

Zobrazování oblohy ve výtvarném umění

Lenka Novotná

**Bakalářská práce
2013**



**Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací**

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Kabinet teoretických studií

akademický rok: 2012/2013

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Lenka NOVOTNÁ**
Osobní číslo: **K10238**
Studijní program: **B8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimedia a design – Grafický design**
Forma studia: **kombinovaná**

Téma práce: **Zobrazování oblohy ve výtvarném umění**

Zásady pro vypracování:

Rozsah teoretické práce minimálně 25 stran + přílohy, odevzdat v elektronické podobě (dle předepsané celouniverzitní šablony viz Směrnice rektora č. 15/2010) ve formátu PDF na 1 ks CD (DVD) nosiče, dále odevzdat 2 ks výtisků elektronické podoby práce a 1 výtisk graficky zpracované bakalářské práce, která má volnější grafickou podobu.

1. Teoretická část:

Zobrazování oblohy ve výtvarném umění

2. Praktická část:

Grafický projekt s výraznou dominancí kresby, na téma oblaky.

Dále na samostatném nosiči CD-ROM odevzdejte v minimálním počtu 10 ks obraz. dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK.

Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi,

250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách.

V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do Portálu UTB,

obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok

obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii

v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Veškeré knihovnické a jiné fondy s literaturou na území ČR, SK, EU, webové stránky vztahující se k tématu, odb. časopisy a další literatura po konzultaci s vedoucím práce.

Vedoucí bakalářské práce:

MgA. Jana Dosoudilová

Ústav reklamní fotografie a grafiky

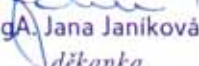
Datum zadání bakalářské práce:

1. října 2012

Termín odevzdání bakalářské práce:

17. května 2013

Ve Zlíně dne 14. prosince 2012


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka



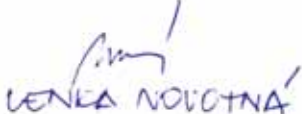

Mgr. Lukáš Gregor
ředitel ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby ¹⁾;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 ³⁾ odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně 25. 1. 2013


Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudku oponentů a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlázení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3.

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školní dílo).

3) zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpirá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše, přitom se přihlédne k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

Tímto bych chtěla poděkovat vedoucí mé bakalářské práce MgA. Janě Dosoudilové za její nanejvýš inspirativní a citlivé vedení.

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

Abstrakt

Tato bakalářská práce zachycuje vývoj interpretace oblaků ve výtvarných dílech v průběhu dějin, od ranného křesťanského umění, přes středověk, renesanci až k moderní podobě. I když se tato práce pokouší vytvořit jakýsi průřez danou problematikou, zdaleka ji nevyčerpává. Na své jednoduché osnově spíše nabízí zastavení u konkrétních umělců a jejich díla, na kterém demonstruje již zmíněný vývoj uměleckého pojetí oblaků.

Praktická část zahrnuje tvorbu Ilustrovaného průvoce oblaky, knihy, která jednoduchou formou informuje případného zájemce o světě oblaků, o jejich vzniku, složení a klasifikaci.

Klíčová slova: oblaky, dějiny výtvarného umění, ilustrace, průvodce

Abstract

This bachelor thesis describes the development of cloud interpretation throughout the history of art, from early christian art across medieval art, renaissance to the multiform modern art. Although the work attempts to create an overview of this chosen subject, it is not covering it fully by a long shot. It rather offers a simple outline of specific artists and their works, on which it demonstrates the development of the artistic concept of clouds.

The practical part describes a realization of The Illustrated Guide to Clouds, a book, that in a simple form informs us about the world of clouds, their origin, composition and classification.

Key words: clouds, history of visual arts, illustration, guidebook

OBSAH

ÚVOD	8
I TEORETICKÁ ČÁST	9
1 OBLAK JAKO SYMBOL	10
1.1 OBLAKY A MYTOLOGIE	10
1.2 OBLAKY V KŘEŤANSKÉM NÁBOŽENSTVÍ	11
1.2.1 Ranné křesťanské umění.....	11
1.2.2 Gotika, renesance a baroko – křesťanské motivy a oblaky	14
1.3 CORREGGIOVA IO	24
2 OBLAKY V ČÍNSKÉM UMĚNÍ	26
3 MODERNÍ POJETÍ OBLAKŮ	
VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ 19. A 20. STOLETÍ	28
3.1 OBJEV METEOROLIE A STUDIUM OBLAKŮ.....	28
3.1.1 John Constable, William Turner, Camille Corot, Casper David Friedrich ..	28
3.2 IPRESIONISTICKÉ OBLAKY	30
3.2.1 Cloude Monet, Alfred Sisley, Eugene Louis Boudin, Paul Cézanne	30
3.3 OBLAKY JAKO ORNAMENT	32
3.3.1 Ferdidnat Hodler, Koloman Moser, Ferdinand Andri, Edvard Munch, Vincent van Gogh	32
3.4 BOUŘKOVÉ OBLAKY	34
3.4.1 Gustav Klimt, Erich Heckel	35
3.5 MONSTRÓZNÍ KRÁSA.....	35
3.6.1 John Martin, Josef Rebell.....	36
3.6 METAMORFOZA	38
3.6.1 René Magritte.....	38
3.7 PRŮMYSLOVÉ OBLAKY	40
3.7.1 Pierre Paulus, Paul Kirnig.....	40
3.8 V MODERNÍM UMĚNÍM MŮŽE BÝT VŠECHNO OBLAKEM	40
3.8.1 Billy Kluver & Andy Warhol: Stříbrné oblaky.....	41
3.8.2 Merce Cuningham, Anselm Kiefer, Howard Kanowitz, Gerhard Richter ..	42
II PRAKTICKÁ ČÁST	44
4 ILUSTROVANÝ PRŮVODCE OBLAKY	45
4.1 ILUSTRACE	46
4.2 IDEOGRAMY	47
4.3 PAPIR, VAZBA, FONT	48
4.4 DOPROVODNÉ PŘEDMĚTY	49
ZÁVĚR	50
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	51
SEZNAM A ZDROJE OBRÁZKŮ	52

ÚVOD

Kdo z nás by nenašel, zatoulanou někde hluboko v zákoutích naší unavené dospělé hlavy, onu sladkou, hedvábnou vzpomínku, kdy jsme ještě dětsky neotupěli a otevření dokořán přichozím pocitům, ulehli do trávy, ukolébáni hutným, horkým letním dnem a pak se nám doširoka otevřela ona úchvatná podívaná. Nebýt ukotvení pevnou půdou pod námi, vůní letní louky a chřestivou nitkou crvkání hmyzu, mohlo by se snadno stát, že bychom zalapali po dechu náhlou závratí. Ztraceni, zcela pozřeni oním bezbřehým blankytným prostorem, kde z takovou lehkostí daleko nahore, v nedostižné výšce, proplouvala ona bělostná, hutně našlehaná mnohotvárná těla oblaků.

I když se zdálo, že bychom se jí mohli dotknout, jen natáhnout prsty, byla to zcela jiná, tajemně nedosažitelná krajina, plná neklidných, záhadných tvorů a majestátných korábů, tenounkých závojů, neposedných beráneků, jež hnány a hněteny větrem kreslily v naší obrazotvornosti podivudné příběhy.

A pak, když obloha zčernala a zbrunátněla tučnými těly bouřkových mračen, hrom zařval na oslepující blesk a příval lijáku rozhýbal krajinu tak divoce, že se zmítala jako hladina běsnícího oceánu. To vzrušení, které se jako jiskřičky rozprskalo uvnitř plic prchajíc před přívalem studené vody. Ten fascinovaný údiv zírajíc, s otevřenými ústy, nejlépe za okny, již v teple a bezpečí domova, na ony mocné, temně modré, gigantické vládce nebes.

To všechno dozajista rozjitřilo naši fantazii. Kdo by pak odolal nutkavé touze zachytit a zachovat tyto prchavé, dynamicky nestálé obrazy, zastavit čas a prostřednictvím tužky či štětce prostředkovat beze slov všechno to, co tak zprudka naplnilo naše nitro.

Je to tedy oblak, který jsem si zvolila jako objekt svého zkoumání z perspektivy dějin výtvarného umění, ikdyž název práce hovoří o obloze jako takové. Je to oblak, onen amorfní a téměř neuchopitelný útvar, jenž mě z jejich součástí, upoutal nejvíce. Jak uvidíme dále, nejsem v tomto zaujetí zdaleka sama.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 OBLAK JAKO SYMBOL

Oblak může i dnes nabývat formu symbolu. Je pro nás především ikonou proměnlivosti a lehkosti, ale i hrozby v podobě nositele záplav a jiných přírodních katastrof. Přece jen jsme si ale vědomi jeho původu. Avšak v dávných dobách tomu tak nebylo a vznik oblaku byl vysvětlován různým způsobem. Jelikož se vznáší daleko nahoře, kde lidé hledali sídlo bohů, byl často spojován se vším nadpřirozeným, božským.

1.1 Oblaky a mytologie

Lidé od pradávna přisuzovali oblakům magickou moc. Jako nástroj bohů byly schopny seslat na jejich hlavy pohromy v podobě ničivých bouří a záplav, ale i spásný déšť, jenž zavlažil jejich pole a uhasil žízeň. Odsouzení tak na jejich milost či nemilost, zvedali k obloze hlavy v posvátné úctě.

Symbolizovaly pro ně tedy nadpřirozenou moc, prodlouženou paži bohů. A jako takové pronikly snadno do pestré krajiny mytologie a usadily se tam navždy. Formovány kulturním pozadím, jsou mýty, pocházející z rozličných koutů Země, stejně různorodé a barevné jako ona sama.

V závislosti na kultuře dané civilizace, existují různé interpretace o původu oblaků. Většinou jsou ale stvořeny z těla božské bytosti. (Ecker, Karel, Starl, 2009, s. 45)

Ač jsou tyto legendy zajímavým aspektem lidské historie s příjemným nádechem tajemna a lze se jen obdivovat nesmírné obrazotvornosti, se kterou byly spředeny. Dotkneme se jich jen okrajově, jelikož zde nenalzáme žádný doprovodný element v podobě obrazových, výtvarných projevů, o nichž má práce v podstatě pojednává.

Uvedme tedy jen pro zajímavost několik mýtů, jež se pokusily vysvětlit vznik oblaků nebo je dokonce odchytily z oblohy a jako tajemného, nadpřirozeného aktéra vpustily do svého děje.

V Indické mytologii bohové a obři tloukli horou Mandar Moře mléka tak dlouho, dokud z něj nevystoupil Amrita, nektar nesmrtelnosti, a mléko se mezi tím srazilo v máslo. Při této činnosti se Brahma tolik zapotil, že jeho pot vyvstal vzhůru ve formě oblaků a jiskrou se z jeho těla oddělil měsíc. Takto tedy stvořil oblaky a měsíc. Dle severské mytologie byla země stvořena z těla gigantického tvora, ledového obra Ymriho, jehož zabili a svrhli do propasti severští bohové Odin, Willi a We. Tím stvořili svět. Z jeho krve vznikla moře, ze svalů země. Vlasy stvořily lesy a kosti skály. Jeho obočí posloužila jako obranné hradby Asgardu, sídla bohů. A konečně jeho mozek byl vyhozen nahoru do vzduchu, aby produkoval oblaka. Méně násilná je verze čínská, jelikož zde napřirozené bytosti neumírají, ale většinou projdou metamorfozou. To se stalo v případě obra Pan Bu. Části jeho těla se změnily v různé komické elementy. Jeho maso se stalo zemí, jeho oči sluncem a měsícem, tělesné tekutiny deštěm a řekami, a jeho dech větrem a oblaky. (Ecker, Karel, Starl, 2009, s. 45 a 47)

Nezapomeňme na řecké báje. Zde se božská moc projevovala schopností ovládat oblaky. Zeus často používal ke strašení lidí hrozivého efektu bouřkových oblaků a metání blesků. Rovněž v jejich formě setupoval k objektům své vášně. Také Poseidon byl schopen vládnout oblakům. Ku příkladu, když trestal Odyssea za usmrcení svého syna, shromáždil bouřkové oblaky a rouzpoutal na moři peklo ve snaze potrestat Odyssea za jeho čin. Staří řeckové také věřili, že oblaky, které se nakupily okolo hory Olympus, znamenaly, že se zde v té chvíli shromáždili bohové.

Nandu byl králem božské dynastie, jež obývala, dle zdejší mytologie, Irsko před kelty. Jeho jméno znamená „Tvůrce oblaků“. V Aztécké mytologii nalezneme Quetzalcoatla, opeřeného hada, a jeho součást boha Ehecatla, který se často zjevoval ve formě oblaku a přinášel úrodný déšť. Japonská legenda vypráví o bohu Raijinovi, který údajně v roce 1274 zachránil tuto zemi před Mongolským útokem tak, že usazen na trůnu z oblaků metal blesky skrze nepřátelská vojska. (Ecker, Karel, Starl, 2009, s. 57)

1.2 Oblaky v křesťanském náboženství

V křesťanském náboženství se setkáváme s oblakem pouze jako s prvkem determinujícím vše božské a také umožňujícím spojení zemí s nebem a člověka s bohem. Jakožto úkaz meteorologický, hodný studia, či snad jen estetický, není brán v potaz ani v nejmenším.

Z křesťanské perspektivy je oblak vždy sybolem nebe. Andělé obvykle stojí nebo vykukují zkrze oblaky, i návrat Ježíše na konci všech dnů je prorokován jako jeho sestup v oblacích. Také Panna Marie se často na obrazech slavných místů objevuje obklopena oblaky. (Ecker, Karel, Starl, 2009, s. 49)

Oblak je tedy pro křesťanské umění symbolem všeho božského, nadpřirozeného.

1.2.1 Ranné křesťanské umění

Důkaz o tomto postoji k oblaku, jako objektu provázejícím božské výjevy, nalzáme již v mnohých ranně křesťanských uměleckých dílech.

Mozaiky, na kterých oblak poprvé doprovází zjevení Boha, nalezneme v bazilice Panny Marie Sněžné v Římě. Pochází z období působení papeže Sixtuse III (432–440). Jsou to mozaiky *Vidění Abrahámo* a *Kamenování Mojžíše* ilustrující příběhy Abrahama a Jákoba.

Studujíc mozaiky v bazilice Panny Marie Sněžné zaznamenal André Grabar zajímavé použití oblaků – Bůh je zde zaštitěn oblaky, chráněn tak před pohledy lidí a také před nebezpečím pramenícím od jeho nepřátel. (Damisch, 2002, s. 107)

Na freskách v bazilice Panny Marie Sněžné můžeme také studovat typické rozdělení prostoru horizontálními pruhy rozdílných barev. Jako je tomu například v mozaice *Setkání Abraháma a Melchizedeka*. Postavy na scéně jsou umístěny na zeleném pruhu země, jejich siluety stojí proti uniformě zlatému pozadí, které vyhlíží jako zeď. V horní zóně se na nebi vynořuje z chumlu modročervených oblaků Bůh.



Obr. 1. Mozaika v bazilice Panny Marie Sněžné – Vidění Abrahámovo, Řím



Obr. 2. Mozaika v bazilice Panny Marie Sněžné – Setkání Abraháma a Melchizedeka, Řím



Obr. 3. Mozaika v bazilice Panny Marie Sněžné – Kamenování Mojžíše, Řím



Obr. 4. Mozaika v San Vitale, Ravenna

V Ravenně, jež je rovněž známým centrem ranného křesťanského umění, se na mozaice v bazilice San Vitale (6. století) také vznáší nad náboženským výjevem naše známé modročervené seskupení oblaků.

Vydáme-li se dále na průzkum Římem, narazíme na další ranná umělecká díla, jež nám předkládají oblak jako průvodce Boha nebo Krista.

V bazilice sv. Kosmy a Damiána (6. století), mozaika *Zjevení Krista*, a v bazilice sv. Praxedy (9. století) je Ježíš oddělen od temně modrého pozadí oblaky, jakousi sítí tvořenou pravidelně uspořádanými, malými, opět červenomodrými stratocumuly. Podobné oblaky nalezeneme i v kostele Santi Nereo e Achilleo (8. století), kde je Ježíš zároveň lemován dvěma skupinami modlících se.



Obr. 5. Mozaika v bazilice sv. Kosmy a Damiána, Řím



Obr. 6. Mozaika v bazilice sv. Praxedy, Řím

Na mozaice v kostele sv. Anežky Římské za hradbami (7. století) oblaka obklopují hlavu stvořitele obkrouženou soustředným kruhem. Toto zobrazení odpovídá tradičnímu symbolickému schématu, které nalezneme znovu ve 12. století v apsidě baziliky sv. Klimenta a také v bazilice Panny Marie v Zátiběří.

V ranně křesťanském umění tedy oblak – nebo oblak světla, který má tu samou funkci – identifikuje zjevení boha, který je jím izolován od unifomně modré oblohy, proti níž stojí, a také od země, na které jsou umístěni svědci, jejichž přítomnost je nepostradatelná pro manifestaci posvátného, duchovního. Už v bazilice Panny Marie Větší je jeden z Abrahámových tří svatých návštěvníků obklopen oválem světla a všechny tři pak odděluje několik oblaků od Boha. (Damisch, 2002, s. 109–110)



Obr. 7. Mozaika v kostele sv. Anežky Římské zahradbami, Řím



Obr. 8. Mozaika v bazilice Panny Marie, Zátiběří

1.2.2 Gotika, renesance a baroko – křesťanské motivy a oblaky

Mezi 4. a 13. stoletím „manus Dei“ – ruka Boží – sloužila jako hlavní symbol reprezentující Boha. Vystupující z oblaků byla symbolem božího hlasu, nebo jeho zásahu do života pozemského. (Ecker, Karel, Starl, 2009, s. 53)

Gotický náboženský výjev odděloval striktně část pozemskou a nebeskou. K jejich identifikaci postačovalo zobrazení země, skály, oblaku, mandorly atd. Vniknutí posvátného do obyčejné pozemské oblasti bylo rovněž jasně rozeznatelné. V středověké malbě nalezneme totiž velké množství, andělů, Kristů, Pann Marií, dokonce Bohů, kteří vystupují z kupy oblaků, jež takto identifikuje vše božské, svaté.

Tomuto nadpřirozenému výjevu přihlížejí většinou svědci. Svatý, prorok nebo církevní hodnostář jsou přítomni jako skupina diváku, jež pozoruje jinou skupinu, která na sebe bere podobu božských ikon. V podstatě nezáleží na zprostředkování obrazu jakožto estetického elementu, ale na prezentaci vize.

Oblaky, jakožto průvodci nadpřirozených jevů, se mohou rozplývat do zlatavé mlhovité substance, ale mohou také poskytovat pevnou oporu postavám na nich usazeným, nebo jen rámovat kompozici. Nejsou, jak už jsme si řekli, brány v potaz jako přírodní jev, ale v celém smyslu jako symbolická ikona.

V renesančním umění si oblak zachoval význam, který mu přiřkl středověk, zároveň však navíc nabyl nové podoby. Ve středověku měl vždy své pevné místo na nebesích nebo sloužil jako spojující prvek mezi božským a pozemským. V renesanci získává další symbolické, někdy i protikladné, funkce. Ten samý oblak, který nese Krista, může stejným způsobem spočívat pod nohama olympských bohů.

Dochází tu k jakémusi alegorickému přenosu významu. (Damisch, 2002, s. 154)

V první polovině 16. století oblak vstoupil také do oblasti plastického prostoru, jako v kupoli kostela sv. Jana Evangelisty v Parmě, kde tento prostor v podstatě vymezoval. Malířství v 17. století bylo považováno za nejefektivnější zbraň náboženské propagandy, především Jezuitské (Damisch, 2002, s. 62).

Tam, kde nacházíme zaujetí duchovním vzletem a zázračnými vizemi, od Gittova nebo Zurabaránova Sv. Františka, přes Berniniho Sv. Terezu, tam je oblak povinným doplňkem – pokud ne hnací silou – extáze a všech dalších forem povznesení a uchvácení. Je pravidelně spojován s příchodem všeho jiného, svatého. Občas se oblak účastní na označení objektu uctívání – jako je tomu u *Otce Cabanuelase* v Zurbaránově malbě. Někdy se zase oblak zjeví jako náhlé zhmotnění božského, svatého oblaku, který se snese k zemi, aby sdílel vyhnanství lidských bytostí, jako to učinil kdysi sloup oblaků, jež sloužil jak průvodce dětem Istraie, když dorazily z Egypta. (Damisch, 2002, s. 44)

Pojďme se tedy podívat blíže na příklady výše zmíněného na konkrétních dílech.

Giotto (*1267–†1337) ukazuje na fresce *Extáze sv. Františka* svatého levitujícího na zářícím oblaku. Nahoře mu vykukuje vztříc z podivně tvarovaného oblaku Kristus. Celý zázrak má samozřejmě svědky, a to v podobě mnichů. Jak bylo již zmíněno, toto je klasický projev středověké determinace oblaků – osoby jimi ovlivněné byly buď původu nebeského nebo zaujímaly pozici mezi zemí a nebem.



Obr. 9. Freska *Extáze sv. Františka*, Giotto



Obr. 10. *Založení Panny Marie Sněžné*, Masolino

Masolino (*1383 – †1447) vytvořil malý panel *Založení Panny Marie Sněžné*, nyní umístěný v Neapolském muzeu, poskytuje zajímavý příklad z hlediska historického i z hlediska systematické analýzy. Ukazuje nám vývoj křesťanské ikonologie i vývoj použití oblaku jako symbolu.

Panel *Založení Panny Marie Sněžné* zachycuje legendu podle níž se Panna Marie objevila papeži a ukázala mu místo, kde vybudovat tento kostel. Bylo to místo, které nalezne pokryto sněhem. Ve spodní části kompozice je mezi dvěma řadami budov zobrazen papež kreslící plán budovy do sněhu. Opisujíc nápadnou perspektivu budov se na obloze vznáší řada obláčků, které oddělují tuto scénérii od horní úrovně, kde se uvnitř medailonu a ve zvětšeném měřítku nachází busty Krista a Panny Marie. Oblaky usazené v perspektvě, nejsou nijak realisticky vykresleny. Kristus s Pannou Marií ještě navíc od spodní scénérie dělí silnější vrstva oblaků.

Kristus a Panna Marie v jejich oválu nejsou prezentováni jako zjevení, ani jedna z figur v pozemské zóně k nim totiž nevzhlíží, ale spíše jako pečeť, která potvrzuje zázračný původ události. Kristus, který míří prstem na scénu, je tu v pozici svědka.

Oblaka v jejich regulovaném letu zde na jedné straně budují jakousi střechu, která posiluje perspektivu vytvořenou ve spodní části, a na druhé straně tu díky nim vyvstává teoretická otázka ohledně statutu perspektivy, jež se zdá tu být hlavním motivem díla. (Damisch, 2002, s. 111)

Mantegna (*1431–†1506) na pravém panelu triptychu v galerii Uffizi, Mantega zobrazil *Nanebevzetí Krista* jednoznačně dobově jako let v doslovném smyslu, proti pozadí oblačné oblohy iluzorním způsobem stoupá Kristus, skryt teatrálními oblaky s hlavami cherubínů.

V dílech *Svatý Šebestián* (nyní ve vídeňském Kunsthistorisches Museum) a *Triumf cnosti* (nyní v pařížském Louveru) je možno vypátrat oblaky, v jejichž oblinách, lze spatřit podobu různých figur. Vytvářejí tak pro toto období dost výjimečnou odchylku, jakousi bizardnost. (Damisch, 2002, s. 132)



Obr. 11. Nanebevzetí Krista, Mantegna



Obr. 12. Svatý Šebestián, Mantegna

V obraze *Agónie v zahradě* (nyní v londýnské National Gallery) je prostor na spodní straně definován sítí arabesek, zatímco nadýchaná oblaka plují oblohou. Tento popis by se mohl hodit k většině Mantegových krajin. Vypadá to jakoby se Mantega snažil osvobodit od přímočarosti prostorové koordinace, a dokonce se snažil otevřít svou kompozici nebi. (Damisch, 2002, s. 132)



Obr. 13. *Triumf cnoti, Mantegna*



Obr. 14. *Agónie v zahradě, Mantegna*

Dürer (*1471–†1528) využívá efektu plynoucího z kontrastu mezi zcela realistickým zachycením figurálních objektů ve scéně a nereálným způsobem prezentace. Například oblaka nabývají v jednom vyobrazení současně dvě rozdílné funkce, jak je jednoznačně rozpoznatelné např. na jeho *Vizi sedmi svícňů*, kde zároveň poskytují pevný podklad pro umístění svící a zároveň zde vertikálně stoupá sloupec dýmu, jež působí protikladně svou lehkostí. Hloubka prostoru je současně potvrzena a negována. (Damisch, 2002, s. 147)



Obr. 15. *Vize sedmi svícňů, Dürer*



Obr. 16. *Apokalypsa, Dürer*

V Dürerově Apokalypse (1489), *Sv. Jan pojídající knihu*, zde je možno vidět evangelistu pojídajícího knihu, která mu byla nabídnuta andělem. Jeho nohy se zdají být pilíři, ale jeho tělo je pohlceno oblaky a paprsky, které září z jeho hlavy. Tento výjev následuje texty evangelium do písmene.

Raphael (*1483–†1520, Itálie) *Madona z Foligna* – zde také spatřujeme dobové oddělení země a nebe oblaky, tématem je Madona, která se ovšem nevznáší ve vzduchu ale je usazena na jakýsi trůn z oblaků, který takto popírá přírodní zákony.

Změněné náboženské emocionální klima v 16. a 17. století, kde byla tendence ostřeji oddělovat pozemské a zemské, preferovalo toto idealizované schéma. Svatozář kolem Madonny je měkká a o rozmlžená, ale v pozadí je ponechán ostře vyhraničený staromódní kruh. Oblaky se vznášejí okolo, naplněná cherubíny, kterým Quattrocento ponechávalo jen malý kousek obláčku, na kterém mohli spočinout. Tady mohou ve svém žvilvu plavat jako ryba ve vodě. (Damisch, 2002, s. 173)



Obr. 17. *Madona z Foligna*, Raphael



Obr. 18. *Disputace o svátosti*, Raphael



Obr. 19. *Sixtinská Madona*, Raphael

Raphaelova *Disputace o svátosti* také odděluje pozemské a božské, tentokrát v monumentálním měřítku. Na této grandiozně pojaté scéně je přesně vidět, že oblak v tomto období nelze ani v nejmenším brát v potaz jako přírodní realitu, ale pouze jako symbolický a iluzorní prvek. Církevní otec a ostatní autority jsou usazeni na polokulatých lavicích oblaků, vznášejících se jen kousek na zemi a obklopují další oblak, který nese Krista, Pannu Marii a Svatého Jana. Tato kompozice však neopovídá ničemu, co jsme viděli předtím, žádné zázračné zjevení, spíše jakési realistické zobrazení dané situace. V *Sixtinské madoně* oblaky rovněž neoplývají přírodními vlastnostmi, nýbrž nabízejí oporu, jakýsi koberec, přes který se figura přibližuje k divákovi.



Obr. 20. Vidění sv. Jana na Patmu, Correggio



Obr. 21. Nanebevzetí Panny Marie, Correggio

Correggio (*1489 – †1534) je považován jako předchůdce barokního typu malby, prohlédneme-li si kupříkladu jeho práci na kupolích v Parmě, zaznamenáme množství pokrokových prvků. Freska *Vidění sv. Jana na Patmu* (kupole kostela sv. Jana Evangelisty v Parmě) a freska *Nanebevzetí Panny Marie* (kupole parmské katedrály) nás uchvátí dynamická změti postav, propletená s oblaky zapírají zákony gravitace a lineární perspektivy, propůjčují sobě svévolné, nahodilé pozice, deformace. Vzbuzují tak dojem jisté intoxikace, omámení. Malba otevřená do nebes, vytváří pocit falešného prostoru směřujícího do dále. Pokud odložíme fantastickou souvislost s oblaky v kupoli v Parmě, lze říci, že užití oblaků je ovlivněno konveční praxí, kdy oblaky oddělovaly dvě úrovně – pozemskou a božskou.

Apoštolové zůstávají unitř katedrály, na jejich straně balustrády. V části rezervované pro svět dole, oddělení od části kompozice zasvěcené manifestaci božského. V porovnání obou světů je kompozice zcela nakloněna ve prospěch svatého. Oblaky osvobozují vyvolené od zákonů gravitace, nabízejí oporu a zároveň ukazují, že je možno otevřít nadpřirozený svět s tomu obyčejnému.

Vidění sv. Jana na Patmu nám představuje Jana sedícího na okraji, vzhlížejícího ke své vizi. Kristus je obklopen září a apoštolové sedícími na oblacích. Correggio se ale nedržel při ztvárnění výjevu evangelia. Postava Krista by měla být usazena na oblaku, jako jsou postavy apoštolů, je však jakoby zavěšena v nekonečném prostoru, proti zlatému pozadí.

Jeho pozice šokovala mnoho malířů, je zkreslená perspektivou skoro až dodoby jakéhosi žabáka. Někteří apoštolové mají kolena ohnutá skoro až ke krku. S oblaky tu Correggio zachází jako s oblými, pevnými těly za účelem vytvoření podpory, nebo sedátek. (Damisch, 2002, s. 49)

Nebyla to jen analýza slohu, která umožnila historikům jako Riegl a Wölfflin spatřit v parmských kupolích místo vzniku celé série kupol, jež byly označovány jako „barokní“. Byly to kupole, kde oblaky invazivně vtupují do celé kompozice, nebo dokonce přetékají přes okraj do přilehlých architektonických prvků. (Damisch, 2002, s. 5)

Oblak je v correggiově díle oblíbeným tématem. Je to ikonický element určený k přesnému účelu, a kombinovaný s jinými motivy. V Parmě šel dokonce tak daleko, že oddělil kopce oblaků na okrajích jako sedátka pro postavy evangelistů a církevních otců. Zde i v jiných kupolích (Florenc, Drážďany atd.) nacházíme Madonnu podepřenou stěnou oblaků nebo korunovanou proti pozadí tvořeného nádherným shromážděním serafínů, obroubených oblaky. Jinde si andělci hrají nebo se kutálejí na polštářích oblaků vznášejících se na vrcholku kompozice – *Narození Ježíše Krista (Noc)* v Gemäldegalerie v Drážďanech, *Cikánka* v Neapoli, *Madonna della Scodella* v Parmě. (Damisch, 2002, s. 15)



Obr. 22. *Narození Ježíše Krista (Noc)*, Correggio



Obr. 23. *Cikánka*, Correggio



Obr. 24. *Madonna della Scodella*, Correggio

Michelangelo (*1475 – †1564) v *Posledním soudu* rovněž užil pokrokové prvky, prostor zde působí nereálným dojmem, horní část je zaplněn lidskými těly, jež viděny z dálky, plují na modrém pozadí jako oblaka na obloze.

Je to jediné dílo, kde na zdech Sixtýnské kaple použil zobrazení oblaků, ve zbytku díla tuto pořetbu neměl. Oblak jako konstrukční prvek nehraje žádnou roli v kompozici. Michelangelova organizace scény také nenaznačuje žádné popření architektonického prostoru, jako je tomu u Correggia. Naopak jej obohacuje falešnou sítí říms, pilastrů a oblouků, do nichž jsou usazeny scény.

Sibyly a proroci nejsou usazeni na lavici z oblaků jako je tomu u Correggiových evangelistů v Parmské kupoli. (Damish, 2002, s. 39)



Obr. 25. *Poslední soud*, Michelangelo



Obr. 26. *Nanebevzetí Krista*, Tintoretto

Tintoretto (*1518–†1594) na svém obraze *Nanebevzetí Krista* jakoby zatlačuje apoštoly do pozadí za nimi, zatímco Kristus stoupá vzhůru na velké mase oblaků. Povznesení zde opět ztváňeno jako mystická subjektivní vize, spatřená pouze sv. Janem, postavou, kterou můžeme pozorovat ve spodní části výjevu. Toto také popírá klasické statické aranžmá doby.

V díle *Ráj* jsou oblaky vystavovány v klasické symbolické podobě jako pevné místo k usazení, ne jako skutečný přírodní prvek.



Obr. 27. *Ráj*, Tintoretto

El Greco (*1541 – †1614) se v díle *Pohřeb hraběte Orgaze*, navzdory tradičnímu kompozičnímu schématu, řídí principy, které přímo odporují těm, ve kterých malíři v Quattrocentu

shodovali. Malba je opět rozdělena do dvou částí. Ve spodní je vykreslen zázrak, který se udál během pohřbu – zjevení sv. Štěpána a sv. Augustýna, jež sesoupli z nebes, aby sami pohřbili tělo hraběte. Horní část zobrazuje přijetí duše zemřelého Kristem a Pannou Marií. Novátorství vězí v interpretaci schématu dvou oddělených úrovní, malíř totiž neumožňuje zahlédnout ani kousek země, na níž stojí postavy v dolní úrovni. Jsou na sebe tak namačkané, že je úplně odstraněn jakýkoliv náznak scény, na které jsou shromážděni. Za účelem otevření nebesům jsou figury spojeny s polštáři oblaků, jež ve vzestupných spirálách okrouhle ohraničují nebeskou sféru. Autor se pokusil vyloučit vše pozemské ze scény a navodit tak pocit, že jsme svědky niterného vidění.

Popírá tak klasický stabilně naaranžovaný, systematicky organizovaný svět malby Quattrocenta. Naznačuje cestu dalšího vývoje výtvarného umění, podobně jako je tomu u Tintorettova *Nanebevzetí krísta* nebo Michelangelova *Posledního soudu*. (Damisch, 2002, s. 141–142)

Postava chlapce v popředí, jež navazuje kontakt s divákem, a poukazuje zvednutým prstem na zázrak, jenž usvědčuje novátorského El Greca v jistém dodržování zaběhlých tradic. V tomto období bylo totiž obvyklé umístit postavu na okraj výjevu do pozice svědka.



Obr. 28. Pohřeb hraběte Orgaze, El Greco



Obr. 29. Vidění Alonsa Rodrigueze, Zurbarán

Zurbaránovy (*1598 – †1664) velké náboženské cykly namalované v Seville mezi 1629 a 1640 jsou spojeny s aktivitami španělských monastických řádů, na křižovatce starého a nového světa, a z pohledu ikonografie patří k tradičnímu vzoru nábožné imaginace. (Damisch, 2002, s. 40)

Zurbaránův obraz *Vidění svatého Alonsa Rodrigueze* byl původně vytvořen k počtě oltáře sakristie jezuitského kostela. Autor slavných mystických prací klečí v temné spodní pasáži ve společnosti anděla. Oba vzhlížejí k horní části, která je orámovaná oblaky a ty jsou naplněny masou hlaviček cherubínů. Kristus a Panna Maria zde sedí, každý držíc pokladničku ve tvaru srdce, z které tryskají paprsky světla. Tyto směřují na hrud' svatého Rodrigueze. Na oblaku, jenž je umístěn o něco níže, postává skupinka andělů hudebníků.

Zdá se, že touha po realismu soutěží s vyjádřením poněkud dvousmyslného mysticismu. V podstatě ale určující proces závisí na hře stínu a světla ve vykonstruovaném prostoru a oslnivé záři vycházející z oblaku. Rozdělení obrazu na dvě úrovně, z nich jedna je pozemská a druhá božská není pro práci Zurbarána nijak vyjímečné. (Damish, 2002, s. 41)

Pojďme se podívat na další zurbaránovy práce, které opakují výše zmíněné, rozdělení prostoru na dvě části. *Sv. Fratišek v portiuncule* zobrazuje tuto postavu v extázi před zjevením Ježíše a Panny Marie. Opět vidíme temnou a světlou část, jež ohraničena oblaky s cherubíny ozařuje vzhlížejícího svatého. *Modlitba sv. Bonaventury* se rovněž odehrává ve dvou prostorových úrovních, kde oblaka charakterizují tu nebeskou.



Obr. 30. *Sv. Fratišek v portiuncule*, Zurbarán



Obr. 31. *Sv. Modlitba sv. Bonaventury*, Zurbarán

Zurbarán je na výše zmíněných obrazech věrný dobové konstrukci scény rozdělené na dvě úrovně. Pozemské figury zůstávají stát pevně na zemi, vítajíc příchod vidění. Svaté figury jsou součástí nebes nebo dočasně aspoň pozvednuty pomocí oblaků nad úroveň obyčejného prostoru. Zurbarán se pokouší předvést divákovi zjevení zároveň jako reálnou scénu a zároveň jako zázračné vidění. (Damisch, 2002, s. 42)

Dalším častým prvkem v zurbaránových malbách je přítomnost pilíře v centrální oblasti výjevu, jeho vrchol se ztrácí v oblacích. Sloup, který je ukotven v pozemské scéně, a umožňuje komunikaci mezi pozemským a božským. Tento jev můžeme sledovat například v dílech *Zvěstování* v muzeu v Grenoblu, *Apoteóza svatého Tomáše Akvinského* v muzeu v Seville. Také na obraze *Rozhovor papeže Urbana II a sv. Bruna* centrální oblast zabírá sloup a obě postavy jsou usazeny souměrně po jeho obou stranách. V tomto případě není sloup ztracen v horní části v oblacích, ale skryt nebesy nad papežovým trůnem a závěsem našaseným nad hlavou svatého. Mají jakousi zástupnou funkci, nahrazují oblak.



Obr. 32. Zvěstování, Zurbarán



Obr. 33. Rozhovor Papeže Urbana II a sv. Bruna, Zurbarán

Fakt, že oblak může být jako objekt nahrazen jiným, znamená, že oblak jako takový nehraje žádnou roli, je to pouze prvek symbolický. Hraje svou úlohu v systému. (Damish, 2002, s 45)

1.3 Correggiova Io

Jak již bylo řečeno, náboženský symbol, přidělený oblaku ve středověku, prošel v renesanci jistě touto metamorfozou, kromě křesťanské symboliky získal navíc nový rozměr. Jelikož renesanční umělci obrátili svůj zájem k antickému umění, začal se v jejich tvorbě objevovat motiv starých řeckých bájí a oblak se i zde stal nositelem božské symboliky. Tentokrát to však byli bohové Olympu, kteří jeho prostřednictvím přicházeli na pozemský svět.

Krásným příkladem je Correggioův cyklus Ovidiovy Proměny. I když jeho zakázky pocházely především od církevních zadavatelů, vytvořil na toto téma sérii obrazů pro Federiga II. Gonzaga z Mantovy. Měla původně zdobit jeho palác, ale skončila jako dar Karlu V. k příležitosti jeho korunovace. Sestává ze dvou obrazů. *Léda s Labutí* (Staatliche Museen v Berlíně) a *Danae* (Gallerii Borghese v Římě). Na díle *Danae* vidíme světélkující oblak, z něhož stéká proud zlatého deště. Zastupuje zde boha.

Correggiova nejznámější malba s tematikou řecké mytologie je *Jupiter a Io* (Vídeň, Kunsthistorisches museum) z cyklu Jupiterovy lásky, kde nalezneme vskutku monumentální, temný oblak, jehož prostřednictvím sestoupil Jupiter na zem k objektu své vášně, Io. V této formě ji má odradit od útěku a zároveň ukrýt svou aktivitu před zraky jeho božské manželky.

Vídeňská Io zůstává nejpozoruhodnější malbou série. Funkci, kterou přiděluje oblaku, je fantastní objekt touhy. Neustále se měnící formu oblaku, lze považovat za model všech metamorfóz. Ale v antických bájích reprezentuje jednoduše instrument zvolený Jupiterem k dosažení jeho tužeb. Oblak zde může být jedním ze znaků používaných k určení mystické touhy spojení s bohem. Na tomto obraze je prezentován jako halucinogenní objekt, jenž je jako takový spojen se základním, ale bezpochyby spirituálním zážitkem a je plný erotického napětí. (Damisch, 2002, s. 23)



Obr. 34. *Jupiter a Io*, Correggio



Obr. 35. *Danae*, Correggio

2 OBLAKY V ČÍNSKÉM VÝTVARNÉM UMĚNÍ

Nyní se krátce zatouláme na dálný východ a nahlédneme jen tak zlehka pod štětce čínských výtvarných umělců. Můžeme říci, že oblaky a mlhy zaujímaly a stále zaujímají v umění této země významnou pozici. Hrají totiž důležitou roli jako součást krajinomalby, jež je v Číně snad nejvíce ceněným žánrem v oblasti malířství. Žádný z prvků obsažených v krajině, včetně oblaků, však nesmí dominovat, všechny spolu musí koexistovat v rovnováze.

Podle metody „dvou úrovní“ by měly být při malbě krajiny oblaky přidány mezi hory a scénu pod nimi. Toto rozdělení pomocí oblaků, ale neslouží k ničemu jinému, než jako prvek interakce mezi tím, co je v krajině umístěno nahoře a co dole, a také ke zdůraznění výšky hor a hloubky lesů. Tato metoda nesmí být zaměňována s západním symbolickým způsobem rozdělení na nebeskou a pozemskou oblast, které bylo zmíněno dříve. (Damisch, 2002, s. 220)

Technika tradičního čínského malířství úzce souvisí z kaligrafií. Štětcem ponořeným do černého nebo barevného inkoustu se malují lehké a elegantní křivky a plochy na papír či hedvábí.

Malíři v období dynastie Tang používali k malování oblaků dvě techniky. První, známá jako „foukání oblaků“ je založená na malbě na hedvábí vrstvou bílé barvy. Výsledné dílo pak působí jemně a graciózně. Při technice „obtahování popraškem“ se pokrývají stopy štětce popraškem barvy. Vzniká tak působivý efekt, který zesiluje sytost malby.

V 11. století Mi Fu v jeho *Historii malířství* obdivoval mlhy namalované Dong Yuanem a popisoval jejich prchavost zachycenou bez jakékoli umělé vykalkulovanosti. Mlha tu zahaluje, tu odhaluje formace hor, špičky stromů se objevují a zase mizí, mlha pracuje s efektem světla a stínu. (Damisch, 2002, s. 201)

Řeky Xiao a Xiang a scenérie okolo těchto říčních toků jsou motivy Dong Yuanových nejznámějších mistrovských děl. Jsou to malby na hedvábí, jež se chlubí dokonalou technikou a vytříbeným smyslem pro kompozici. Oblaky zde zahalují hřebeny hor a zdůrazňují tak svou prchavostí jejich nehybnost.



Obr. 36. Řeky Xiao a Xiang, Dong Yuan



Obr. 37. Hory v létě, Dong Yuan



Obr. 38. Hory Dongtian, Dong Yuan



Obr. 38. Vzdálený zvuk hromu, Shitao

Shitao (17. století) ve svém teoretickém díle, zabývajícím se malbou krajiny, *Poznámky k malířství*, rovněž uděloval oblakům důležitou funkci. Obloha objímá krajinu prostřednictvím oblaků a větru a Země to vše oživuje pomocí řek a kamenů (Damish, 2002, s. 202). Také ke krajinomalbě podotknul, že dosáhnout pochopení podstaty krajiny lze jen pochopením vesmíru samotného (Damish, 2002, s. 214).



Obr. 39. Zahrady hořčičného semínka, manuál malby

Z tohoto tvrzení si lze odvodit, jak důležitá krajinomalba pro malířství staré Číny byla. Krajina nebyla jen kopií viděného, byl to vesmír sám pro sebe. Vytvor pravém slova smyslu.

V osmnáctém století *Jie zi yuan huazhuan* (Zahrady hořčičného semínka, manuál malby) popsal oblaka jako nádheru oblohy a země, výšivku hor a vody. Pro jejich jedinečnou prázdnotu, v nich můžeme zahlédnout ukryty tvary hor a vodních proudů. Proto mlu-

víme o horách a mořích oblaků. Hořčičné semínko rovněž radí nepoužívat při tvorbě oblaků linky, nýbž vyplňovat plochy barvou. (Damisch, 2002, s. 201)

Pro staré číňany byly oblaky laskavými přírodními silami, jež zajišťovaly plodný déšť, zároveň však byly spojovány s představou lítosti, jelikož skrývaly chaos na zemi. (Ecker, Karel, Starl, 2009, s. 57)

3 MODERNÍ POJETÍ OBLAKŮ VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ 19. A 20. STOLETÍ

Oblaky pro výtvarné umělce 19. a 20. století nabývají nový rozměr, rozvoj vědeckých oborů vedl mimo jiné i ke vzniku meteorologie a vnímání oblaků se mění z čistě nábožensko-myto-logického na přírodovědecké. Přesto mohou stále jejich náhodné abstraktní tvary sloužit jako forma metafory, podráždít umělcovu imaginaci.

Mým hlavním vodítkem v tomto období se stala výstava pořádaná v Leopoldově muzeu ve Vídni od 22. 3. do 1. 6. 2013 pod názvem Wolken. Nabídla totiž obsáhlý pohled na fenomén oblaků ve výtvarném umění 19. a 20. století.

Jako praktické jsem shledala rovněž rozčlenění této výstavy do skupin a věčinově se jím nadále řídím.

3.1 Objev meteorologie a studium oblaků

Na počátku dějin meteorologie stála publikace *On the Modification of Clouds* britského chemika a amatérského meteorologa Luka Howarda vydaná v Londýně v roce 1803. Provedl základní vědeckou klasifikaci oblaků na cirrus, cumulus a stratus. Toto rozdělení se zachovalo až dodnes.

Již od konce 18. století umělci projevovali stále větší zájem o zachycení proměnlivé atmosféry přírody. Věnovali se proto jejímu studiu přímo v plenéru. Zvýšeného zájmu se tak dostalo i ztvárnění oblohy a oblačných formací. Snažili se tak do té doby podceňovanou krajinomalbu povznést a získat jí důstojné místo. Z nově nastupujícího vědního oboru meteorologie vycházeli a studiu oblaků se věnovali na začátku 19. století umělecké osobnosti anglické nebo francouzské krajinomalby, zástupci německého romantismu, ale i vídeňského Biedermeieru.

3.1.1 John Constable, William Turner, Camille Corot, Casper David Friedrich

Anglický malíř **John Constable** (*1776 – †1837) je považován za jednu z největších osobností evropské krajinomalby. Jeho zacházení se světlem a barvou v obraze a techniku děleného ru-

kopisu obdivovali jak umělci Barbizonské školy, tak impresionisté. Constable vytvářel studie svých obrazů v plenéru. (Wolf, 2008, s. 58)

Mezi léty 1821 a 1822 namaloval Constable sérii studií oblaků ze stejné lokace (Hampstead) a stal se tak průkopníkem vědeckého pozorování oblaků prostřednictvím jejich vizualizace. Své studie oblačných forem opatřil také popisem daných meteorologických podmínek.



Obr. 40. Studie oblaků, John Constable



Obr. 41. Otrokářská loď, William Turner

Protipólem Constablovy snahy poctivě znázornovat viděné byla tvorba anglického básníka malby **William Turnera** (*1775–†1851), který ve svých obrazech usiloval o jímavé a dramatické účinky. Pro Turnera je charakteristická fúze páry, vody, mlhy a oblaků; obloha tak dosahuje až kosmické dimenze.

„Příroda u Turnera vždy odráží a vyjadřuje emoce (romantismus). Tváří v tvář mocnostem, které nemůžeme ovládat, jsme malí a zcela ohromení.“ (Gombrich, 1997, s. 494)

Francouz **Jean-Baptiste Camille Corot** (*1796–†1875) byl jedním z představitelů tzv. Barbizonské školy, která sehrála výjimečnou roli v dějinách moderní krajinomalby.



Obr. 42. Fontainebleau, bouře nad pláněmi, Camille Corot

Jednalo se o skupinu mladých umělců, kteří v 30. a 40. letech 19. století malovali krajinu v lese ve Fontainebleau a nakonec se usadili ve vesničce Barbizon. Tito umělci definitivně přenesli krajinomalbu do plenéru a ve snaze co nejvěrněji znázornit přírodní scenérii studovali světelné a atmosférické jevy v ní obsažené. (Wolf, 2008, s. 66)

„Corot se podobě jako Constable snažil malovat realitu co nejvěrněji. Jeho hledání průzračnosti a rovnováhy nám může vzdáleně připomínat Poussina a Lorraina (mytologická stafáž). Corotovi se podařilo pomocí palety zachytit zářivost světla a světelného oparu novými prostředky. Pracoval se škálou stříbřité šedi, jež barvy zcela nepohlčí, ale udržuje je v souladu, aniž je vzdálí skutečnému vzhledu.“ (Gombrich, 1997, s. 507–508)

Corot také vycházel z nizozemské krajinomalby 17. století jako mistři „intimních krajin“. Studie pro své obrazy dělal v plenéru, ale obrazy dokončoval v ateliéru.

Malíř **Caspar David Friedrich** (*1774–†1840) byl předním představitelem německého romantismu.

„Jeho krajiny jsou odrazem romantické lyrické poezie. Friedrichovy pochmurné horské scenérie nám připomínají duch čínských krajin.“ (Gombrich, 1997, s. 497)

Příroda v romantickém pojetí svou ohromnou majestátností jen zdůrazňuje osamělost lidské duše.

3.2 Impresionistické obrazy

Poznání, že se vzhled přírodní scenérie neustále mění pod vlivem atmosférických a světelných podmínek, vedlo impresionisty k velkému zájmu o obrazy. Impresionistické obrazy se zdají být metaforami par excellence, metaforami pomíjivosti života. Impresionisté vždy pracovali v plenéru, snažili se svým charakteristickým rukopisem vrstvených barevných skvrn znázornit dojem z okamžiku.

„Impresionistické malířství dodává životu barvitý odlesk, usiluje o dokonalou reprodukci krásného zdání v proměnlivém světle, o malířské zakletí „okamžiku“ v doslovném smyslu. Je pozemské a bez požadavku transcendence; je vrcholem a završením iluzionistického umění, které od renesance ovládalo evropské umělecké myšlení a zároveň zárodkem moderny.“ (Walther, 2004, s. 10)

3.2.1 Claude Monet, Alfred Sisley, Eugene Louis Boudin, Paul Cézanne

Vůdčí osobností francouzských impresionistů se stal **Claude Monet** (*1840–†1926), který našel své obrazy nejen v odrazech vodní hladiny, ale také na pařížském nádraží Saint-Lazare, kde maloval kouřící a párou syčící vlaky.



Obr. 43. Ostrovy Port-Villez, Claude Monet



Obr. 44. Velké letní nebe nad Seinou, Alfred Sisley

„Je to skutečná „imprese“ výjevu z každodenního života. Monet se nezajímá o nádraží jako o místo, kde se lidé setkávají nebo odkud odjíždějí – fascinuje ho účinek světla proudícího skleněnou střechou na mraky páry a z ní se vynořující tvary lokomotiv a vozů.“ (Gombrich, 1997, s. 520)

Velké letní nebe nad Seinou maloval **Alfred Sisley** (*1839–†1899). Malíř nezobrazoval idylickou krajinu, ale ukazoval řeku z hlediska jejího praktického využití jako vodní cestu pro lodní pasažéry nebo k přepravě dřeva. Díky používání relativně malých formátů a skicovitě barevnosti mají obrazy charakter studie. Tento dojem obzvláště podporuje dynamicky otevřené pojetí rozsáhlých partií oblohy. V Sisleyho zálibě malovat oblohy v delikátních, bílých tónech lze najít vliv Johna Constabla, jehož práce Sisley jako mladý malíř intenzivně studoval.

Sluncem zalité pláže byly námětem obrazů francouzského malíře **Eugena Boudina** (*1824–†1898). Na jeho marinách vysoko na nebi kralují větrem rozcuchané oblohy. Camille Corot jednou při pohledu na Boudinův obraz prohlásil: „Jste králem nebe!“ Boudinovy krajiny ukazují především scenérie Normandie a Bretaně.

Podrobnější studie jeho obrazů ukazují, že Boudin nebyl často spokojen s první verzí oblohy a několikrát ji přemaloval. (Natter, Smola, 2013, s. 153)

Z impresionismu vyšel, ale dalece ho překročil malíř **Paul Cézanne** (*1839–†1906), který hledal harmonii barvy a vlastní zákony v umění „souběžném s přírodou“ a jehož dílo iniciovalo abstraktní umění. „Na rozdíl od impresionistů nechtěl zobrazovat odraz světla na povrchu věcí, nýbrž samo světlo v barvě. Kouzlo atmosféry Cézanna příliš nevzrušovalo, nezachycuje prchavý okamžik, usiluje o trvalost. Konstruoval svoje obrazy v namáhavém nekonečně trpělivém procesu, nemodeloval plasticky odstiňoval barvu polotóny a čtvrttóny, jako když hudebník moduluje své téma střídáním tónin.“ (Walther, 2004, s. 21)

Cézanne často maloval krajiny se zataženou oblohou, byl to prvek charakteristický pro jeho dílo.

3.3 Oblaky jako ornament

Umělci secese a expresionismu měli obzvláštní zálibu v zobrazování oblaků. Přičemž ztvárnění oblaků se pohybuje od ornamentálních arabesek symbolistů, přes formální redukci a stylizaci v grafické tvorbě (plakát), až k expresivní geometrické reiterpaci.

3.3.1 Ferdinand Hodler, Koloman Moser, Ferdinand Andri, Edvard Munch, Vincent van Gogh



Obr. 45. Jezero Thun, Ferdinand Hodler



Obr. 46. Vrchol Andey, Arve Valle v Haute Savoie, Ferdinand Hodler

Ferdinand Hodler (*1853–†1918) byl nejvýznamnější zástupcem švýcarského symbolismu a secese. Jeho bujné, horské masivy, souběžné vrstvy vody, země a oblohy v sobě mají patos dále. Zjednodušuje horskou scénérii natolik, až dosahuje plakátové jasnosti.

Jeho oblaky mají tvar ornamentálních arabesek. Hodler si přál dát těmto vznášejícím se světům trvalou formu skrze symetrii a repetici tvaru.

Na obraze této majestátné hory bychom zajisté byli schopni rozeznat věrně ztvárněné křivky horského hřebene, avšak zbytek obrazu je čistá konstrukce. Tři vrstvy mraků tu postupují k vrcholu. Naznačují stoupající nadmořskou výšku, ale také představují hru forem. Dvě spodní vrstvy horizontální oblačnosti jsou rovnoběžné se zemí, horní vrstva následuje křivky hory. Gradace modří vytváří hmatatelné spojení mezi základnou a temně modrými alpskými vrcholy. Údolí je vyznačeno jemnou zelení a obloha bledě modrou barvou. Ve svém dekorativním stylu, obraz není nepodobný japonskému tisku.

Oblaky nekonvenčních barev a stylizovaných, redukovaných tvarů byly typickými pro pozdní tvorbu vídeňského malíře, grafika a designéra **Kolomana Mosera** (*1868–†1918). Ve svém díle byl inspirován novými teoriemi barev Julia Maiera-Graefe a Johanna Wolfganga von Goethe. Na obraze *Deštivý den* z roku 1914 kontura horského hřbetu a nad údolím se vznášejícího

oparu hraje v odvážném žluto-modrém akordu. Moser sám hovořil o zvláštním efektu tzv. si-mlutánního kontrastu. Ve své barvené akcentaci připomíná Hodlerovo dílo.



Obr. 47. Deštivý den,
Koloman Moser



Obr. 48. Plakát na výstavu
vídeňské secese,
Ferdinand Andri



Obr. 49. Úzkost, Edvard Munch

V secesním umění se velké oblibě začal těšit plakát, neboť se ukázalo, že tento přístup, kterému se Evropa naučila od Japonska, je mimořádně vhodný k reklamním účelům. Umělci se stále zdokonalovali v grafických technikách jako je litografie nebo dřevořez a ve svém díle také významně posunuli zobrazování oblaků. V jejich grafické formě je totiž redukovali do jednoduchých, plošných, geometrických tvarů.

Jedním z významných umělců v tomto směru byl **Ferdinand Andri** (*1871–†1956), který vytvořil plakát pro XXVI. výstavu Vídeňské secese v roce 1906. Motiv horského štítu se zamračenou oblohou, který autor zvolil pro tuto příležitost, nemá nic společného s obsahem výstavy.

Andri tu demonstruje extrémní redukci až na geometrické formy, která je typická pro ranou secesi. Tvar mraků vymezuje jejich stereotypní repeticí, přičemž obloukovité tvary na temné obloze vyvolávají v divákovi pocit vlnění. (Natter, Smola, 2013, s. 171)

Transformaci ornamentálních oblaků v expresivní geometrické vzorce lze sledovat v díle norského malíře a grafika **Edvarda Muncha** (*1863–†1944). Pomocí silných, paralelních linií vystižené oblaky na litografii Úzkost z roku 1896 evokují vlnivý pohyb vzduchu.

Rudě akcentované pruhy mračen tady uvádí krajinu do pohybu, který indikuje i paralelní šrafura na pozadí. Tato lineární dynamika podporuje extrémní psychickou tenzi, která je znát na tvářích zobrazených v popředí, na její okamžité vizuální implementaci. (Natter, Smola, 2013, s. 171)

„Co na expresionistickém umění uvádělo obecnstvo ve zmatek, nebyla snad ani tolik skutečnost, že realita je zkreslována, jako spíše to, že výsledek odvádí od krásy. Expresionisté měli tak

hluboký soucit s lidským utrpením, chudobou, násilím a vášní, že se přikláněli k názoru, že trvání na harmonii a kráse v umění se zrodilo pouze z odmítání upřímnosti.“ (Gombrich, 1997, s. 566)



Obr. 50. Nemocnice v Saint-Remy, Vincent van Gogh



Obr. 51. Wheatfield s horami v pozadí, Vincent van Gogh

Vincent van Gogh byl v květnu 1889 poslán do sanatoria Sain-Rémy-de-Provence v Arles. Pod obrovským tlakem svého pohnutého psychického stavu nebyl schopen dlouho žádné umělecké činnosti. Pomalu se však opět otevřel světu a v parku sanatoria našel pro své malby nové motivy. V červenci vytvořil první ze série obrazů s pohledem do parku.

Dominantním prvkem na tomto obraze je mohutný strom s mužskou figurou u jeho paty a budova sanatoria za jeho zády. Vincent van Gogh používá paralelního šrafování, které je typické pro jeho pozdní umělecké období, dynamických linek nabitých emocionálním nábojem. Zvlněný vzhled kůry borovice tu koresponduje s jakoby naondulovanými formami zatažené oblohy. Ve van Goghových krajinách se oblaka na obloze často stávají nezávislým zvlněným ornamentem. Takto stylizovaná dynamika vyzařuje vnitřní psychický stav umělce a jeho potřebu okamžitého vyjádření tohoto stavu.

„Pro van Gogha umění není zobrazováním. Prostřednictvím formální koncentrace, šlehajících linií a hořících barev se stává symbolem nejen vnějšího rozkolísaného světa, ale i vnitřního zážitku.“ (Walther, 2004, s. 18)

3.4 Bouřkové oblaky

Bouřka. Jak poznáme, že se blíží? Napoví nám to přeci oblaka, černá a hrozivá, jejich tučná těla, která se na nás valí zpoza obzoru a ženou před sebou vítr.

3.4.1 Gustav Klimt, Erich Heckel

Když **Gustav Klimt** maloval obraz *Blížící se bouřka* netušil, že vytváří významný milník v tvorbě bouřkových scénérií. Jeho motiv našel v okolí Litzlbergu, kde pobýval mezi rokem 1900 a 1907 v domku pro hosty rodinného pivovaru. Kromě klidu tam našel již zmíněnou inspiraci k vytvoření obrazu *Blížící se bouřka*. Namaloval zdejší velký topol na pozadí přicházející bouřky.

Topol je na plátno nenesen pointilistickou metodou tečkování za použití čistých, nemísených barevných ostínů, kdy každá tečka charakterizuje jeden list stromu. Topol se tyčí proti mocným bouřkovým oblakům, jež jsou nositeli pochmurné statické nálady, která by se dala charakterizovat jako ticho před bouří.

Emil Nolde, německý expresionista, člen skupiny die Brücke, miloval přírodu v její čistotě a rád maloval scénérie, které tak štědře nabízela. Silné, ostré barevné odstíny nanášel způsobem, který skoro hraničil s abstrakcí. Schválně se ale držel v této tendenci zpátky, jelikož věřil, že úplná abstrakce není správná. Nabízím tu jako příklad, jeho *Rozbouřené moře*, jehož dmoucí se vody a temná oblaka nad nimi, jsou vsuktu zachyceny na hranici abstrakního ztvárnění.



Obr. 52. *Přicházející bouřka*, Gustav Klimt Obr. 53. *Rozbouřené moře*, Emil Nolde

3.5 Monstrózní krása

I přírodní katastrofa jako je erupce sopky, dovede vyprodukovat působivé oblačné scénérie. Monstrózní těla oblaků, naplněná popelem a sírou, spolu s gejzíry lávy, dominují gigantické, morbidní scéně. Tento pohled na ničivou sílu přírody, naplněný zkázou, lidí vždy fascinoval. Snad i proto malíři, kteří ve svém díle zachytili toto dramatické téma, zaznamenali často úspěch. Zvlášť působivé ztvárnění nalezneme u britského výtvarníka Johna Martina a rakouského umělce Josefa Rebella.

3.5.1 John Martin, Josef Rebell

John Martin (*1812–†1875) našel oblibu v religiózních tematech. Nespokojil se ovšem s krotkým ztvárněním nebeských obyvatel, naopak si z Bible záměrně vybíral dramatické momenty a ilustroval je s ohromující monumentální kadencí. Kupříkladu *Josua staví slunce*, *Záhuba Babylonu*, *Kvas Baltazarův*, *Zničení Sodomy a Gomory* nebo *Velký den Jeho hněvu* vystavují na odív autorovu bezbřehou až teatrální fantazii. Hrozivě dramatické obrazy se zde podílejí na zlověstné atmosféře, jež se pokouší diváka zcela pohltnout.



Obr. 54. *Den jeho hněvu*, John Martin



Obr. 55. *Josua staví slunce*, John Martin

Vzhledem k těmto sklonům autora se nelze divit jeho fascinaci přírodními katastrofami apokalyptického rázu, jako je výbuch vulkánu.

Zkáza Pompei a Herculanea (Whitworth Art Gallery, Manchester) je dílo, které nám s autorovou typickou monumentální rozmáchlou dratičností předkládá známou tragedii, způsobenou erupcí vulkánu.



Obr. 56. *Zkáza Pompei a Herculanea*, John Martin

Od momentu jejich objevení, v polovině 18. století, pohřbená města Pompeje a Herculaneum pokládají otázky nejen historického a archeologického, ale také morálního charakteru. Tato

kvetoucí centra Římského života, příklady velké civilizace a její moci, se nedovedla uchránit proti přírodní katastrofě, která je zničila. (Harrington, 2009)

Obraz nám docela vzadu předvádí město Herculaneum a záliv jehož rozvířené vlny unikají vytlačeny invazí rozzuřeného živlu. Město i vody zálivu působí nicotně. Scéně totiž dominuje naturalistické ztvárnění dštícího Vesuvu. Celá krajina je zmítána náporom ohně, oblaků kouře a dusícího popela, jež ji nenasytně pohlcují. Vojáci, krčící se v popředí, zjišťují, že jejich zbraně proti tomuto gigantu nic nezmůžou. Bohatí občané, jež se zbytečně pokusili zachránit svůj majetek, hledí bezradně vstříc nekompromisní zkáze, jisté smrti a vedle nich se povaluje hromada nyní bezcenných pokladů. Hrůznou scénu ozařují gejzíry lávy chrlící se z hrdla vulkánu.

Oblaky popela a prachu, jež vydechuje rozzuřená sopka, na mne působí jako tučná, hutná, stěna jakési rudé jeskyně, ďáblova doupěte, jehož gigantické břicho pohlcuje nemilosrdně bezmocné miniaturní figurky vydané jí napospas.

Lokální katastrofa je pohledem Martina přetransformována v apokalyptickou vizi konce světa, posledního soudu, konce světa. (Harrington, 2009)

Práce Johna Martina ovlivnila díla mnoha dalších umělců. Patří mezi ně i literární velikáni jako Charles Dickens nebo Charlotte Bronte. Mezi jeho obdivovatele se počítal dokoce i princ Albert.

Martin byl ve své době populární. Kdo jeho dílo ale často srážel, jako levné a hrajkící na city mas, byli doboví kritici, jež vůči němu zaujímali extrémě nepřátelský postoj. Kolem roku 1920 byla jeho práce dokonce označena za příklad viktoriánského špatného vkusu. (Dewsbury, 2011)

Rakouský malíř **Joseph Rebell** (*1787–†1828) často pobýval v itálii a maloval zdejší krajinu. V těchto končinách našel také dramatický námět sopky Vesuv chrlící lávu. V tomto výjevu však nespatořoval jako Martin apokalyptické drama, devastující lidské životy, činící je vůči jeho



Obr. 57. *Erupce Vesuvu v noci, Joseph Rebell*

moci nepatrnými, ale extrémní manifest přírodní síly, která jej fascinovala. Nenamaloval jen Vesuv v jeho hrozivém amoku, ale také bouři, která tento akt provázela, zobrazil tak boj dvou mocných přírodních elementů.

Na obraze *Erupce Vesuvu v noci* (Liechtenstein Museum, Vienna) zaujímá vulkán centrální pozici, plive do výšky lávu a popel, jenž se snáší dolů v podobě temného oblaku. Vesuv tu ční jako nepřemožitelný rozzuřený obr proti majáku, jenž jako symbol liského díla působí zcela zanedbatelně. Tryskající láva září na pozadí temných broučkových oblaků jako gigantický ohňostroj.

Země a vzduch, voda a oheň jsou vrženi jeden proti druhému v chuchvalcích oblaků, mučení bouří, připomínají chaos stvoření samotného. (Harrington, 2009)

Tradiční zobracení Vesuvu v 18. století klade především důraz na harmonii scény. I v erupci je vulkán vybalancován s elementy lidské i přírodní krajinné scenerie, zatímto divák pozoruje scénu nezaujatě z dále. Rebell se nijak neazbývá topografickými nebo vulkanologickými detaily, jeho Vesuv je spíše reprezentací vize než reality. Romantizovaný symbol přírodní síly, přetvořený citlivou představivostí. (Harrington, 2009)

3.6 Metamorfoza

Sociolog umění Walter Benjamin přirovnává pojem metamorfozy k procesu transformace nestálých a proměnlivých nakupení oblaků. Tento znak neurčité mlhavosti inspiroval ve velké míře surrealistické výtvarné umění.

V jejich způsobu vyobrazení oblaků dochází k vytržení z primárně naturalistického kontextu a příklonu k vytváření originálních a překvapivých kombinací motivů, které bychom ve všední realitě nenašli.

3.6.1 René Magritte

V díle belgického surrealisty **Reného Magritta** jsou oblaky doslova všudypřítomné.

Magritte, za pomoci pro něj tak typické fragmentace a vyjmutím oblaků z běžného kontextu posouvá významy zobrazovaného za hranici běžného vnímání a chápání skutečnosti.

Magrittovo dílo *Falešné zrcadlo* je příkladem v mysli utkvívajícího a dráždivě vtíravého surrealistického umění, které zcela pokrčuje proces percepce. Obrovské lidské oko vytváří rám pro blankytnou oblohu s bílými oblaky.

Černá zornička oka je v ostrém kontrastu s barvami celé kompozice a také tvarově se svou neúprosnou geometrickou pravidelností kontrastuje proti přirozeně vyobrazeným oblakům.



Obr. 58. *Falešné zrcadlo, René Magritt*

Je zajímavé, že Magritt si zvolil jako centrální bod svého obrazu primárně jednoduchý objekt jednolitě barvy. Snad tím chtěl diváka přivést k dojmu, že černočerná zornice není skutečným centrem obrazu, na který je třeba se zaměřit, ale že ve skutečnosti je to právě pomezí mezi zorničkou a oblohou, která ji obklopuje a jejich rozdílností. Je snad obloha součástí oka? Odráží se obloha v oku? Je oko zrcadlem, s jehož pomocí můžeme nebe spatřit?

Magritt do svého díla přepisuje jednu ze základních otázek lidské existence, kterou se filozofie zabývá už od nepaměti. Jak lidé vnímají svět?

Ostrý kontrast mezi černou zornicí a duhovkou vyvolává dojem, že obloha je ve skutečnosti za zornicí samou, což by znamenalo, že skrze toto Magrittovo oko nahlížíme přímo do hlubin mozku.

Na druhou stranu však může černá a temná zornička evokovat naprostou prázdnotu, nalezající se v centru oka, která by umožňovala obloze zrcadlit se na pozadí duhovky. Toto pozadí, a tedy i lidské bytosti obecně by byli v tomto případě odrazem oblohy. Z toho plyne naprosto opačný závěr a to, že lidé jsou produkty světa, který je obklopuje.

Utvářejí lidé prostředí, ve kterém žijí ovlivňují svět, který je obklopuje a nebo jsou pouze jeho pasivními produkty? Tato ambivalentnost a napětí mezi možnými odpověďmi, obsažená v Falešném zrcadle ho činí pro diváka tolik neodbytným.

Díváme-li se na Magrittovo oko zblízka, nelze se ubránit po chvíli se dostavující směsici úžasu, strachu a respektu.

Známé lidové přísloví nám říká, že lidské oko je zrcadlem do duše. V tomto případě však oko není propojeno s konkrétním tělem., nemá tvář ani hlavu, kterých by bylo součástí. Magrittovo oko je metaforou člověka jako takového.

Magrittovo dílo je zcela prosto svazující racionality, přesto je z výtvarného hlediska naprosto kompaktní. Zavdává nám příčinu k imaginativnímu a snovému vnímání skutečnosti.

3.7 Průmyslové oblaky

Jsou okolo nás a už je ani nevnímáme. Oblaky, které prudkují továrny a stroje. Spíš jsou jakousi otravnou nutností, s kterou jsme se smířili a která nám každý den v neochvějně pravidelnosti připomíná, že jsme součástí mašinérie lidské produkce. Někteří umělci v nich ale našli zdroj své inspirace.

3.7.1 Pierre Paulus, Paul Kirnig

V industriální poetice vídeňského rodáka **Paula Kirniga** oblaky reprezentují horký, parou nasycený dech strojů, těžkopádných a mučených tvrdou nikdy nekončící prací. Kirnigův průmyslový svět, který se před našima očima skoro otřásá mohutnými ranami a skřípěním pracujících kovových gigantů, téměř čpí pachem kouře, jakoby vyhostil liskou bytost ze svého nitra, přestože je to právě člověk, který mu vdechl život.

Průmyslové scenérie **Pierra Pauluse** nevpadnou do naší mysli s takou kovovou těžkotonážností jako díla Paula Kirniga, spíše cítíme z jeho oblaků kouře, který stoupá z komínů, pach města a továren. Posmutnělý stereotyp každodenní rutiny dělníka, který je s ním ale smířen.



Obr. 59. Uhelny dol,
Paul Kirnig



Obr. 60. Vysoka pec,
Paul Kirnig



Obr. 61. Kouř, Pierre Paulus

3.8 V moderním umění může být všechno oblakem

Oblaky se stávají ústředními motivy uměleckých děl, ať už je zvolená technika jakákoliv, vždy se jedná o ně samotné, jejich vyobrazení jsou do jisté míry vždy prodchnuty určitou významovou ambivalencí a napětím. Oblaky mohou být skutečně cokoliv.

3.8.1 Billy Kluver & Andy Warhol: Stříbrné oblaky

Umělecký a technický přístup jsou bezpochyby diametrálně rozlišné. Pokud se však propojí k vytvoření společného produktu potažmo uměleckého díla, můžeme se těšit z překvapivého a svěžího výsledku.



Obr. 62. Stříbrné oblaky, Billy Kluver a Andy Warhol

Společné dílo Andy Warhola a Billyho Klüvera *Stříbrné oblaky*, vystaveného v roce 1966 v Leo Castelli Gallery, obklopuje návštěvníka této instalace nadpozemsky krásnou atmosférou, téměř hmatatelně z ní číší radostná euforie. Podařilo se zde dosáhnout určitého překonání limitů tradičního umění a navázat bezprostřední kontakt s divákem. Klüverova technická gramotnost pomohla přivést k životu Warholovu uměleckou vizi.

Warholův původní záměr byl vytvořit vznášející se žárovku, oslovil tedy Billyho Klüvera, aby mu pomohl najít vhodný materiál a technologický postup výroby. Klüver prodiskutoval Warholův požadavek se svými kolegy a narazili na mnoho problematických momentů. Šťastná náhoda tomu chtěla, že se mezitím podařilo Klüverovu kolegovi vyvinout speciální materiál, který vykazoval vysokou nepropustnost helia a také se dal snadno ořívat. Měl být původně využit k balení sendvičů.

Klüver s politováním oznámil Warholovi, že materiál vhodný pro realizaci jeho projektu s obří vznášející se žárovkou se jim bohužel nepodařilo vytvořit. Ukázal mu ale výše zmíněný produkt. Jakmile ho Warhol spatřil, řekl pouze: „Pojďme tedy udělat oblaky.“, *Stříbrné oblaky* byly zrozeny.

Oblaky, naplněné heliem a vzduchem se vznášejí volně po svých orbitách v prostorách galerie a narážejí do sebe i do návštěvníků. Je vskutku nemožné odolat pokušení dotknout se Warholových oblaků, připomínajících spíše vycpané polštáře a vychýlit je z jejich dráhy, určit jejich nový směr.

Billy Kluver spatřoval ve vzájemné interakci vědy a umění obrovský potenciál. Spolupráci na této úrovni chápal jako příležitost pro vědce a inženýry k aplikaci odborných znalostí v novém prostředí. Výsledky této snahy mohou přinést zcela nové rozměry na obou participujících polích – ve vědě i umění.

Za zmínku stojí jistě také to, že tato společná, svou atmosférou naprosto neopakovatelná instalace Warhola a Kluvera inspirovala i další tvůrce.

3.8.2 Merce Cunningham, Anselm Kiefer, Howard Kanowitz, Gerhard Richter

Choreograf **Merce Cunningham** pod dojmem výstavy oslovil Andy Warhola ke spolupráci na taneční performanci inspirované právě *Stříbrné oblaky*. Výsledné dílo, *Deštný prales* mělo premiéru v roce 1968. Choreografem byl Cunningham, hudbu vytvořil David Tudor a Andy Warhol navrhl scénu.

Jak vidíme, v moderním umění se mohou oblaky stát skutečně čímkoliv a berou na sebe tu nejrozmanitější podobu. Dalším dokladem této skutečnosti je také práce německého umělce **Anselma Kiefera**, temná a zlost v sobě dusící masa materiálu se nám může jevit jako noční, úzkost a děs vyvolávající oblaka stejně jako zpustošené a vypleněné dějiště krvavé bitvy.

Tyto pocity v nás může snadno vyvolat kupříkladu jeho dílo *Těžký oblak*. Je součástí série, v níž využil zvláštní techniky, kdy kombinoval černobílou fotografii a plastiku shnětenou z olova, jež symbolizuje oblak. Výsledek na nás působí těžkým a depresivním dojmem.



Obr. 63. *Těžký oblak*, Anselm Kiefer

Olověný oblak v horní části díla je klasickým příkladem Kieferových oxymorónních použití materiálů. Těžkou hmotou, jako je olovo, totiž ztvárňuje něco, co je obvykle považováno za symbol lehkosti a prchavosti. Název *Těžký oblak* odkazuje na pojem „těžká voda“, kterou Kiefer pokládá jako synonymum pro radiaci. Jak vidíme, oblak má jakýsi radiální únik v podobě žlutého šelaku, který stéká dolů k pochmurné krajině. (Acheson, 2013)

Vyobrazení oblohy a oblaků se znovu stává velmi populární ve spojitosti s tzv. fotorealismem, jehož významnými představiteli jsou americký umělec **Howard Kanowitz** a jeho německý kolega **Gerhard Richter**.



Obr. 64. *Nebeský hák, Howard Kanowitz*



Obr. 65. *Oblaky, Gerhard Richter*

Richterovy *Oblaky* jsou zachyceny, jakožto olej na plátně, tak realisticky, že bychom je na první pohled mohli považovat za fotografii.

I když je oblak objektem, jež milují malíři romantismu a může evokovat religiozní námět, richterovy oblaky nenechávají pro nějaké romantické či spirituální pocity žádný prostor. Jsou to spíš zmrazené momenty zaznamenávající náhodné transformace oblačného motivu s hyperrealistickou precizností, která vyvolává v divákovi dojem, že si prohlíží fotografii. Pokud jsou vystaveny ve skupinách získávají sériový téměř minimalistický charakter. (Métais-Bührendt, 2012)

Současné umění reaguje na vzrůstající vliv a rozvoj globálních informačních technologií a umělci využívají všech dostupných prostředků – web kamery a záznamu záběrů oblohy.

Dalšími z mnoha vizuálních umělců, kteří využili ve své tvorbě tématu oblohy a oblaků jsou například **James Rosenquist** a **Max Weiler**.



Obr. 66. *Stříbrná obloha, James Rosenquist*



Obr. 67. *Obloha a oblaky, Max Weiler*

II. PRAKTICKÁ ČÁST

4 ILUSTROVANÝ PRŮVODCE OBLAKY

Tato část mé bakalářské práce má skutečně veskrze praktický ráz. Jedná se stručného ilustrovaného průvodce klasifikací oblaků jakožto objektů studia meteorologie. Toto dílo nemá ambice vědeckého charakteru, nepoukouší se stát atlasem s jeho často složitými fyzikálními ponaučeními, ale jen jednoduchou formou informuje případného zájemce o světě oblaků.

Kniha začíná kapitolou popisující vznik a složení oblaků, dále pokračuje samotnou klasifikací, která pojednává mimo jiné o 10 základních typech oblaků. Doprovodný obrázek ke každému typu se sestává z kresby samotného oblaku, v jedné z mnoha podob, ve které se může vyskytovat, a z krajiny, jež tu má funkci osvěžení, narušení možné jednotvárnosti. Nabízím tu pohled do stále se opakující krajiny, která se mění v průběhu roku. Jednotlivým oblakům jsem přisoudila krajinu v takovém ročním období, ve kterém by je bylo možno pravděpodobně spatřit.

Následují kapitoly jež se zabývají zvláštními typy oblaků, oblaky průmyslovými a také oblaky, které nalezneme na jiných vesmírných objektech, jako jsou planety nebo měsíce. Jednotlivé kapitoly jsou uvedeny každá svým vlastním obrázkem.

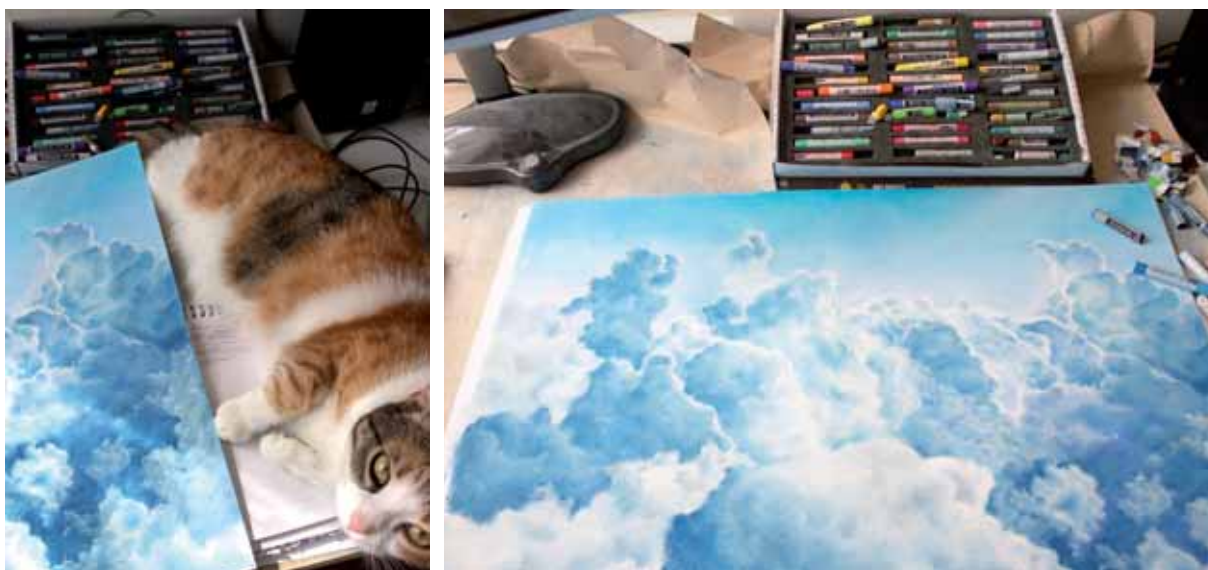


Obr. 68. Ilustrovaný průvodce oblaky

4.1 Ilustrace

Idkyž jsem pro vytvoření doprovodných obrázků zkoušela různé techniky jako nejpříhodnější se mi ukázala kresba pastely. Jako oblaky samy, které se často prolínají se svým pozadím, se mohou vrstvy nanesené pastelem mísit dohromady a navozovat tak dojem průhlednosti.

Kresby jsem vyfotila digitální zrcadlovkou a přenesla do počítače. Oblaky a krajiny jsem kreslila zvlášť poté spojila ve Photoshopu. Knihu samotnou jsem sázela v InDesignu.



Obr. 69. Kresba pastelem



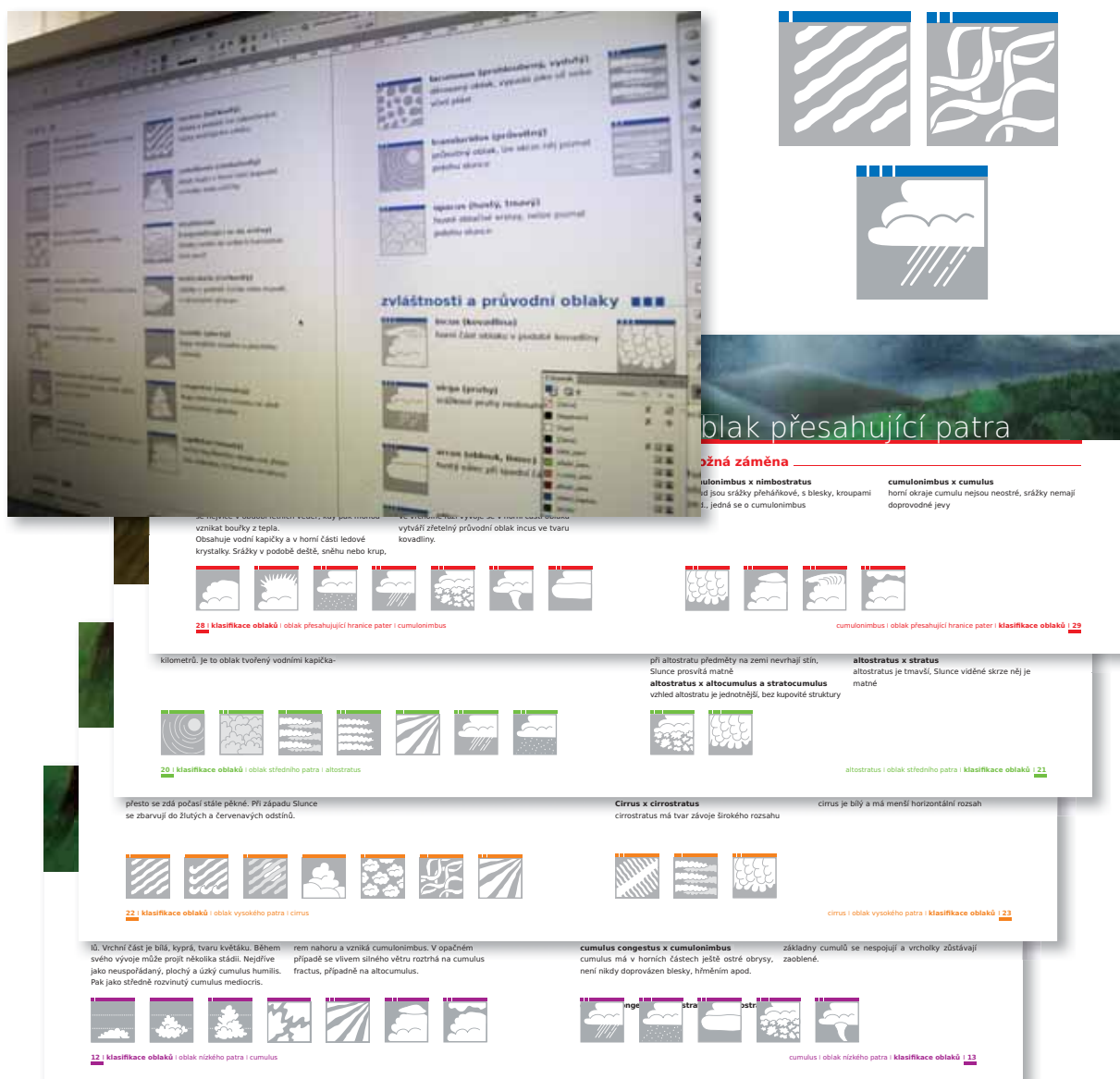
Obr. 70. Úprava kresby v počítači

4.2 Ideogramy

K usnadnění orientace mezi tvary, odrůdami, doprovodnými oblaky a zvláštnosti, ve kterých se daný typ oblaku může vyskytovat jsem vytvořila sadu ideogramů. Vznikaly v počítači jako vektorové objekty.

Pro snadnou identifikaci, ke které skupině daný ideogram patří, jsou ještě odlišeny čtverečky v horní části. U ideogramů vysvětlucích tvary najdeme jeden čtvereček, u ideogramů pro odrůdy čtverečky dva a konečně ideogramy znázorňující zvláštnosti a doprovodné oblaky čtverečky tři.

Tato identifikace je navíc odlišena barevně. Jednotlivé typy oblaků jsou totiž ještě rozděleny do pater, ve kterých se vyskytují. Oblaky nízkého určuje fialová barva, oblaky středního patra zelená barva, oblaky vysokého patra oranžová a konečně oblaky přesahující patra barva červená. Ostatní kapitoly jsou doprovázeny jednotnou modrou barvou.



Obr. 71. Ideogramy

4.3 Papír, vazba, font

V knize používám bezpatkový font DejaVu Sans, který je na internetu uveden jako volně použitelný – viz. http://dejavu-fonts.org/wiki/index.php?title=Main_Page

Řezy fontu DejaVu, které v knize naleznete, jsou: extralight, book a bold.

Vnitřní strany knihy jsou vytištěny na matný hlazený papír, gramáž 120 g/m². Pro svázání jsem vybrala vazbu V8 s pevnými deskami.

DejaVu Sans

DejaVu Sans

DejaVu Sans

Obr. 72. Font

4.4 Doprovodné předměty

Knihu doplňují nástěnný kalendář, pohlednice a brože, které zúročují zhotovené kresby.



Obr. 73. Doprovodné předměty

ZÁVĚR

Snad cesta dějinami ztvárnění oblaků ve výtvarném umění, jíž jste právě prošli, byla přínosným příspěvkem do pokladnice vašich vědomostí. I když zdaleka neobsáhla možnosti daného tématu, přece jen se pokusila nabídnout ze zmíněných historických ér vždy alespoň malý kousek k ochutnání. Byli jste svědky toho, že fenomén oblaků ve výtvarném umění zabírá opravdu rozsáhlý prostor a jeho mnohotvárnost snad nezná hranic. Můžeme se jen těšit, co dalšího nám nabídne v budoucnosti.

Doufám, že vás také zaujal můj malý průvodce světem oblaků, jenž se jej snaží pokud možno pestrým způsobem ilustrovat. Nerad by nudil rozáhlými texty o fyzikálních zákonitostech vzniku a morfologii těchto zajímavých přírodních jevů. Spíše má ambice potěšit oko čtenáře výraznými doprovodnými obrázky a schůdnou cestou sdělit případnému zvědavci něco málo informací o oblacích.

Můžu si jen přát, aby ve vás má práce vzbudila zájem o obdivuhodně proměnlivý svět oblaků, a nabídla vám tak inspiraci v tvorbě či námět k zamyšlení.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- ACHESON, Lila, 2012. Heavy Cloud. *The Metropolitan Museum of Art* [online]. [cit. 2013-05-13]. Dostupný z: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1995.14.41>
- DAMISCH, Hubert, 2002, *A Theory of /Cloud/ Towards a History of Painting*. Do anglického jazyka přeložila Janet Lloyd, Stanford, California: Stanford University Press, ISBN 0-8047-3440-2
- DEWSBURY, Rick, 2011. The apocalypse restored: Oil painting of volcanic destruction torn in half by 1928 Thames flood put back together again. *Daily Mail* [online]. [cit. 2013-05-13]. Dostupný z: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2039467/John-Martin-Destruction-Pompeii-painting-restored-Tate-Britain-exhibition.html#ixzz2TFsnjTOW>
- HARRINGTON, Ralph, Dr, 2009. John Martin, The Destruction of Pompeii and Herculaneum. *The Volcanism Blog* [online]. [cit. 2013-05-13]. Dostupný z: <http://volcanism.wordpress.com/2009/06/06/saturday-volcano-art-john-martin-the-destruction-of-pompeii-and-herculaneum-c-1821/>
- GOMBRICH, E. H. , 1997, *Příběh umění*. Přeložila Miroslava Tůmová, Praha: Argo, ISBN 80-7203-143-0
- MÉTAIS-BÜHRENDT, Catherine, 2012. Gerhard Richter. *Centre Pompidou* [online]. [cit. 2013-05-13]. Dostupný z: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Richter-EN/>
- NATTER Tobias G. a Franz SMOLA, ed., 2013, *Wolken – Welt des Flüchtigen*, Wien: Leopold Museum, ISBN 978-3-9503018
- WAHLEER, Ingo F., ed., 2004, *UMĚNÍ 20. století*. Přeložila Blanka Pscheidtová a Jindřich Schwippel, TASCHEN/Nakladatelství Slovart, ISBN 80-7209-521-8
- WOLF, Norbert, 2008, *Landscape Painting*, Köln: TASCHEN, ISBN 978-3-8228-5466-2

SEZNAM A ZDROJE OBRÁZKŮ

- Obr. 1. Mozaika v bazilice Panny Marie Sněžné – Vidění Abrahámovo, Řím..... 12
http://1.bp.blogspot.com/_CijcaA9yq58/SpHjp3u2B0I/AAAAAAAAADSg/AI1hhKou0Ik/s1600-h/Abraham+%26+3+Men,+Sta+Maria+Maggiore,+c432-440.jpg
- Obr. 2. Mozaika v bazilice Panny Marie Sněžné – Setkání Abraháma a Melchizedeka, Řím..... 12
<http://lds-studies.blogspot.cz/2010/08/scriptural-melchizedek.html>
- Obr. 3. Mozaika v bazilice Panny Marie Sněžné – Kamenování Mojžíše, Řím..... 12
<http://gohistoric.com/photos/9605-santa-maria-maggiore-rome-nave-mosaic-c-435-moses-spies>
- Obr. 4. Mozaika v San Vitale, Ravenna 12
http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/images/109images/early_christian/san_vitale/apse.jpg
- Obr. 5. Mozaika v bazilice sv. Kosmy a Damiána, Řím..... 13
<http://www.ilpungolo.org/wp-content/uploads/2011/12/ss-cosma-e-damiano1.jpg>
- Obr. 6. Mozaika v bazilice sv. Praxedy, Řím..... 13
<http://www.ilpungolo.org/wp-content/uploads/2011/12/santa-prassede-2.jpg>
- Obr. 7. Mozaika v kostele sv. Anežky Římské zahradbami, Řím 13
<http://www.spazioliberocoop.it/archives/category/eventi>
- Obr. 8. Mozaika v bazilice Panny Marie, Zátibeří..... 13
<http://understandingrome.files.wordpress.com/2013/01/santa-maria-in-trastevere-apse1.jpg>
- Obr. 9. Freska Extáze sv. Františka, Giotto, 1297-1300, bazilika San Francesco 15
http://www.terminartors.com/artworkprofile/Giotto_di_Bondone-Legend_of_St_Francis_12._Ecstasy_of_St_Francis
- Obr. 10. Založení Panny Marie Sněžné, Masolino 15
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Masolino%2C_fondazione_di_santa_maria_maggiore.jpg
- Obr. 11. Nanebevzetí Krista, Mantegna..... 16
http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=6414
- Obr. 12. Svatý Šebestián, Mantegna 16
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/Andrea_Mantegna_089.jpg
- Obr. 13. Triumf cnoti, Mantegna 17
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5a/Mantegna%2C_trionfo_della_virt%C3%B9.jpg
- Obr. 14. Agónie v zahradě, Mantegna..... 17
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/40/Andrea_Mantegna_036.jpg

Obr. 15. Vize sedmi svícňů, Dürer	17
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/D%C3%BCrer_Apocalypse_2.jpg	
Obr. 16. Apokalypsa, Dürer.....	17
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/D%C3%BCrer_Apocalypse_10.jpg?use-lang=cs	
Obr. 17. Madona z Foligna, Raphael	18
http://www.artchive.com/viewer/z.html	
Obr. 18. Disputace o svátosti, Raphael	18
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dispute.jpg?uselang=cs	
Obr. 19. Sixtinská Madona, Raphael	18
http://copiosa.org/liguori/liguori_mary_glories.htm	
Obr. 20. Vidění sv. Jana na Patmu, Correggio	19
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Correggio_022.jpg	
Obr. 21. Nanebevzetí Panny Marie, Correggio	19
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/Parma-cupola_duomo.jpg	
Obr. 22. Narození Ježíše Kriska (Noc), Correggio.....	20
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/Correggio_-_The_Holy_Night_-_Google_Art_Project.jpg	
Obr. 23. Cikánka, Correggio	20
http://www.bbc.co.uk/arts/yourpaintings/paintings/the-madonna-of-the-rabbit-la-zingarella-101029	
Obr. 24. Madonna della Scodella, Correggio	20
http://vsem.ec.tuwien.ac.at/art/c/correggi/madonna/scodella.jpg	
Obr. 25. Poslední soud, Michelangelo	21
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/Last_Judgement_%28Michelangelo%29.jpg	
Obr. 26. Nanebevzetí Krista, Tintoretto	21
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/78/Jacopo_Tintoretto_012.jpg	
Obr. 27. Ráj, Tintoretto.....	21
http://arth335001.blogspot.cz/2010/04/tintoretto-paradise-after-1588-great.html	
Obr. 28. Pohřeb hraběte Orgaze, El Greco.....	22
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/ff/El_Greco_-_The_Burial_of_the_Count_of_Orgaz.JPG	
Obr. 29. Vidění Alonsa Rodrigueze, Zurbarán	22
http://www.art-wallpaper.com/25221/De+Zurbar%C3%A1n+Francisco/Vision+of+Alonso+Rodriguez?Width=1600&Height=1200	

Obr. 30. Sv. Fratišek v portiuncule, Zubarán.....	23
http://www.copia-di-arte.com/a/francisco-de-zurbaran/zurbaranstfrancisinportiu.html	
Obr. 31. Sv. Modlitba sv. Bonaventury, Zubarán.....	23
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6a/Francisco_de_Zurbar%C3%A1n_-_The_Prayer_of_St._Bonaventura_about_the_Selection_of_the_New_Pope_-_Google_Art_Project.jpg	
Obr. 32. Zvěstování, Zurbarán	24
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/30/Francisco_de_Zurbar%C3%A1n_052.jpg	
Obr. 33. Rozhovor Papeže Urabana II a sv. Bruna, Zurbarán	24
http://fineartamerica.com/featured/saint-bruno-and-pope-urban-ii-francisco-de-zurbaran.html	
Obr. 34. Jupiter a Io, Correggio.....	25
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fb/Correggio_028c.jpg	
Obr. 35. Danae, Correggio	25
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/b/bb/Correggio_Danae.jpg	
Obr. 36. Řeky Xiao a Xiang, Dong Yuan.....	26
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/Xiao_and_Xiang_rivers.jpg	
Obr. 37. Hory v létě, Dong Yuan.....	27
http://www.studyblue.com/notes/note/n/week-13/deck/872144	
Obr. 38. Hory Dongtian, Dong Yuan	27
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/Dong_Yuan_Mountain_Hall.jpg	
Obr. 38. Vzdálený zvuk hromu, Shitao.....	27
http://www.wikipaintings.org/en/shitao/sound-of-thunder-in-the-distance-1690	
Obr. 39. Zahrady hořčičného semínka, manuál malby	27
http://www.amazon.com/Mustard-Seed-Garden-manual-painting/dp/0691099405	
Obr. 40. Studie oblaků, John Constable.....	29
http://uploads1.wikipaintings.org/images/john-constable/cloud-study-1821.jpg	
Obr. 41. Otrokářská loď, William Turner	29
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/Slave-ship.jpg	
Obr. 42. Fontainebleau, bouře nad pláněmi, Camille Corot.....	29
http://uploads6.wikipaintings.org/images/camille-corot/fontainebleau-storm-over-the-plains-1822.jpg	
Obr. 43. Ostrovy Port-Villez, Claude Monet.....	31
http://uploads1.wikipaintings.org/images/claude-monet/islands-at-port-villez-1897.jpg	
Obr. 44. Velké letní nebe nad Seinou.....	31
http://www.corotexperts.com/wp-content/uploads/2012/01/Pic-C95-Circle-Boats-on-the-Seine1877.jpg	

- Obr. 45. Jezero Thun, Ferdinand Hodler..... 32
<http://www.1artclub.com/lake-thun-by-ferdinand-hodler/>
- Obr. 46. Vrchol Andey, Arve Valle v Haute Savoie, Ferdinand Hodler 32
[http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1\[showUid\]=2176](http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/painting.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1[showUid]=2176)
- Obr. 47. Deštivý den, Koloman Moser 33
<http://www.kunst-fuer-alle.de/english/fine-art/artist/image/koloman-moser/6630/1/147458/regentag/index.htm>
- Obr. 48. Plakát na výstavu vídeňské secese, Ferdinand Andri 33
http://sailtothesky.blogspot.cz/2010_05_01_archive.html
- Obr. 49. Úzkost, Edvard Munch 33
<http://www.odaha.com/kategorie/edvard-munch>
- Obr. 50. Nemocnice v Saint-Remy, Vincent van Gogh..... 34
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hospital_in_Saint-Remy.jpg
- Obr. 51. Wheatfield s horami v pozadí 34
<http://alreproductions.com/wheatfield-with-mountains-in-the-background-by-vincent-van-gogh.jpg>
- Obr. 52. Přicházející bouřka, Gustav Klimt..... 35
<http://peaches-and-penumbras.blogspot.cz/2010/07/laa-der-thaya.html>
- Obr. 53. Rozbouřené moře, Emil Nolde 35
<http://uploads7.wikipaintings.org/images/emil-nolde/stormy-sea.jpg!HD.jpg>
- Obr. 54. Den jeho hněvu, John Martin..... 36
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8d/MARTIN_John_Great_Day_of_His_Wrath.jpg
- Obr. 55. Josua staví slunce, John Martin 36
<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2039467/John-Martin-Destruction-Pompeii-painting-restored-Tate-Britain-exhibition.html>
- Obr. 56. Zkáza Pompei a Herculanea, John Martin..... 36
<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2039467/John-Martin-Destruction-Pompeii-painting-restored-Tate-Britain-exhibition.html>
- Obr. 57. Erupce Vesuvu v noci, Joseph Rebell 37
<http://volcanism.wordpress.com/2009/05/02/saturday-volcano-art-joseph-rebell-eruption-of-vesuvius-at-night-1822/>
- Obr. 58. Falešné zrcadlo, René Magritte 39
<http://uploads8.wikipaintings.org/images/rene-magritte/the-false-mirror-1928%281%29.jpg>

Obr. 59. Uhelny dol, Paul Kirnig	40
http://www.kirnig.co.uk/paint10cl.html	
Obr. 60. Vysoká pec, Paul Kirnig.....	40
http://www.flickrriver.com/photos/kraftgenie/4815582050/	
Obr. 61. Kouř, Perre Paulus	40
http://charleroi-museum.be/2013/03/08/clouds-au-musee-leopold-de-vienne/	
Obr. 62. Stříbrné oblaky, Billy Kluver a Andy Warhol	41
http://www.cavetocanvas.com/post/20649255810/andy-warhol-silver-clouds-1966-visit-my-blog	
Obr. 63. Těžký oblak, Anselm Kiefer	42
http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1995.14.41	
Obr. 64. Nebeský hák, Howard Kanowitz	43
http://theloop.vienna2.com/online/2013/03/leopold-museums-first-big-opening-of-the-year/	
Obr. 65. Oblaky, Gerhard Richter	43
http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Richter-EN/	
Obr. 66. Stříbrná obloha, James Rosenquist	43
http://theredlist.fr/wiki-2-351-861-414-1293-1236-1290-view-pop-art-1-profile-rosenquist-james.html silver sky	
Obr. 67. Obloha a oblaky, Max Weiler	43
http://www.maxweiler.at/index.php?id=1169563109730&lang=en#s-13	
Obr. 68. Ilustrovaný průvodce oblaky.....	45
Obr. 69. Kresba pastelem	46
Obr. 70. Úprava kresby v počítači.....	46
Obr. 71. Ideogramy.....	47
Obr. 72. Font.....	48
Obr. 73. Doprovodné předměty.....	49