecký vývoj je zakotvený v krajině a jejím ztvárňování, ve kterém během své umělecké cesty postupně zjednodušuje tvary, převádí je do tvrdých obrysových linií a postupně redukuje paletu barev natolik radikálně, že vystačí s jednoznačně podanými elementárními barvami. Po roce 1915 pracuje pouze s pravoúhlými černými konturami a plochy, které vymezují, vyplňuje barvou. Dopracovává se tak velmi záhy, spolu s Malevičem v Moskvě, k radikální formě geometrické abstrakce, velmi významné pro další rozvoj umění dvacátého století.

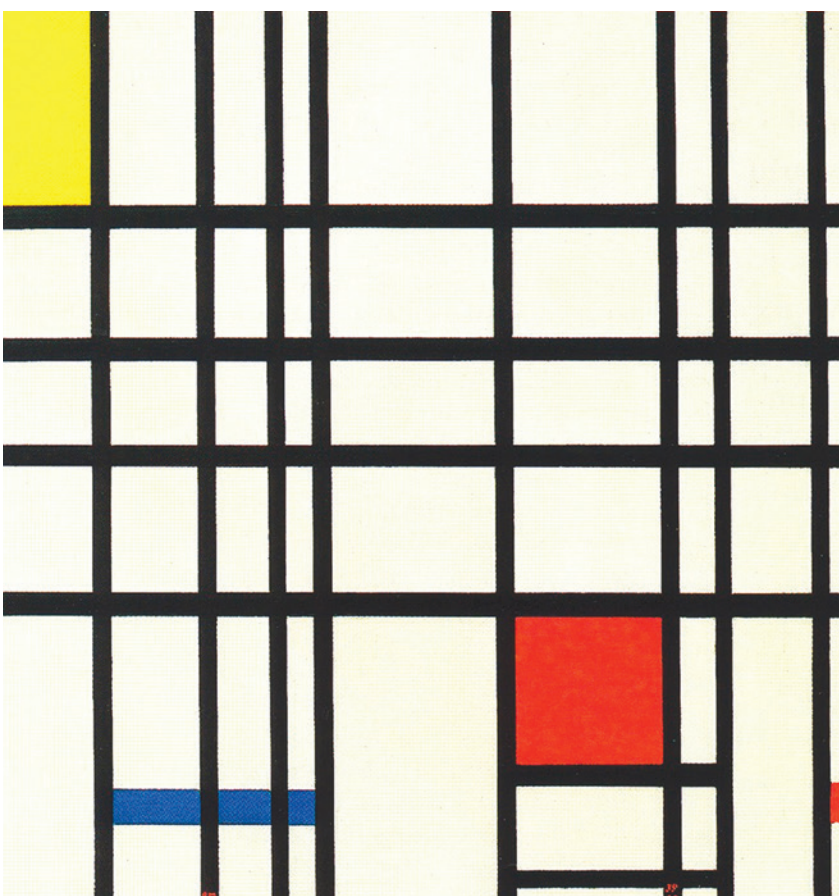
Mondrian, stejně jako Malevič, byl dobře informován o nových trendech v pařížském uměleckém světě, vybíral si však pouze aspekty, které potvrzovaly jeho vlastní, již rozhodné umělecké přesvědčení. Podle Johna Goldinga „(...) je ze všech velkých malířů dvacátého století nejautonomnější, a jeho vývoj je ve srovnání s nimi relativně přímočarý“.<sup>26</sup>

Obr. 64. a 65. Pohled do interiéru Rietveldovy vily paní Schröderové v Utrechtu a jeden z Mondrianových obrazů, které architektka inspirovaly.

Obr. 66. Rietveldem navržená židle pro dům paní Schröderové v Utrechtu.

<sup>25</sup> Převzato z: John Golding. *Cesty k abstraktnímu umění*. Brno 2003, s. 13.

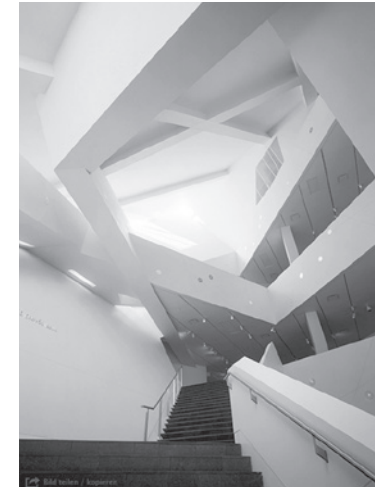
<sup>26</sup> Tamtéž, s. 13.







## MNOHÉ MODERNÍ ARCHITEKTURY



Mnohé moderní architektury, a třeba dodat, že většinou ty zdařilejší, jsou komponovány jako trojrozměrný výtvarný objekt a rozdíly mezi sochou a architekturou zde na první pohled splývají. Zůstává jistě zásadní podmínka pro architekturu – schopnost hladkého vnitřního provozu v objektu, jenž účel stavby naplňuje. S touto podmínkou jde i zpravidla odpovídající měřítko budovy, drtivou většinou daleko přesahující rozsah objektů, které mají za hlavní náplň umělecké či estetické působení. Tato konečnou podmínkou standardní podmínka pro definici architektury mizí, studujeme-li zdrobnělé pracovní modely. To nás dostává do situace, kdy se na myšlený objekt díváme jako na výtvarné dílo – plastiku, která má oproti sochařské variantě většinou výhodu „duševního“ zakotvení právě ve svém účelu a jiných předurčujících podmínkách. Takovéto objekty jsou samozřejmě řešeny i barevně a je na individuální stavbě i přístupu, můžeme-li některé z barevných ploch označit jako obraz. Mnohé barevně řešené architektonické plochy určitě vnímat jako monumentální obrazy můžeme. Každopádně barva, resp. barvy takového objektu či v takovém objektu jsou řešeny spolu s projektem stavby, a bylo by velmi choulostivé zabývat se jimi až dodatečně. Je na architektovi, aby zabránil být jen dílčím rozpadu koherentního celku. Lépe – je na architektovi, aby minimalizoval rozpad koherentního celku, ke kterému nutně dochází vložением řady pro provoz nezbytných prvků do objektu.

Zmíňme ještě jeden moderní prvek významný pro architektury s plastickou charakteristikou, spojený s rychlým nástupem počítačového projektování – výrazně větší podíl zakřivených ploch nejrůznějšího typu. Ohlédneme-li se téměř o století zpět,

---

Obr. 90. Plain space britského architekta Johna Pawsona v Novém Dvoře.

---

Obr. 91. Daniel Libeskind, hala Muzea umění v Denveru.