

# **Analýza ztvárnění plakátu období Expresionismu a Secese**

Tomáš Krčmář

---

Bakalářská práce  
200x



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ústav reklamní fotografie a grafiky

akademický rok: 2008/2009

## ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Tomáš KRČMÁŘ**  
Studijní program: **B 8206 Výtvarná umění**  
Studijní obor: **Multimedia a design – Grafický design**

Téma práce: **1. Teoretická část:**  
**Analýza ztvárnění plakátu období Expresionismu a Secese**  
**2. Praktická část:**  
**Série plakátů Galerie umění v Opavě**

Zásady pro vypracování:

### 1. Teoretická část:

rozsah práce: minimálně 25 stran + přílohy, odevzdat v elektronické podobě (dle předepsané celouniverzitní šablony .rtf) ve formátu PDF na 1 ks CD nosiči, dále odevzdat 2 kusy výtisků elektronické podoby práce a 1 výtisk graficky zpracované bakalářské práce, která může mít volnější grafickou podobu.

Pokyny pro vypracování: prostudujte a analyzujte dostupné materiály vážící se k zadanému tématu, formulujte své závěry a získané vědomosti.

### 2. Praktická část:

rozsah práce a pokyny pro vypracování: vytvořte koncepční návrhy vizuálního stylu a dalších grafických prvků, ve variantách, vytvořte malý design manuál a případně další doprovodné grafické materiály k zadanému tématu.

Rozsah práce: viz Zásady pro vypracování  
Rozsah příloh: viz Zásady pro vypracování  
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/umělecké dílo

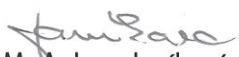
Seznam odborné literatury:

**Doporučené zdroje:**

veškeré knihovnické fondy na území ČR, webové stránky vztahující se k tématu, odborné časopisy a další literatura po konzultaci s vedoucím práce.

Vedoucí bakalářské práce: **dr ak. soch. Rostislav Illík**  
Ústav reklamní fotografie a grafiky  
Datum zadání bakalářské práce: **1. prosince 2008**  
Termín odevzdání bakalářské práce: **11. května 2009**

Ve Zlíně dne 1. prosince 2008

  
doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.  
pověřená děkanka



  
MgA. Václav Ondroušek  
ředitel ústavu

## **PROHLÁŠENÍ**

Prohlašuji, že bakalářskou práci na téma „Analýza ztvárnění plakátu období Expresionismu a Secese“, jsem vypracoval samostatně. Použitou literaturu a podkladové materiály jsem v práci citoval a uvádím v příloženém seznamu literatury.

## **ABSTRAKT**

Bakalářská práce je vypracována na téma „Analýza plakátu období Expresionismu a Secese“. Ve této práci představuji plakáty vybraných období, jejich tvůrce a funkce, které zastávaly. V poslední kapitole se zabývám detailní analýzou vzorových reklamních poutačů, jejichž základní rysy navzájem konfrontuji.

Klíčová slova: plakát

reklamní poutač  
reklama  
litografie  
expresionismus  
secese  
afišista  
Alfons Mucha  
Oskar Kokoschka

## **ABSTRACT**

The main aim of the bachelor thesis which is called „The Expressionism and Modern style poster analysis“ is to present the posters of the chosen periods, also their authors and functions they undertook. In the last chapter I'm concerned with a detail analysis of the chosen posters and their confrontation.

key words: poster

commercial placard  
commercial  
litography  
expressionism  
Modern style  
l' affiche  
Alfons Mucha  
Oskar Kokoschka

## **PODĚKOVÁNÍ**

Chtěl bych poděkovat svému vedoucímu, dr ak. soch. Rostislavu Illíkovi, za pomoc při tvorbě této práce. Myslím, že měl mnohokrát, v průběhu procesu, větší nervy než já a proto jsem mu vděčný za jeho výdrž. Svoji mámě děkuji za psychickou podporu. Rovněž tímto děkuji spolužákům, kteří se svědomitě chopili role kritiků.

**OBSAH**

<b>ÚVOD.....</b>	<b>9</b>
<b>I TEORETICKÁ ČÁST.....</b>	<b>10</b>
<b>1 OBECNÁ DEFINICE PLAKÁTU .....</b>	<b>11</b>
1.1 DEFINICE PLAKÁTU JAKO MÉDIA A JEHO VÝHODY .....	11
1.2 PŘEDCHŮDCI PLAKÁTU .....	11
1.3 POČÁTKY PLAKÁTU .....	12
<b>2 PLAKÁT OBDOBÍ SECESE.....</b>	<b>14</b>
2.1 DEFINICE STYLU SECESE, ZÁKL. ZNAKY, INSPIRACE, MOTIVY .	14
2.2 SECESNÍ PLAKÁT A JEHO PŘEDSTAVITELÉ .....	15
2.2.1 Velká Británie .....	16
2.2.2 Francie .....	17
2.2.2.1 Jules Chéret (1836-1932) - průkopník moderního plakátu .....	17
2.2.2.2 Další tvůrci plakátu ve Francii .....	18
2.2.3 Český secesní plakát .....	18
2.2.3.1 Alfons Mucha (1860-1939) .....	19
2.2.4 Další čeští tvůrci secesního plakátu .....	22
2.2.5 Rakousko.....	25
2.2.6 Německo .....	26
2.2.7 USA .....	27
2.2.8 Ostatní země.....	28
<b>3 PLAKÁT OBDOBÍ EXPRESIONISMU .....</b>	<b>30</b>
3.1 DEFINICE STYLU EXPRESIONISMU, ZÁKL. ZNAKY, INSPIRACE, MOTIVY .....	30
3.2 EXPRESIONISTICKÝ PLAKÁT A JEHO PŘEDSTAVITELÉ .....	31
3.2.1 Německo .....	32
3.2.2 Rakousko.....	34
3.2.2.1 Egon Schiele (1890-1918).....	34
3.2.3 Čeští tvůrci expresionistického plakát.....	35
3.2.3.1 Josef Čapek (1887-1945) .....	38

---

<b>4</b>	<b>POROVNÁNÍ UMĚLECKÉHO ZTVÁRNĚNÍ PLAKÁTU OBDOBÍ SECESE A EXPRESIONISMU .....</b>	<b>40</b>
4.1	ANALÝZA PLAKÁTU SECESE - ALFONS MUCHA: GISMONDA .....	40
4.2	ANALÝZA PLAKÁTU OBDOBÍ EXPRESIONISMU - OSKAR KOKOSCHKA: PIETA.....	42
4.3	SHRNUTÍ - SROVNÁNÍ .....	42
<b>II</b>	<b>PRAKTICKÁ ČÁST .....</b>	<b>45</b>
<b>5</b>	<b>DESIGN PLAKÁTŮ GALERIE UMĚNÍ V OPAVĚ .....</b>	<b>46</b>
5.1	CÍLE PROJEKTU.....	46
5.2	VIZUÁL GALERIE.....	46
5.2.1	LOGOTYP .....	47
5.3	POSTUP PŘI VÝROBĚ PLAKÁTŮ.....	48
5.4	VIZUALIZACE PLAKÁTŮ .....	48
<b>ZÁVĚR</b>	<b>.....</b>	<b>52</b>
<b>SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....</b>		<b>53</b>
<b>SEZNAM PŘÍLOH.....</b>		<b>54</b>
<b>SEZNAM OBRÁZKŮ .....</b>		<b>55</b>



## ÚVOD

Ve své bakalářské práci jsem se rozhodl popsat vývoj plakátové tvorby v době jejího největšího rozkvětu. K tomu došlo na přelomu devatenáctého a dvacátého století. Toto období bylo ve znamení dvou uměleckých směrů - secese a expresionismu.

V případě analýzy plakátu období secese bych se chtěl blíže zabývat tvorbou nejznámějších zástupců předních světových metropolí, jakými byli: **Jules Chéret** (Paříž), **Gustav Klimt** (Vídeň), **Aubrey Beardsley** (Londýn), **Lucian Bernhard** (Berlín), **William H. Bradley** (USA) a samozřejmě náš, světově známý, umělec **Alfons Mucha**, jehož život a dílo bych rád rozebral podrobně a v závěru této práce je konfrontoval s vybraným dílem expresionismu.

Při rozboru expresionistického plakátu se budu rovněž soustředit na ta nejzvučnější jména, která jsou s tímto směrem spojena. Pokusím se přitom vyhnout komerční tvorbě. Chci se zaměřit zejména na díla vytvořena v duchu exprese. Cílem analýzy tohoto období jsou převážně plakáty zvoucí na výstavy a divadelní představení či reklamní poutače vybízející veřejnost k přečtení knihy. Mezi vybranými osobnostmi tohoto období nechybí: **Ernst Ludwig Kirchner** (Německo), **Emil Filla** (Československo) či **Oskar Kokoschka** (Rakousko).

## **I. TEORETICKÁ ČÁST**

# 1 OBECNÁ DEFINICE PLAKÁTU

## 1.1 DEFINICE PLAKÁTU JAKO MÉDIA A JEHO VÝHODY

Pod pojmem „plakát“ si většina populace představí rozměrný list papíru, vyvěšený ve veřejných prostorách, aby upoutal a informoval kolemjdoucí o inzerovaném obsahu. Dá se také považovat za obraz, který však nepropaguje sám sebe, ale je pouze prostředkem reklamního sdělení. Vizualní podoba plakátu je určena polem působnosti a cílovou skupinou, kterým musí odpovídat i jeho skladba a charakteristika kódu zprávy. Obvykle obsahuje přímé textové zprávy a nepřímá symbolická, mnohdy ikonická sdělení, která nahrazují text, neboť jejich význam je všeobecně známý a dešifrovatelný. Plakát je prostředek, který přímo ovlivňuje společnost, a protože je na očích stovkám či tisícům lidem bývá také častým cílem sociálních studií a kritiky. Velmi důležitá je jeho vizualní hodnota, neboť je to první věc, která na kolemjdoucího zapůsobí. To však nestačí. Je třeba brát na vědomí, že jeho jazyk musí být použit v souladu s prostředím, ve kterém se vyskytuje. Plakát přináší společnosti nové vizualní prvky. Využívá obrazu i textu k vyjádření citění a myšlení společnosti, kterého je však zároveň spolutvůrcem. Na konci 19. století se stal nejúčinnějším masmediálním komunikačním prostředkem a v této kategorii zaujímá jedno z předních míst až dodnes.

Mezi výhody tiskového plakátu můžeme zařadit:

- masovost
- stručnost a jasnost
- zásah respondenta sdělení přímo na místě, kde má dostatek času na čtení
- relativně nízká pořizovací cena (závislá na velikosti a ceně pronajaté plochy)

## 1.2 PŘEDCHŮDCI PLAKÁTU

*„Plakát má velmi hlubokou historii. Podle Zdeno Kolesára bychom mohli jakýmsi zárodkem plakátu nazvat už Chammurapiho zákoník, spojující text a obraz vytesaný do kamene a umístěný na veřejném prostranství (hlavní chrám boha Marduka v Babylóně), i když by se dalo namítnout, že byl vytvořen jen jediný exemplář, písmo a obraz jsou celkem oddělené, obraz málo „úderný“ a klínové písmo z větší dálky prakticky nečitelné...“*

*Dále Kolesár uvádí, že k dnešnímu chápání plakátu se ještě více blížila veřejná oznámení psaná na speciální dřevěné desky ve starověkém Řecku a Římě. Řekové dokonce používali otroky k otáčení těchto desek, čímž předznamenovali moderní kinetickou reklamu.*

*Ve středověku se pak předchůdci dnešních plakátů objevovali v podobě nápisů na stěnách domů nebo speciálně k tomu určených plochách“<sup>1</sup>*

### 1.3 POČÁTKY PLAKÁTU

Velkým průlomem v dějinách grafiky byl vynález knihtisku kolem roku 1468 (Johannes Gutenberg), který umožnil snadnou a rychlou reprodukovatelnost, což je v dnešní době samozřejmou a nepostradatelnou vlastností plakátu. První tištěné plakáty byly k vidění v Anglii již v 15. století.

Tím nejpodstatnějším vynálezem v oblasti plakátu se však stala litografie. Tato technika byla zprvu omezena pouze na tisky černobílé, ale již roku 1837 přichází na svět také litografie barevná. Litografii jako takovou vynalezl v roce 1796 pražský rodák Alois Senefelder, neboť se snažil vymyslet levnější způsob jak tisknout vlastní divadelní hry. K tisku se používal litografický kámen, tzv. Solenhofenský vápenec a jedná se o techniku tisku z plochy, která je založena na principu odpuzování vody a mastnoty. Tato technika se velmi rychle stala konkurencí tisku z výšky či hloubky a to nejen pro své nižší náklady, ale také díky vyšší odolnosti matrice a tím pádem její delší životaschopnosti. Tato technologie stála u zrodu nové éry grafického designu a byla hlavní technikou tisku plakátů až do doby příchodu počítačů a digitálních tiskáren.

K opravdovému rozkvětu plakátu, v takové podobě, jak ho známe dnes, došlo ve Francii. Jeho úplné počátky však můžeme vystopovat už v Londýně, kde se na počátku 19. století stává významným komunikačním médiem. Rozvoj techniky, politika, ale hlavně rušný život velkoměst - to byly podněty, které měly na vznik plakátu největší vliv.

---

<sup>1</sup> Pelikánová, Hana: *Plakát jako fenomén, jeho současnost a význam*. (Bakalářská práce) Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2007. s. 13

Londýn a Paříž byly v té době světovými mocnostmi, zábava a kultura vzkvétala a hlavní cílovou skupinou plakátu se tak stal člověk, který se procházel ulicemi - chodec. V důsledku této nově vzniklé situace byly vytvářeny plakátovací plochy a následně byl také v Londýně v roce 1824 patentován plakátovací sloup umístěný na voze, který byl používán coby pohyblivá reklama. V roce 1839 vznikla v Londýně také první plakátovací společnost pro inzerci a reklamu.

Při výrobě plakátů byl kladen největší důraz na typografii, která měla za úkol poskytnout co nejvíce informací. Na estetickou stránku plakátu se příliš nedbalo. Občas se na plakátech objevil také nějaký obrázek, ale hlavní slovo mělo písmo. Hojně se užívalo dekorativních druhů písma a jejich kombinací s dalšími, zcela odlišnými a ne vždy kombinačně vhodnými typy abeced. O kvalitním použití typografie se tedy nedá příliš hovořit.

V Paříži se ve čtyřicátých a padesátých letech 19. století objevují první barevné obrazové plakáty propagující především módu, hračky, parfémy, alkohol, divadelní či cirkusové představení a zvoucí Pařížany k nákupům do obchodních domů. V roce 1853 nastupuje na místo pařížského prefekta baron Hausmann. Začíná monumentální přestavba města. Z Paříže se brzy stává elegantní dvoumilionové velkoměsto, které je vzorem pro celou Evropu. V této době je již plakát nutností. Nemá totiž funkci pouze informativní, ale také dekorativní.

Velmi významným představitelem francouzského plakátu byl bezesporu **Henri de Toulouse Lautrec** (1864-1901). V roce 1891 byl pověřen vytvořením poutače pro tančírnu Moulin Rouge a i přesto, že se do té doby nikdy plakátem nezabýval, zvládl zakázku mistrovsky. Malíř kabaretů a nevěstinců tak přešel ze světa obrazů a vysoké estetiky do světa městské banality. Celkem vytvořil 31 geniálních grafických reklam. Při jejich tvorbě se Lautrec inspiroval japonským dřevořezem, který ho fascinoval svou čistou barvou, smyslem pro plochu a výtvarnou zkratku. Tyto hodnoty byly později použity jako základ moderní grafiky, která zažila svůj rozmach na prahu secese.

Počátky českého plakátu jsou pevně spjaty s Paříží. Mohlo by se zdát, že pod vlivem Rakouské monarchie měla na český plakát vliv hlavně vídeňská secese, ale nebylo tomu tak. Rovněž můžeme vyloučit vliv ze strany Německa. Český plakát zůstal svázán s Paříží až do třicátých let dvacátého století.

## 2 PLAKÁT OBDOBÍ SECESE

### 2.1 DEFINICE STYLU SECESE, ZÁKL. ZNAKY, INSPIRACE, MOTIVY

Secese vznikla koncem 19. století a byla posledním jednotným uměleckým slohem jako takovým. Je považována za protest proti těžkopádným historizujícím tradicím klasického umění. Byla přivítána s nadšením a stala se životním stylem Evropy přelomu dvacátého století. Secese zasahovala do všech oblastí umělecké činnosti. Ať už se jednalo o malířství, sochařství, architekturu, šperkařství, nábytkářství, módu, hudbu či poezii, do všech těchto sfér pronikla a to přesně dle principů Gesamtkunstwerk, což znamenalo, že všechny druhy uměleckých děl mají tvořit harmonickou jednotu. Hlavními středisky secese se staly Vídeň, Paříž a Praha.

V roce 1900 byla v Paříži uspořádána výstava Exposition Universelle, která měla ukázat uplatnění principů secese ve všech oblastech lidské činnosti a umění. Dalším velkým úspěchem byla také výstava Esposizione internazionale d'arte Decorativa Moderna v Turíně, na níž byli zastoupeni umělci a designéři téměř ze všech evropských zemí. V této době byla secese na vrcholu své slávy.

Protože se tento umělecký směr projevil ve většině zemí Evropy, existuje také mnoho odlišných názvů, kterými jej umělci nazývali. Ve Francii nesl jméno „Art Nouveau“, V Německu a Rakousku byl označován jako „Jugendstil“ se zvláštní větví „Wiener Secession“ ve Vídni, v Dánsku „Skønvirke“, „Młoda Polska“ v Polsku, „Modernisme“ ve Španělsku, „Stile Liberty“, „Stile Inglese“ nebo „Floreale“ v Itálii, anglickou obdobou tohoto uměleckého stylu bylo hnutí „Arts and Crafts“. Secese se však dočkala také mnoha přezdívek: Paling styl (úhoří styl), Schnörkelstil (závitkový styl), Bandwurmstil (tasemnicový styl), gereizter Regenwurm (styl vylézající žížaly), Moderne Strumpfanlinien (moderní podvazková linie), Yachting Style (jachtařský styl), Style Métro (styl metra), Noodle Style (nudlový styl) nebo Lilienstil (liliový styl).

Typickými znaky obrazů a dalších secesních děl byly harmonické linie, proporce v souladu s lehkostí a ladností zobrazených témat a v neposlední řadě také plošnost obrazů a plakátů. Secese využívala ornamentálnost přírodních tvarů, siluet stromů, listů, leknínů, mořských vln a rozevlátých ženských vlasů. Mnohá díla secese čerpala inspiraci v dekorativním stylu

japonské grafiky, jež se vyznačuje svými vysokými, štíhlými formáty, které jsou dnes pro tento styl tak typické.

Zcela novým způsobem byly v umění secese zobrazovány ženy. Často byly označovány za nositelky krásy a splývavých liniích - jak ve svých vlasech, tak v tělesných tvarech. Ženské figury byly naplněny hlubokou sexualitou. Většinou byly hlavním námětem obrazu či plakátu. Secesní ženy z plakátů prodávaly cigarety, luxusní likéry, kávu, spodní prádlo, ale i jízdni kola či žehličky. Pohledy dívek zobrazených v dílech secese byly přímé a snad i vyzývavě dekadentní, nijak nepodléhaly iluzi cudnosti nebo prostoty.

Začátkem 20. století se formuje nový proud tzv. geometrické secese, který postupně odbourává ornament a vlnící se křivku. Za hlavní aktéry této změny je považována Umělecká škola v Glasgow v čele s Charlesem Rennie Mackintoshem, německý Deutscher Werkbund a rakouská Wiener Secession.

Před První světovou válkou secese se svými stylizovanými designy začala být poněkud nákladnou a zastaralou. V umění, architektuře i designu byly upřednostňovány moderní geometrické a minimalistické tendence nebo principy Art deca, které odmítaly přehnanou přírodní zdobnost secese a přiklonily se k tvarům ovlivněným obdivem ke všemu technickému.

## 2.2 SECESNÍ PLAKÁT A JEHO PŘEDSTAVITELÉ

Jak jsem již zmínil v podkapitole 1.2 Počátky plakátu, secese stála u samotného zrodu plakátu, takového, jak jej známe dnes. Na konci 19. století vznikají po celé Evropě, ale i v Americe školy, které se specializují na výchovu mladých afišistů (hojně užívaný termín pro označení tvůrce plakátu pocházející z francouzského slova „**affiche**“ = **plakát**). Mezi nejvýznamnější patří samozřejmě škola pařížská a anglická. Jistě stojí také za zmínku škola belgická, která tvořila jakousi odnož školy pařížské. Dále existovalo také pár menších škol v Maďarsku, Finsku a Polsku.

V roce 1900 pokrývají plakáty zdi téměř všech evropských měst a vnášejí tak život a poselství nové doby do jinak zašedlých ulic. Tyto reklamní poutače se sbírají, kradou a mnohé se tisknou jen pro sběratele. O plakátu se píše eseje, vycházejí o nich články v časopisech a veřejnost o nich mluví. Konají se první výstavy zaměřené pouze na plakát. Ten se tímto

způsobem dostává také do výstavních síní. Mezi lidmi panují rozporuplné názory, někteří plakát zavrhuje, neboť ho považují za degradaci umění; jiní ho oslavují a prohlašují za moderní umění nové doby.

### 2.2.1 Velká Británie

Velká Británie byla nejsilnější hospodářskou a koloniální světovou velmocí a v 19. století předstihla v technické oblasti celý evropský kontinent. Avšak v druhé polovině 19. století došlo k jakési estetické rozladěnosti a stagnaci v oblasti umění. To bylo způsobeno faktem, že se Anglie nebyla schopna vymanit z normativního historizmu a jeho přebujelých ozdob. Došlo proto k velice důležité umělecké vzpouře, jejíž podstatou měl být posun k něčemu novému. Dění v Anglii sledovali vzdělanci a umělci z celé Evropy. Byli tak svědky vzniku nového uměleckého směru, kterým se stala secese.

Velmi známou osobností anglického secesního světa byl malíř a ilustrátor **Aubrey Beardsley** (1872-1898), rodák z anglického Brightonu. Studoval na internátní škole v Bristolu, kde se věnoval zejména kreslení karikatur svých učitelů. Jeho první kresby se objevily roku 1887 v časopise Past and Present a roku 1888 ilustroval program své školy. Poté co opustil Brighton, pracoval v Londýně jako úředník pojišťovací společnosti. Na popud známého malíře sira E. B. Jonese začal Beardsley navštěvovat večerní školu kreslení na Westminster School of Art. V roce 1893 byla vydána Salome, skandální hra Oscara Wilda, pro kterou vytvořil Beardsley (Wildův tehdejší milenec) ilustrace. Touto prací se rozběhla série kreseb pro knihy známých autorů, kterým vyráběl také plakáty podporující prodej knih. Například propagační plakát na dětské knihy (Obr. 1), nebo „The Yellow Book“ (Obr. 2). Zde je příklad reklamní grafiky pro ilustrovaný magazín „Studio“ z roku 1894 (Obr. 3).

Jedním z předních zástupců anglické secese byl **Charles Rennie Mackintosh** (1868-1928), narozen v Glasgow. Studoval uměleckou školu, kde se věnoval především architektuře, navštěvoval kurzy kresby a získal mnoho studentských ocenění. Jeho originální styl byl oceňován zejména v Německu a Rakousku. Účastnil se mezinárodních výstav v Turíně, Moskvě a dalších městech. I přesto, že byl Mackintosh hlavně architektem, vytvořil za svůj život řadu originálních ilustrací a plakátů. Nejznámějším z nich je zřejmě ten z roku 1896, který vznikl pro „The Scottish Musical Review“ (Obr. 4).



## 2.2.2 Francie

V období secese představovala Paříž centrum umění, módy a moderního evropského života. Sjížděli se sem umělci z celého světa, konaly se zde světové výstavy, díky tomu se toto město stalo vzorem buržoazního života. Rovněž se zde učili novému umění afišisté všech kontinentů.

### 2.2.2.1 Jules Chéret (1836-1932) - průkopník moderního plakátu

Podle Josefa Kroutvora „byl první velkou osobností plakátu doby nového umění. Je považován za objevitele tohoto nového barevného poutače, který nahradil staré vývěsní cedule. Chéret strávil nějaký čas v Londýně, kde na vlastní oči spatřil jak silný vliv má komerční reklama na své okolí. Jejím tlaku však nikdy nepodleh a své plakáty vytvářel spíše k osvětlení a rozveselení kolemjdoucích. V komerční reklamě však nenašel zalíbení hlavně proto, že byl velice ambiciózním malířem. Nazýval sám sebe „malířem bavičem.“<sup>2</sup>

Svou oblibu v 18. století uplatnil i ve způsobu malby, která se v mnohém podobala rokokovému stylu. Inspirací pro barevnost mu byl ve velké míře impresionismus. Měl zalíbení v pastelových odstínech základních čistých barev a jeho oblíbenými byly bledě modrá, žlutá, zelená a rumělkově červená. Z jeho plakátů sálá život a energie, takže náhodný divák nemá problém je sledovat hodiny. Celé Chéretovo dílo jako by se neslo v opojné vůni parfémů a bylo zakaleno pudrem či prachem z ulice.

Svůj první barevný plakát zhotovil Chéret již v roce 1867, ale největší úspěch slavila jeho tvorba v devadesátých letech. Náměty jeho plakátů byly nejčastěji výstupy tanečnic, tanečnic, kolombín a harlekýnů. Postavy žen na jeho plakátech jako by právě vtančily ze salónu do rušného světa ulice.

Stejně jako Mucha i Chéret soustředil svou pozornost hlavně na ženu doby krasavici salónů. Ženy na jeho plakátech nejsou nikterak smyšlené, naopak jsou naprosto reálné - živoucí idoly. Tyto byly mnohdy nazývány podle svého tvůrce „Chérette“. Zatím co figura

---

<sup>2</sup> KROUTVOR, Josef. *Poselství ulice : z dějin plakátu a proměn doby*. 1. vyd. Praha : COMET, 1991. První velké osobnosti, s. 11.

ženy zaujímal na plakátech vždy přední místo, postava muže byla většinou součástí pozadí a představovala elegána s hůlkou a cylindrem.

V roce 1889 vytvořil plakát pro Moulin Rouge (Obr. 5), který vzbudil u veřejnosti nebývalý obdiv. V tomtéž roce obdržel coby mistr zábavy, řád Čestné legie na důkaz toho jak si ho moderní Paříž vážila. S postupem času byly jeho kolombíny a tanečnice nahrazeny elegantními dámami Alfonse Muchy, zahalenými prameny vlasů a obklopenými ornamenty.

### 2.2.2.2 Další představitelé francouzského plakátu

Za jednoho z prvních tvůrců plakátů, uplatňujících principy typické pro secesi (lineárnost, ornamentálnost a plošnost) můžeme označit švýcarského rodáka tvořícího ve Francii **Eugena Grasset** (1845-1917). Nostalgie, strach a smutek z blížícího se konce 19. století se promítají do jeho děl a byť jsou hlavním tématem Grassetových obrazů opět ženy, nejedná se již o ty naivní, stále se usmívající dívčiny, které znázorňoval Chéret. Grassetovy dlouhovlasé ženy působí jako stále zasněná stvoření z jiného světa. I ty však propagují nové výrobky, jako například pivo či čokoládu (Obr. 6).

Dalším ze Švýcarů, žijících a tvořících ve Francii, byl **Théophile A. Steinlen** (1859-1923), který vystudoval umění v Lausanne. V roce 1882 přijíždí do Paříže, kde jako ilustrátor spolupracuje s časopisy Mirliton, L'Assiette au Beurre, Le Chat noir a Gil Blas, pro které vytváří více než 400 litografií. Kromě ilustrací vytváří mnoho plakátů pro kabaret a představení hudebních sálů. Jeho styl byl velmi podobný Lautrecovému a působil stejnou lehkostí provedení a sladkou atmosférou. Steinlen miloval zvířata - hlavně kočky. Ty se často objevovaly v jeho dílech, která jsou tímto pověstná. Motiv kočky se objevil také na jeho nejznámějším plakátě, vytvořeném pro „Tournée du Chat Noir“ (Obr. 7).

### 2.2.3 Český secesní plakát

Na konci 19. století působili v českých zemích umělečtí řemeslníci, malíři, dekoratéri, sochaři, architekti a afšisté z celé Evropy. Naše země hrála v této době obrovskou roli ve vývoji secesního plakátu. Nejvíce k tomu přispěl především český umělec Alfons Mucha.

### 2.2.3.1 Alfons Mucha

„Narodil se 24. července roku 1860 v Ivančicích na Moravě. Po celý život zůstal ve svých dílech věrný 19. století, což mu mnozí vyčítali. Ať už jde o jeho ranou, či pozdní tvorbu, díla nesou společné znaky, díky nimž se za dlouhá léta tvorby stal jeho styl nezaměnitelným.

Jeho otec byl synem vinaře a z prvního manželství měl již několik dětí, o kterých se téměř nic neví. Poté, co se v roce 1859 podruhé oženil s Amélií Malou, dcerou mlynáře, rozrostla se jeho rodina o další tři přírůstky, Alfonse, Annu a Andělu. Jejich matka záhy zemřela, ale i přesto o ně bylo velmi dobře postaráno. Nejen Alfonsovi, ale i jeho dvěma mladším sestřím, bylo umožněno studovat střední školu, což v té době znamenalo obrovský přepych.

Alfons studoval na Slovanském gymnáziu v Brně, ale studium nedokončil z důvodu drzé chování a záškoláctví. Namísto školy totiž často navštěvoval nevěstince. Během studia na gymnáziu neměl Mucha dobré známky snad z ničeho jiného než kreslení a zpěvu. I přesto, že jeho otec posílal dopis na pražskou Akademi s vysvětlením, že velké množství zameškaných hodin je důsledkem synova chatrného zdraví, mladý Alfons nebyl přijat, a to prý z důvodu naprostého nedostatku talentu.

Po tomto neúspěchu začal Alfons pracovat coby písař u městského soudu a zhruba po dvou letech se stal zaměstnancem vídeňské firmy Kautski-Brioschi-Burkhart, která se zabývala výrobou divadelních dekorací. Poté, co v roce 1881 vyhořel Ring Theater, byl Mucha propuštěn a po krátkém potloukání se Vídní odešel do Mikulova, kde se živil prací všeho druhu. Vytvářel zde divadelní dekorace, přivydělával si drobnými portréty, navrhoval intarzie a dokonce pracoval jako malíř pokojů.

Po výzdobě záměčku hraběte Khuena byl poslán za prací k jeho bratru na zámek Gandegg do Tyrol. Zde vytvořil mnoho dalších dekoračních prací v zámeckých pokojích, ale také portrétoval hraběnkou. Měl dokonce i svého osobního sluhu, který mu vozil malířské štafle, plédy a potraviny při vycházkách za malbou v pleněru. Po nějaké době objevil Muchův talent vídeňský malíř profesor Kray, který si vzal Muchu do učení.

V roce 1885 tedy Alfons Mucha odchází na Akademii do Mnichova, kde nastupuje jako student třetího ročníku, dva roky zde setrvává a poté se rozhodne dokončit své vzdělání na

akademii Julien v Paříži. Krátce na to však přestupuje na univerzitu Colarossi, kde jsou lepší profesori. V roce 1900 probíhá v Paříži Světová výstava (Exposition Universalle), kterou Mucha navštíví. Obdivuje Eiffelovu věž a začíná vymýšlet své první umělecké plány. Právě v této době mu kříží plány dopis od hraběte, který mu vysvětluje, že jeho život se stal příliš nákladným, a proto mu nebude dále poskytovat stipendium.

Mladý Mucha se náhle ocitá bez prostředků a začíná spolupracovat s plátkem *La vie populaire* pro který vytváří ilustrace. Ve svých dopisech otci píše také o jiných zakázkách, není však jisté zda se nejednalo pouze o fikci, která měla vést k uklidnění rodiny.

Po pěti letech boje o přežití začíná Mucha, v roce 1891 seriózní spolupráci s nakladatelem Armandem Collinem a roku 1892 je spolu se slavným Rochegrossem pověřen ilustrováním Dějin Německa. V roce 1894 získává klíčovou objednávku na vytvoření plakátu Gismondy (Obr. 8) pro snad nejslavnější dámu Francie té doby - Sarah Bernhardt. Ta s ním uzavírá šestiletý kontrakt a Muchovi se tak otevírá cesta ke slávě. Přichází velké množství nové práce, pořádají se výstavy a články v tisku oslavují jeho tvorbu. Díky tomu může přesunout svůj ateliér do nových prostor a dostává se tímto také do zcela odlišné společnosti.

Vytvořením plakátu pro Gismondu se Mucha dostal do nekonečného kolotoče zakázek, ze kterého nebylo úniku. Byť tato komerční tvorba nebyla tím, po čem toužil, z hlediska historického znamenalo toto období jeho života největší přínos. Mucha se stal také miláčkem Japonců a jeho plakáty, pohledy a obálky časopisů byly velmi žádané. I přes tuto ohromnou slávu a úspěch, který Mucha sklízel, nebyl se svou prací spokojen. Jeho životním snem totiž bylo pracovat pro svou vlast a hlavně pro Slovácko. Neustále si vyčítal, že se odchýlil od své vytyčené cesty a prohlašoval: „Zatím co já sedávám u plných mis, můj lid strádá.“<sup>3</sup>

Plakát Gismondy vznikl pod značným tlakem, neboť se jednalo o spěšnou zakázku. První skici údajně vznikly na bílé mramorové desce a to ihned po shlédnutí představení. Hotový plakát se stal ze dne na den vyhledávaným suvenýrem a dodatečně bylo vytištěno dalších 4000 kusů, které se pak prodávaly jako grafický list. Dokonce došlo i na soud, neboť tiskárna zpronevěřila 550 plakátů a ty pak zřejmě sama prodala. Po Gismondě přišla řada dalších

---

<sup>3</sup> KUSÁK, Dalibor, KADLEČÍKOVÁ, Marta: *Mucha*. 1. vyd. Praha : BB/art 92, 1992. nestr.

vynikajících děl, mezi nimi i Dáma s kaméliemi. Pro Sarah Bernhardtovou vytvořil Mucha také Médeu (Obr. 9), Hamleta (Obr. 10), La Samaritaine (Obr. 11), Toscu (Obr. 12) a Lorenzaccia (Obr. 13).

Když v roce 1899 ukončil spolupráci se Sarah Bernhardt, pokračoval tvorbou komerčních plakátů. Čím dál více se soustředil na propracovanost vlasů žen zobrazených ve svých dílech. Ty se rozbíhají do všech stran, tvoří samostatné linie, vlní se, nebo se stácejí do kruhových útvarů. Obklopují vlasy pařížských idolů a pomalu zaplňují celou plochu papíru.

Jako velmi dobrý příklad tohoto postupu můžeme považovat plakát určený k podpoře prodeje šampaňského značky Ruinart (Obr.14), nebo cigaretového papíru JOB (Obr.15). Zde jsou vlasy opravdu všude a vytváří tak organicky přirozený oděv těchto žen. I přesto, že byly plakáty dějově statické, množství zvlněných vlasů je činily dynamickými. Rozvlněné vlasy symbolizovaly erotiku a magnetismus. Muchovy esovité křivky byly veřejností nazývány „macaroni“ pro jejich podobnost s italskými těstovinami.

Na veškerých dalších plakátech, které postupem času vytváří, dosahuje Mucha mistrovství v preciznosti a soustředěnosti propracování ornamentů, které se na všech jeho reklamních poutacích objevují. Ty propagují parfémy (Obr.16), alkoholické nápoje (Obr.17), jízdní kola (Obr.18), kojeneckou stravu (Obr.19), čokoládu (Obr.20) a mnohé další. Také vytváří množství kalendářů (Obr.21) a série plakátů s tématy ročních období (Obr.22). Schéma těchto plakátů je naprosto stejné jako u těch divadelních, jen obsah je jiný. V centru jeho plakátů zůstává i nadále žena, atraktivní kráska - symbol doby. Jeho plakáty ovlivnily jak módu, tak i samotný styl doby. Ne nadarmo se proto pařížské secesi přezdívá „Styl Mucha“.

„Když v roce 1904 navštívil Spojené Státy, kam se chtěl schovat před komerčním životem, přivítaly ho plakáty s jeho portrétem v nadživotní velikosti a s titulky „Největší dekorativní malíř všech dob navštívil Spojené Státy“. Zde přicestoval, aby mohl tvořit portréty a podobizny bohatých dam, ale tato práce mu šla pomalu. Oproti tomu byl zavalen nabídkami na dekorativní práci pro bohaté milionáře, které však odmítal.

Když se v roce 1906 oženil se svou žačkou a životní láskou Marií Chytilovou, která byla o 22 let mladší než on, topil se v dluzích. Netrvalo tedy dlouho a nezbylo mu nic jiného než se opět vrátit ke tvorbě reklamních plakátů a obálek časopisů. Namaloval zde však také ně-

kolik ohromných pláten a vyzdobil Německé divadlo v New Yorku. V roce 1909 konečně získal mecenáše pro vytvoření svého snu - Slovanské Epopeje. Jednalo se o průmyslníka a diplomata Charlese R. Cranea, který sympatizoval s Muchovou ideou a zajímal se o osudy Arabů i Slovanů.

Po návratu do vlasti dokončuje Mucha výzdobu Primátorského salónku v Reprezentačním domě a zároveň pilně pracuje na Slovanské Epopeji. V roce 1928 slavnostně předal hotové dílo českému lidu a Praze. Byl to dar, se kterým u nás moc slávy nesklidil, ale na výstavě v New Yorku měla plátna obrovský úspěch. V jeho rodné vlasti mu vyčítali přemíru patosu, ustrnulosti a monumentálnost, což bylo způsobeno neschopností vymanit se z 19. století.

Po vzniku republiky se Mucha zabýval navrhováním známek, bankovek a státního znaku. Mimo to i nadále pracoval na soukromých zakázkách a své osobní tvorbě. Alfons Mucha zemřel 14. července 1939 ve věku 78 let.“<sup>4</sup>

#### 2.2.4 Další čeští tvůrci plakátu

Kromě Alfonse Muchy působili koncem 19. století v Paříži také další čeští umělci. Jedním z nejbližších Muchových přátel byl vynikající kreslíř **Luděk Marold** (1869-1898). Jeho rukou vzniká v Paříži v roce 1895 návrh pro indické slavnosti v Londýně. Pravděpodobně se jednalo o plakát obřích rozměrů orientovaný vodorovně, nikdo však neví zda byl realizován. Stejně tomu bylo i s poutačem určeným k propagaci jízdních kol, který byl navržen roku 1897. Po svém návratu do Prahy téhož roku vzniká plakát pro drážďanského výrobce tiskárenských barev (Obr. 23), který pojal jako poměrně tradiční alegorii tisku. Tu však nabil notnou dávkou smyslnosti. O něco málo později vytváří Marold plakát plný elegance pro komediální divadlo (Obr. 24). Můžeme na něm vidět ženu u telefonního aparátu, která však není středem kompozice jak je tomu u jiných secesních plakátů, ale jakoby se vykláněla z obrazu ven. Tato reklamní grafika zcela zapadá do své doby a je na něm vidět inspirace Lautresem a Chéretem.

---

<sup>4</sup> KUSÁK, Dalibor, KADLEČÍKOVÁ, Marta: *Mucha*. 1. vyd. Praha : BB/art 92, 1992. nestr.

Nejstarší barevný český plakát (Obr. 25) byl vytvořen akademikem **Vojtěchem Hynaisem** pro Jubilejní Všeobecnou zemskou výstavu roku 1891. Ve středu plakátu, mezi antickými sloupy, levituje múza držící zelenou rostlinu. V dolní části se nachází erb s dvouocasým lvem. Poutač je vytištěn na kartónu, jeho rozměry nejsou příliš velké a způsobem zpracování připomíná spíše vývěsku. Tento plakátek zřejmě ještě nebyl k vidění na zdech rušných městských ulic, ale visel na stěnách kaváren a obchodů. Múza diváky vítá, ale zároveň jako by se s nimi loučila, neboť představuje pomíjející století a její poslání tak právě končí.

V roce 1898 byly vytvořeny dva zajímavé plakáty pro Topičův salón zaměřené na výstavy spolku Mánes. Jejich autorem byl malíř, grafik a profesor na pražské UMPRUM **Arnošt Hofbauer** (1869-1944), který také pracoval ve Vídni jako malíř divadelních dekorací. Tento umělec absolvoval řadu studijních cest po celé Evropě a v Paříži se učil technice dřevořezu a dřevorytu. Byť jako malíř nevynikal, jeho grafická tvorba byla přínosem secesnímu umění.

Na prvním plakátu (Obr. 26) využil autor kontrastu krásy a ošklivosti, který znázornil pomocí krásné ženy ve společnosti podivného tlustého bůžka s rukama sepjatýma na břichu. Na druhém plakátě (Obr. 27) pak najdeme symbol rozbouřeného světa té doby, vyobrazeným situací, kdy je z lodi hozen záchranný kruh tonoucímu muži v rozbouřeném moři. V roce 1899 vytvořil jemný melancholický plakát pro recitační vystoupení Hany Kvapilové (Obr. 28).

Pro Topičův salón vytvořil roku 1907 plakát (Obr. 29) také vynikající grafik, karikaturista, fotograf, ilustrátor a v neposlední řadě malíř, **Vojtěch Preissig** (1873-1944). Na rozdíl od Hofbauerových plakátů se jedná o velmi zdařilou stylizaci, dovedenou k naprosté grafické čistotě. Po roce 1910 působil jako pedagog na škole Art Students League v USA a poté učil na Kolumbijské univerzitě. Zde se věnoval typografii a vytváření abstraktních kompozic, které se podobají tvorbě Op-artu. Za protektorátu Čechy a Morava se účastnil odbojového hnutí a podílel se na vydávání „časopisu V boj“, za což byl následně vyslýchán a uvězněn. Zemřel v koncentračním táboře v Dachau.

Umělcem zabývajícím se propagací spolku Mánes byl **Oldřich Homoláč** (1872-1957), který roku 1899 vytvořil plakát pro časopis „Volné směry“, na němž je žena sklánějící se nad rozvěšeným časopisem (Obr. 30). Nejedná se však o múzu ani monděnu, jako spíše o ctitelku

umění, vášnivou čtenářku či návštěvnici výstav a koncertů. Další ukázkou jeho tvorby jsou plakáty pro „Týdeník literární a umělecký“ (Obr. 31) a „Tržnici v Brně“ (Obr. 32), oba z roku 1900. Tato díla prozrazují, že byl Homoláč velmi nadaným kreslířem.

Jedním z průkopníků českých Ex libris a novoročenek byl **Viktor Stretti**. Do dějin plakátu se zapsal hlavně plakátem propagujícím satirický časopis Petrklíče z roku 1898 (Obr. 33). Na plakátě se opět objevuje dívka. Má udýchaný výraz ve tváři, v ruce drží husí brk s petrklíči a utíká po rozkvetlé louce. Stylizace kterou Stretti používá se velmi podobá té z Muchova plakátu na jízdní kola Perfecta.

Významným českým malířem a grafikem byl **Jan Preisler** (1872-1918), který od roku 1913 působil jako profesor na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. V letech 1910 až 1912 pracoval na výzdobě Palackého sálu v Obecním domě, kde vytvořil symbolistickou kompozici postav. Jeho oblíbeným tématem bylo Černé jezero, ve kterém se zabýval pocity moderního člověka a jeho splynutím s přírodou. Preisler byl ovlivněn zejména impresionismem, secesním symbolismem a tvorbou soudobých básníků. Dnes je považován za jednoho ze zakladatelů českého moderního umění. Jako ukázkou Preislerovy grafické tvorby jsem zvolil plakát pro skupinu Mánes na výstavu moderního francouzského umění (Obr. 34).

V roce 1895 vzniká Svaz německých výtvarných umělců v Čechách a jedním z nich byl německý grafik **Emil Orlik** (1870-1932). V roce 1897 vytvořil pro Stálovu Uměleckou výstavu plakát na němž je zobrazena krásná, spokojená žena s melancholickým pohledem a malířským štětcem v ruce (Obr. 35). Má reprezentovat typickou představitelku pražské buržoazie, za kterou se v pozadí rýsuje silueta Hradčan. Obraz je vsazen do oválného tvaru a provedení působí velmi uvolněně.

**Hugo Steiner** (1880-1945), který si za své jméno přidával slovo Prag, vytvořil roku 1899 reklamu „Josua Winternitz - závod s ozdobným zbožím“ (Obr. 36) Tento plakát byl mnohými předčasně odsuzován pro svou temnost, která byla však způsobena tím, že se Steiner jako první rozhodl zobrazit noční ulici osvětlenou pouze pouličními lampami a světly z výloh. S odstupem času byl plakát prohlášen za mistrovské dílo, jež bravurně zachycuje atmosféru města zahaleného tmou.



Vedle těchto umělců se tvorbě secesních plakátů na našem území věnovali také další - například Karel Šimůnek (Obr. 37), František Kupka (Obr. 38), Karel Peterka (Obr. 39), Viktor Oliva (Obr.40), Jindřich Hlavín (Obr. 41), Kamil Vladislav Muttich (Obr. 42), Karel Reisner (Obr. 43), Karel Nejedlý (Obr. 44), Jan Konůpek (Obr. 45).

### 2.2.5 Rakousko

Na přelomu století byla Vídeň hlavním městem Rakouské monarchie. Bylo to město hravé elegance, koketerie, ženskosti, duchaplné radosti ze života, ale také domovina Straussova valčíku a Freudovy psychoanalýzy. Vídeňské umělecké řemeslo bylo velice atraktivní, což potvrdila i Světová výstava v Paříži roku 1900, kde bylo publikum uchváčeno vystaveným vídeňským uměním.

Snad nejznámějším umělcem, odpovědným za vznik Vídeňské secese, byl velice nadaný malíř a kreslíř **Gustav Klimt** (1862-1918). Za svůj obrovský úspěch vděčil hlavně důkladnému vzdělání a dokonalému zvládnutí řemesla. Jeho otec ho spolu s bratry poslal v mládí na školu uměleckých řemesel, kde vyučující profesori záhy zjistili, jaký se v něm skrývá talent a již ve věku dvaceti let byl Klimt pověřován velkými dekorativními malbami. Po studiích založil spolu se svým bratrem Ernstem a přítelem Franzem Matschem ateliér a v osmdesátých letech prováděli výzdobu divadel po celé monarchii. Jeho malba byla typická svou naturalistickou přesností a styl se podobal pozdně viktoriánským malířům. Na vrchol slávy jej dovedla zakázka na vytvoření velkého kvaše pro hlediště starého hradního divadla na kterém pracoval v letech 1888-1889. V období kolem roku 1890 byl Klimt nejžádanějším portrétistou své doby. Vídeň pro něj byla fascinujícím městem kultury, měnila jeho pohled na umění a pod jejím vlivem se stále více odlišoval od svých kolegů. Klimtovy obrazy byly plné symbolů, geometrických tvarů, erotična, dekadence, výrazných linií, květin a tajemna. Maloval rozměrné alegorie s mytickými tématy a netajil se láskou k ženskému tělu, které zdobilo téměř každý z jeho obrazů. Zabýval se však také plakátovou tvorbou a jako ukázkou jsem zvolil plakát tvorby jsem vybral plakát k 1. umělecké výstavě secese - Theseus a Minotaurus z roku 1898 (Obr. 46).

Rakouský malíř a designér **Koloman Moser** (1868-1918) si získal proslulost zejména svým dekorativním uměním. Vynikal v ilustracích, módních kresbách a ve výrobě šperků. Jeho tvorba však občas zasáhla i do oblasti grafiky a v roce 1902 vytváří plakát pro „XIII. Ausstel-

lung der Secession“ (Obr. 47). Jako druhou ukázkou jsem zvolil plakát propagující „Fromme’s Kalender“ z roku 1899. Tento plakát byl klientem používán v několika barevných variantách po dobu patnácti let. Hlavním motivem je bohyně osudu držící hadí prsten a přesýpací hodiny, které jsou symbolem věčného koloběhu života. „ ... 3. dubna 1897 se Moser společně s Gustavem Klimtem a ostatními vídeňskými umělci stal zakladatelem skupiny Vídeňská secese, která svým vlivem zdaleka přesáhla hranice Vídně a vymezila nový obrat v dekorativním umění počátku 20. století. ... V roce 1900 byl za svou snahu v oblasti designu odměněn zlatou medailí na Všeobecné výstavě v Paříži. “<sup>5</sup>

Jedním z umělců, kteří se snažili o eliminaci figurativních prvků a směřovali k absolutní geometrizaci byl **Alfred Roller** (1864-1935). Ten se omezoval na pravoúhlé plochy doplněné písmem, stylizovaným do geometrických forem. Příkladem jeho tvorby je plakát k 16. výstavě Vídeňské secese z roku 1903 (Obr. 48).

## 2.2.6 NĚMECKO

Hlavními centry secesní tvorby v Německu byly především Mnichov, Darmstadt, Drážďany, Výmar, Lipsko, Hagen a Worpsswed. Na rozdíl od ostatních německých měst, se situace v Berlíně vyvíjela poněkud složitěji. Základním uměleckým konfliktem byl protiklad mezi tzv. vilémovstvím a Jungendstylem. Zatímco vilémovství, které vycházelo z myšlenky císaře Viléma II., že řemeslo nemůže být uměním, příslušníci Jungendstilu zastávali stanovisko, že jím být může a je zde pro všechny. „*Atmosféru umělecké scény poněkud pročistil do té doby bezpříkladný skandál. 5. listopadu 1892 byla v kruhovém sálu berlínského Domu architektury zahájena za umělcovy přítomnosti souborná výstava Edvarda Muncha. Po vernisáži vypukla bouře zděšení. ... „případ Munch“ vedl, byť se zpožděním několika let k založení Berlínské secese.*“<sup>6</sup>

Jedním z nejvýznamnějších německých afišistů období secese byl **Lucian Bernhard** (1883-1972). Narodil se ve Stuttgartu 1883, studoval na Mnichovské akademii umění a po ukončení studií pracoval v Berlíně jako komerční umělec zabývající se hlavně tvorbou plakátů. Významně ovlivnil vývoj reklamního poutače v Německu. Jeho plakáty byly typické pří-

<sup>5</sup> GLEN, Martina. *Koloman Moser* [online]. 1999-2009, 2.2.2008 [cit. 2009-07-29]. Dostupný z WWW: <[http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=1478](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=1478)>.

<sup>6</sup> FAHR-BECKEROVÁ, Gabriele. *Secese*. 2. upr. vyd. Praha : Slovart, 2007. ISBN 978-80-7209-896-5. „Aféra“ Munch - Walter Leistikow - Berlínská secese, s. 255-258.

mým zobrazením propagovaného produktu v kombinaci s názvem společnosti (psán písmem obrovských rozměrů) a to vše v kontrastu s prostorným, jednolitým pozadím. Stěžejním příkladem jeho tvorby je plakát z roku 1909, propagující psací stroje značky Adler (Obr. 49). V roce 1920 se stal prvním profesorem výuky plakátového umění na Akademii Umění v Berlíně a o tři roky později otevřel designérské studio v New Yorku.

Dalším významným německým umělcem, který se zabýval tvorbou plakátů byl **Thomas Theodor Heine** (1867-1948). Již v jeho útlém věku bylo zřejmé jeho kreslířské nadání a v roce 1884 nastupuje na Düsseldorf Academy, kde pod vedením Eduarda von Gebhardta a Petera Jansseny studuje malbu. Jeho jméno je spojováno s magazínem *Simplicissimus*, jehož byl spoluzakladatelem a v němž měl dlouhou dobu vůdčí postavení karikaturisty. Tento ilustrovaný týdeník byl zaměřen proti pravicovému radikalismu v Německu. Především Heine byl díky tomu několikrát ve vězení. Ani to ho však neodradilo od tvorby politické satiry. Typickou ukázkou jeho tvorby je plakát z roku 1900, propagující tento magazín (Obr. 50).

Jako posledního zástupce secesního plakátu na území Německa jsem si vybral ilustrátora, designéra, učitele a architekta **Johanna Vincenze Cissarze** (1873-1942), který studoval malbu v Drážďanech a vytvořil v roce 1904 plakát pro druhou výstavu umělecké kolonie v Darmstadtu (Obr. 51). Tento umělec se navzdory svému všestrannému zaměření nejvíce prosadil na poli malířství a grafiky.

Vzhledem k politickému uspořádání Evropy v této době, tvořilo několik německých umělců i na území Česka. Zmínil jsem je již v kapitole 2.5.2 jako pražské Němce.

### 2.2.7 USA

Amerika se v 19. století jevila jako země neomezených možností a v Evropě působila jistým exotismem, neboť většina Evropanů si představovala zemi za oceánem jako divokou prérii s folklórním prostředím a technologií ve stylu science fiction. Centry dění byly v té době New York a Chicago.

V roce 1893 se v Chicagu konala výstava, na které se kromě Louise Henryho Sullivana a Tiffanyho představil veřejnosti i další velký talent - **William H. Bradley** (1868-1962). Byl

vyškoleným kreslířem, který díky tiskařskému vzdělání vytvořil svůj osobitý styl plakátové tvorby (Obr. 52). Mimo to mu jeho znalosti pomohly uskutečnit ornamentální práce a založit vlastní tiskárnu, kde tiskl jak své plakáty, tak i časopis His Book, který sám vydával.

Jednou z mála žen - umělkyň období secese byla americká ilustrátorka, malířka a tvůrkyně plakátů **Ethel Reedová** (1874-1926). Tato žena byla z velké části samoukem, ale kolem roku 1893 studovala na Cowles Art School v Bostonu, kde své umění zdokonalila. Začínala jako krajinářka a figurativní malířka s oblibou techniky akvarelu. Později se však přeorientovala na grafický design a hlavně na tvorbu plakátů. Její reklamní grafiky byly určeny zejména k propagaci knih Bostonských nakladatelství a do povědomí veřejnosti se dostala v roce 1895 díky inzerci knihy Gertrudy Smithové. Mezi další úspěšné plakáty patří také reklama na knihu „In childhood's country“ (Obr. 53). Ve své tvorbě se podobně jako většina secesních umělců inspirovala japonskou grafikou a její práce byly oblíbeny nejen v její vlasti, ale také v Evropě.

### 2.2.8 OSTATNÍ ZEMĚ

V Nizozemsku se na přelomu století objevují v umění dva protichůdné proudy. Prvním z nich je realizace principu manýristické linky a druhým je touha po čistém tvaru (budoucí konstruktivismus). Díky Antverpám a jejich funkci prostředníka mezi Nizozemím a Belgií, můžeme v nizozemském umění pozorovat kořeny zasahující do belgického symbolismu. V Belgii byla dvě střediska, ve kterých se vykrystalizovalo secesní hnutí. Jednalo se o Brusel a Lutych.

Belgická umělkyně **Léontine Jorisová** (1870-1962), která vystupovala pod pseudonymem **Léo Jo**, se zabývala malováním krajin, městského života, karikatur a v neposlední řadě také plakátů. Beze studu kopírovala Lautreca, ráda malovala ruch ulice a její kresby byly publikovány v časopisech. Jedním z jejich nejznámějších plakátů byla upoutávka výroční výstavy uměleckého sdružení „La Libreesthétique“, která byla vytvořena technikou barevné litografie roku 1900 (Obr. 54).

Dalším významným belgickým umělcem, známým svými plakáty a pohlednicemi, byl **Gisbert Combaz** (1869-1941). Ten vytvořil v roce 1895 plakát pod názvem „A la Toison d'Or“ (U zlatého rouna) pro umělecký salón „La Toison d'Or“. (Obr. 55)

Za zmínku jistě stojí také **Henry van de Velde** (1863-1957), který proslul jako vynikající architekt inspirovaný organickými motivy. Ten v roce 1899 navrhl plakát propagující potraviny „Tropon“ (Obr 56).

Itálie a Rusko v této umělecké dekádě nepatří mezi hlavní představitele a hybatele kulturního dění. Je však důležité poukázat na fakt, že zde secese v jakémsi zkratkovitém projevu také proběhla, neboť byla důležitým odrazovým můstkem pro futurismus a suprematismus. Během tohoto období jakoby umělci nabírali síly pro následující umělecké směry, protože secese zde proběhla na rozdíl od jiných evropských zemí téměř bez nadšení i megalomanských teorií. Nelze však říci, že se zde nevyskytovali umělci, kteří se zabývali tvorbou secesního plakátu coby nového umění.

Ital **Marcello Dudovich** (1878-1962) dodal secesní grafice výrazně italský vzhled kombinováním Stile Liberty (italské označení pro secesi) s klasickým pojetím figury, které respektuje tradici italského sochařství. V roce 1899 vytvořil Dudovich plakát (Obr. 57) pod názvem „Fisso l'idea“ (Zaznamenaný nápad).

### 3 PLAKÁT OBDOBÍ EXPRESIONISMU

#### 3.1 DEFINICE STYLU EXPRESIONISMU

Expresionismus vznikl před první světovou válkou jako reakce na vývoj techniky a průmyslu. Později se přidaly zážitky z války, následná krize i ekonomický rozmach ve dvacátých letech. Všechny tyto zážitky byly velmi emotivní a umělci měli potřebu zachytit co nejnějněji své pocity, protože si to situace přímo vyžadovala. Uplatňovala se především strohost vyjádření a surovost v námětech. Na základě emotivnosti děl tohoto období byl směr nazván expresionismem (expresse = vyjádření).

Představiteli už nebyli jednotlivci, ale jednalo se spíše o sdružení umělců, které spojovaly stejné názory na umělecké vyjádření se. Období expresionismu lze datovat od přelomu devatenáctého a dvacátého století do třicátých let dvacátého století. Největšího rozmachu však expresionismus dosáhl v letech 1905 až 1920 v Německu - centru expresionismu. Hlavními představiteli byly skupiny Die Brücke („Most“) a Der Blaue Reiter („Modrý jezdec“).

Skupina Die Brücke vznikla v Drážďanech v roce 1905 a zanikla roku 1913. Snahou bylo vytvoření spojnice mezi minulostí a budoucností. Jako most měla integrovat všechny dozrávající elementy své doby.

O poznání uvolněnější uměleckou skupinou byla Der blaue Reiter, jejíž činnost začala roku 1911 a skončila v roce 1914. Její představitelé této umělecké skupiny postupně upouštějí od linií a barev jakožto prostředků pro tvorbu reality a dochází tak k přímému vyjádření pocitů pouhou barvou.

Do pojmu expresionismus se tehdy zcela nepřesně, začalo řadit vše, co vzniklo po naturalismu a impresionismu, tedy vlastně celé moderní umění. Jistým upřesněním termínu expresionismus pak byla kniha Paula Fehtera Der Expressionismus, která vyšla v roce 1914 přímo ve spojitosti se vznikem uměleckých skupin Die Brücke a Der Blaue Reiter. Typickými náměty děl tohoto směru byly pocity hrůzné osamělosti, děsivé úzkosti ze smrti, nemoci a šílenství, dále pak lidské utrpení, láska, fantazie plné kostlivců s bizarními karnevalovými maskami, které znázorňovaly šklebící se grimasy. To vše bylo velmi šokující, a proto tento směr nebyl kritiky dostatečně oceněn.

V tvůrčí činnosti byl kladen velký důraz na čistou, sytou a mnohdy až agresivní barevnost, pro niž je určující subjektivní názor a pocit umělce. Barva již tedy nesloužila pro popisování předmětů či postav, ale jako prostře-

dek pro vyjádření emocí. Umělci se také velmi často uchýlovali k záměrné deformaci a stylizaci tvarů malovaných předmětů, nadsázce, zkratkám či hrubým obrysovým tahům, aby dosáhli silnějšího výrazu.

Z hlediska inspiračních zdrojů měly na tento umělecký směr vliv především japonská grafika, africká plastika, lidové umění (dřevoryty a malby na skle), gotický německý dřevorez, dětská kresba, postimpresionismus, fauvismus, velký vliv v neposlední řadě „... měl také filosof Friedrich Nietzsche, který ve svém pojednání *Zrození tragédie (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1872)* psal o potřebě návratu k opomíjeným uměleckým principům antického umění.“<sup>7</sup>

### 3.2 EXPRESIONISTICKÝ PLAKÁT A JEHO PŘEDSTAVITELÉ

Na expresionistických plakátech, ale také v knižní a časopisecké tvorbě se velmi efektivně uplatňují tvarové deformace a dynamické formy písma, které vycházely z dřevorezu. Sazba písma vychází z téhož inspiračního zdroje a využívá se hlavně verzálek. Stejně jako ve volné tvorbě i v plakátovém umění se stává nejdůležitější barevnost a velké jedolité plochy. Secesní linka ustupuje do pozadí. Pokud se ji umělec však rozhodne využít, je hrubá a velmi výrazná. Ve výtvarných postupech se upouští od typicky secesních organických tvarů, nastupuje geometrizace plakátů. Zásadní rozdíl lze také zaznamenat v námětech expresionistických reklamních grafik. Umělci tohoto období tvořili převážně volné plakáty, které sloužily ve většině případů pro osobní výstavy. Komerční reklama využívala expresionistických postupů velmi zřídka, téměř vůbec.

Podle Jindřicha Marca je „snad nejvýznamnější osobou expresionismu malíř a grafik pocházející z Norska - **Edvard Munch** (1863-1944). Jeho význam v dějinách umění je obrovský a inspiroval mnoho významných světových umělců. Munch byl samoukem a jeho grafická činnost začala v Paříži, kam se dostal díky stipendiu, kolem roku 1895. Ve Francii pobýval 3 roky a tamní vývoj umění měl zásadní vliv na jeho budoucí tvorbu. Jeho grafické a malířské prvotiny vyvolávaly skandály. Následovalo předčasné nervové zhroucení, které podpořil vyčerpávající životní styl a chatrné zdraví. Tato událost více méně ukončila jeho tvůrčí období, neboť po ní tvořil pouze výjimečně. Munch měl vždy pochopení pro trpící lidi a to se projevilo i v jeho sociální grafice, která představuje větší část jeho tvorby. Nejčastějšími tématy jeho děl jsou: láska, smrt a zoufalství. Odkazem jeho tvorby je 1008 obrazů, 15391 grafických listů a 4443 kreseb, které zanechal norskému státu. Za svého života se nesetkal s pochopením své tvorby a Munchovo dílo se dočkalo uznání až po jeho smrti.“<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> GLEN, Martina. *Expresionismus* [online]. 1999-2009, 2.2.2008 [cit. 2009-07-29]. Dostupný z WWW: <[http://www.artmuseum.cz/smery\\_list.php?smer\\_id=63](http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=63)>.

<sup>8</sup> MARCO, Jindřich. *O grafice : Kniha pro sběratele a milovníky umění*. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 1981. Stručný přehled vývoje moderní evropské grafiky, s. 235

### 3.2.1 Německo

Německo je považováno za kolébku expresionismu. Tento styl zde stavěl především na grafice se sociálními náměty, protestu a dramatické situací. Jak jsem zmínil již dříve, působily zde především dvě hlavní skupiny - Die Brücke („Most“) a Der Blaue Reiter („Modrý jezdec“), které utvářely umělecké hnutí expresionismu na tomto území.

Hlavní osobností německého expresionismu byl Švýcar působící v Německu **Ernst Ludwig Kirchner** (1880-1938). Jeho dílo čítá na 2000 grafických listů. Proslavil se zejména svými barevnými dřevoryty, které vytvářel za použití několika desek, nebo desky přímo koloroval. Také se zabýval technikou litografie. Příkladem jeho grafické tvorby je plakát k výstavě skupiny die Brücke z roku 1905, vytvořený technikou dřevorytu (Obr. 58).

Jedním z prvních umělců expresionismu byl **Emil Nolde** (1867-1956), vlastním jménem Hansen. Pracoval v Berlíně a Mnichově jako návrhář nábytku a zároveň navštěvoval večerní kurzy kresby. Úspěch mu zajistilo publikování kolorovaných pohlednic v časopisu Jungend. Na základě této události získal mnoho zakázek díky nimž se mohl věnovat pouze své tvorbě. Vytvořil řadu litografií a leptů; nikdy však již nepřekonal svůj prvotní úspěch, který mu přinesly pohlednice.

Významným členem německého expresionismu je **Erich Heckel** (1883-1970), který se jako student gymnázia seznámil s Karlem Schmidtem-Rottluffem a spolu s dalšími studenty založili debatní kroužek Vulkan, kde rozmlouvali o umění a literatuře. Tato činnost byla v jeho tvorbě velmi klíčová, neboť právě debaty kterých se s přáteli účastnil, udaly směr, jímž se ubíral a poznamenaly celou jeho uměleckou tvorbu. Jako student architektury se seznamuje s E. L. Kirchnerem a v roce 1905 spolu s dalšími umělci stojí u zrodu skupiny Die Brücke.

Roku 1911 se skupina přesouvá z Drážďan do Berlína, což se v Heckelových obrazech projevilo melancholickou atmosférou, kterou na něj metropole působila. Spolupracuje s několika nakladatelstvími, pro která ilustruje knihy. Během války se Heckel seznamuje s E. Noldem, který ovlivňuje jeho další tvorbu. Po válce se stává členem uměleckých odborů, kde zastupuje své kolegy umělce. S nástupem Hitlera byl označen za zvráceného umělce a poté, co je během náletu v roce 1944 vybombardován jeho ateliér, emigruje do Švýcarska.

Mnoho jeho děl vystavených v německých muzeích bylo během války zničeno nacisty. Jeho tvorba byla značně ovlivněna dílem Vincenta van Gogha a fauvistů. Typické pro něj byly hrubé tahy štětcem a barevná bohatost, která byla jasným prvkem skupiny Die Brücke. Zalíbení měl také v malbě krajiny a erotických ženských aktech. Jako ukázkou jsem zvolil jeden z mála jeho plakátů, jenž je určen k propagaci vlastní výstavy v Berlíně - roku 1923 (Obr. 59).



Dalším členem skupiny Die Brücke byl již dříve zmíněný malíř a grafik **Karl Schmidt-Rottluff** (1884-1976). Spolu s E. Heckelem, který se stal jeho celoživotním přítelem a velmi ho ovlivnil v umělecké tvorbě, navštěvoval debatační kroužek Vulkan a později také studoval architekturu v Drážďanech. Za první světové války bojoval na frontě v Rusku a Litvě, kde pokračoval ve své tvorbě a vytvářel dřevoryty a sošky s náměty války. Jeho styl malby je velmi dynamický a vášnivý, využívá tlustých tahů štětcem a hutné barvy. Příkladem jeho plakátové tvorby je dřevorez z roku 1918 (Obr. 60).

Do skupiny Die Brücke se řadí také malíř a grafik **Max Pechstein** (1881-1955), který byl učedníkem dílny dekorativního malířství a později studentem na Kunstgewerbeschule v Drážďanech, kterou dokončil roku 1906 jako jeden z nejlepších studentů. Ještě téhož roku se stává členem skupiny Die Brücke a přáteli se členy Mnichovské skupiny Der Blaue Reiter. Když v roce 1914 cestuje za inspirací, je zatčen v Nagasaki. Po návratu do vlasti je naverbován do armády, ze které je záhy propuštěn z důvodu nervového kolapsu.

V meziválečném období se aktivně zapojuje do politiky a vytváří řadu propagačních plakátů (Obr. 61), kterými chce sjednotit německé umělce. Také přispívá do socialistických tiskovin a vytváří řadu ilustrací. Jeho obrazy se velmi lišily od prací jeho vrstevníků zejména svou dekorativností. Za svůj život vytvořil 421 litografií, 315 dřevorytů a linorytů a 165 hlubotisků (Obr. 62). Od roku 1923 působil na berlínské Akademii jako uznávaný profesor. Tuto funkci však musel po nástupu fašismu opustit kvůli svému židovskému původu. Po druhé světové válce se však zase vrátil na pedagogickou pozici. Získal také řadu ocenění za svou životní tvorbu.

Skvělým příkladem expresionistické tvorby jsou kresby, tisky, sochy a plakáty německé umělkyně **Käthe Schmidt Kollwitz** (1867-1945). Byla vdána za psychiatra, který vedl kliniku v Berlíně. Díky povolání svého manžela viděla mnoho lidských osudů, které dokázala dokonalým způsobem zdokumentovat ve svých figurativních dílech, kde výjimečným způsobem zachytila emoce. Ukázkou její tvorby dokládá jeden z řady plakátů (Obr. 63), zachycující lidské trpení, které je umocněno černobílým provedením.

Vedle die Brücke to byla skupina Der blaue Reiter, která stála u zrodu německého expresionismu. Jejími zakladateli byli Němec **Franz Marc** (1880-1916), který záhy padl ve válce, a rodilý Rus **Vasilij Kandinskij** (1866-1944). Oba měli zálibu v modré barvě, Marc miloval koně, Kandinskij zase jezdce - tak vznikl název skupiny. Spolu pořádali výstavy a vydávali almanachy. Později se ke skupině přidal i švýcarský malíř a grafik **Paul Klee** (1897-1940).

Kandinskij vytvářel hlavně barevné dřevoryty, kterými se hlásil k expresionismu, později se stává jedním z prvních abstraktních malířů. „... *Pokouší se jako mnoho jeho současníků uvést do malby i grafiky hudební principy. Jeho listy jsou vzácné.*“<sup>9</sup>

### 3.2.2 Rakousko

Velmi významným členem rakouského expresionismu byl malíř a grafik, student slavného Gustava Klimta, **Oskar Kokoschka** (1886-1980). Jeho život byl bouřlivý, neboť svou tvorbou bojoval proti nacismu v Německu, což uvrhlo jeho dílo v nemilost, bylo označeno za „zvrhlé“ a zcela vyřazeno z veřejných sbírek. V počátcích své umělecké produkce tvořil v duchu Vídeňské secese, ale pak rychle přešel k expresionismu, kterému zůstal věrný až do smrti. „*Jeho silnou stránkou byl mimo jiné i portrét, hodně prováděný v litografii, stejně jako některé velmi bojovné plakáty. Je znám tím, že byl v současné době nejdražším žijícím umělcem světa a že zcela nekompromisně odmítal abstraktní umění. ... Po smrti Pabla Picassa byl mnohými považován za největšího žijícího malíře, což je soud poněkud unáhlený a jednostranný. Jeho kresby i grafika jsou ovšem skutečně mimořádně ceněny.*“<sup>10</sup>

Jeho dílo se mi jeví jako velmi významné a typické pro období expresionismu, proto jsem si ho vybral jako zástupce expresionistického plakátu. Rozboru se podrobněji věnuji v kapitole 4.2. Analýza plakátu období expresionismu – Oskar Kokoschka.

#### 3.2.2.1 Egon Schiele

Snad nejznámějším rakouským expresionistickým malířem je Egon Leo Adolf Schiele, který se narodil 12. června roku 1890 v Tullnu. V útlém věku navštěvoval církevní školu v Klosterneuburgu, kde ho již tehdy nejvíce bavilo malování. V roce 1906 začal Schiele studium na vídeňské Kunstgewerbeschule, ze které po roce přešel na tradičnější Akademii der Bildenden Künste, kde však nebyl moc spokojen. Klíčovým se pro Schieleho budoucí tvorbu stalo setkání s Gustavem Klimtem v roce 1907, který mu byl coby začínajícímu umělci obrovskou inspirací. Byl to právě Klimt, který Schieleho inspiroval svými eroticky laděnými kresbami. Mezi oběma umělci vzniklo velké přátelství a Schiele se díky němu dostal do kontaktu se skupinami Vídeňské secese a Wiener Werkstätte, se kterými následně spolupracoval.

---

<sup>9</sup> MARCO, Jindřich. *O grafice : Kniha pro sběratele a milovníky umění.*

1. vyd. Praha : Mladá fronta, 1981. Stručný přehled vývoje moderní evropské grafiky, s. 239

<sup>10</sup> MARCO, Jindřich. *O grafice : Kniha pro sběratele a milovníky umění.*

1. vyd. Praha : Mladá fronta, 1981. Stručný přehled vývoje moderní evropské grafiky, s. 234

Schieleho první samostatná výstava se konala roku 1908 v Klosterneuburgu u Vídně. O rok později opouští Akademii a spolu s několika dalšími studenty zakládá uměleckou skupinu Neukunstgruppe, která však brzy zaniká. V roce 1911 potkává sedmnáctiletou Wally, která se stává jeho modelkou a následně i milenkou. Odchází s ní do Krumlova, rodiště své matky, kde však také dlouho nevydrží, neboť katolicky založené obyvatelstvo nemá pochopení pro umělcův způsob života. Usadil se tedy v malém městečku Neulengbach u Vídně, kde si založil ateliér. Krátce na to byl však souzen za zneužití nezletilé dívky a vytváření pornografických skic.

V roce 1915 se Schiele oženil s Edith Harmsovou a pár dní na to obdržel povolávací rozkaz do armády. První světová válka jeho tvorbu ale nikterak neomezila a v roce 1918 je Schiele pozván na výstavu Vídeňské secese, kde vystavuje na 50 svých děl a sklízí obrovský úspěch. Ještě téhož roku vystavuje také v Drážďanech, Praze a Curychu. Tyto výstavy mu přinesly slávu, díky které se dostal do povědomí veřejnosti. Bohužel však 13. října 1918 umírá na španělskou chřipku.

Celá Schieleova tvorba je výrazně ovlivněna jeho posedlostmi, strachem, erotismem a filozofií Sigmunda Freuda. Schieleův malířský a kreslířský styl se samozřejmě promítal také do jeho občasně plakátové tvorby, kde se objevují pro něj typické ostré, dramatické tahy. Schiele velmi rád svou tvorbou šokoval okolí a nutno podotknout, že se mu to dařilo.

Příkladem jeho tvorby z oblasti grafického designu může být plakát pro vlastní výstavu z roku 1915, kde zobrazil sám sebe v roli sv. Šebestiána ve chvíli umučení (Obr. 64). Druhou ukázkou je pak mnohem méně šokující, dalo by se říci až uselý, plakát z posledního roku Schielovy tvorby určený pro 49. výstavu secese (1918) (Obr. 65).

### 3.2.3 Čeští tvůrci expresionistického plakátu

S obdobím expresionismu bývá u nás spojována zejména skupina Osma, která však představuje pouze první fázi potřebnou k rozbití tradiční výtvarné formy. Český expresionismus byl orientován více na francouzskou kulturu a poznamenal tvorbu všech umělců, i těch kteří spojitost s ním odmítali.

Zatímco německý expresionismus byl typický svou intenzitou, u nás se tento směr projevil s velkou rozmanitostí, která byla dána osobitými přístupy českých tvůrců. České umění je totiž typické mísením různých vlivů. V Čechách se také objevuje termín „kuboexpresionismus“, který vytvářel jakousi spojnicí mezi expresí a kubismem a časově bychom jej mohli ohraničit lety 1909-1925.

V této době se mění také pojetí plakátu - upouští se od secesních dekorací, které nahrazuje střídmost. Na zdech domů již nevisí pouze krásné dekorativní secesní plakáty, ale společnost jim dělají plakáty expresionistické, které jsou tištěny na nekvalitním papíru a připomínají jakýsi výkřik. Kvalitní tisk a velkoformátovou litografií si v té době může dovolit jen Mánes, pro jehož členskou výstavu vytvořil reklamní poutač (Obr. 66) v roce 1914

### **Oldřich Koniček.**

Roku 1910 se u nás objevují první ryze typografické plakáty, jejichž autory jsou František Kysela a Jaroslav Benda. Stěžejní dominantou plakátu se tak stává písmo. **Jaroslav Benda** (1882-1970) vytváří roku 1908 první plakát, který pracuje pouze s písmem a plochou, čímž předbíhá svou dobu. Roku 1910 vytváří reklamu pro lední kluziště na Letné (Obr. 67), která má vysoký, štíhlý formát vycházející ze secese. Zajímavým způsobem stylizoval postavu bruslaře, která jakoby byla výsledkem práce dnešního grafika. Očividně ovlivnění kubismem je pak vidět na jeho plakátě s názvem „Staří mistři grafiky“ (Obr. 68) z roku 1913, na kterém je patrná inspirace Kyselovým dílem.

Pozoruhodným řešením se vyznačuje poutač na druhou výstavu Skupiny výtvarných umělců (SVU) (Obr. 69), který zhotovil roku 1912 **František Kysela** (1881-1941), jenž ve své tvorbě využíval jak rostlinných motivů (secese), tak geometrických tvarů (kubismus). Právě na plakátech pro SVU můžeme dobře pozorovat jeho umělecké postupy. Plakát pro druhou výstavu byl značně progresivní svým způsobem pojetí - byl ryze typografický a měl zubatý okraj, díky němuž působí vůči okolí dynamicky. Na poutači pro třetí výstavu SVU z roku 1913 je základním motivem kytice, o rok později použil pro tutéž událost opět rostlinných motivů, tentokrát však již v kombinaci s kubistickými kosočtverci (Obr. 70). Roku 1919 vytváří Kysela plakát pro zábavní podnik Montmartre (Obr. 71), na němž je vyobrazený pár tančící šlapák a celý obraz je ponořen do černé barvy, která vystihuje temnou atmosféru podniku nasáklého alkoholem.

Roku 1911 navrhuje poutač pro členskou výstavu SVU Mánes (Obr. 72) malíř a grafik **Emil Filla** (1882-1953). Zpočátku tvořil grafická zátiší, která byla obdobou jeho zátiší malířských. Trvalo však poměrně dlouhou dobu, než byla oceněna i tato část jeho tvorby, která je bezesporu velkým přínosem pro české umění. Nejvíce se Filla věnuje grafice v době druhé světové války, kdy vytváří cyklus „Boje a zápasy“. „... *Fillovo grafické dílo, nevelské rozsahem, ale význačné významem, je pracováno vlastně jen dvěma technikami? leptem a suchou jehlou. Listy jsou vzácné a existují novotisky, na neodpovídajícím papíru a s falešnými podpisy.*“<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> MARCO, Jindřich. *O grafice : Kniha pro sběratele a milovníky umění.*

1. vyd. Praha : Mladá fronta, 1981. Sběratelé a sběratelství grafiky, s. 283

V roce 1910 vytváří **Josef Váchal** (1884-1969) plakát pro výstavu skupiny Sursum. Jedná se o dřevoryt, který v sobě snoubí několik různých inspiračních zdrojů. Můžeme zde najít jak známky symbolismu a secesní dekorace, tak i ovlivnění Munchovou tvorbou (Obr. 73). Nahý chlapec se dosáhnout na rajske ovoce poznání či umění, ale kolem něj plynou již myšlenky nové doby.

Další plakát, vývěsku či grafický list vytvořil Váchal patrně pro vlastní výstavu v městském muzeu v Českých Budějovicích (Obr. 74) v roce 1919. Melancholicky nakloněný ženský profil s rozčeřenou vodní hladinou představuje symbol věčné touhy. „*Bohaté zlaté kadeře spadají na ramena jako živel spřízněný s pohybem vln v pozadí. Gotizující písmo plakát zbytečně archaizuje a strhává ho do oblasti bibliofilie a bizardních tisků. I toto je koneckonců expresionismus, i když expresionismus velmi specifický a váchalovský především.*“<sup>12</sup>

Ve své grafické tvorbě používal Váchal zásadně techniky dřevorytu a to jak černobílého, tak i barevného. Vytvořil řadu velmi extravagantních grafických listů, na kterých uplatnil notnou dávku fantazie a vynalézavosti. Dokonce sám vyráběl knihy podle středověkých postupů, neboť nebyl spokojen se stavem české knihy.

Vynikající karikaturista a grafik **Vratislav Hugo Brunner** (1886-1928) vytvořil v roce 1909 propagační plakát časopisu Kopřivy (Obr. 75). Jeho dalším významným plakátem je reklama pro Červenou sedmu „Vítězná Madelon“ (Obr. 76), která vznikla o deset let později. Podle Jindřicha Marca je „jeho zásadní přínos je ale především v knižní grafice. Měl precizní přístup jak k ilustraci, tak i k typografické úpravě a knižním obálkám. Tato část jeho tvorby je charakteristická čistou kresbou písma.“

Roku 1911 je v Praze založena skupina Sursum (v překladu „vzhůru“). Jedním z členů byl básník, malíř a grafik **Jan Zrzavý** (1890-1977), který o sedm let později vystavoval také se skupinou Tvrdošíjných. Pro celou jeho tvorbu je typická inspirace vlastními niternými zážitky. V roce 1923 vytváří plakát (Obr. 77) pro svou vlastní výstavu. Základ poutače, ponořeného do odstínu modří, tvoří stylizované hlavy, které nezapřou autorův rukopis. I přesto, že tvorba Jana Zrzavého neobsahuje příliš mnoho grafických listů, jeho dílo patří k základu české moderní grafiky. „Oblíbenou technikou mu byla vždy litografie, jež svou schopností vytvořit jemné tóny vyhovovala nejlépe jeho stylu práce. Umělec vytvářel především zátiší, obrazy inspirované zahraničními cestami a velkou část jeho tvorby představují knižní ilustrace.“<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> KROUTVOR, Josef. *Poselství ulice : z dějin plakátu a proměn doby*. 1. vyd. Praha : COMET, 1991. Český moderní plakát, s. 55.

<sup>13</sup> MARCO, Jindřich. *O grafice : Kniha pro sběratele a milovníky umění*. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 1981. Jednotlivé grafické obory podrobněji : Grafická úprava a typografie, s. 139

**Václav Špála** (1885-1946) navrhuje roku 1918 plakát skupiny Na příkopě s názvem „A přece!“ (Obr. 78). Základem plakátu je černý kosočtverec odvozený z černošských masek, jenž znázorňuje kubistickou formu, která je však naplněna novou emocí. Obraz působí velmi moderně a jednoduchý symbol je mnohem důraznější než složitá kresba či malba. Písmo je hranaté a přizpůsobeno tvaru kosočtverce. Roku 1920 vytváří plakát pro skupinu Tvrdošíjných, kde jsou barevné pruhy přetínány tučnými linkami, čímž vytvářejí kompozici blízkou moderní světelné reklamě.

*Špála je nepochybně výraznou osobností, jež poznamenala počátky moderního českého plakátu. Jeho „tvrdošíjný styl“ šel v mnohém ještě dál než Čapkovo úsilí o syntézu. Rané Špálovy plakáty mají razanci a jsou doslova grafickými manifesty nástupu moderního umění v prvních letech republiky.*<sup>14</sup> Roku 1921 navrhl, pro Artěl (výstava módy), plakát s ženskou figurou (Obr. 79), která je řešena velmi abstraktně, ryze špálovsky.

Český architekt, výtvarník a scénograf **Vlastislav Hofman** (1884-1964), který zůstal věrný expresionistické tvorbě i po roce 1930, vytvořil roku 1922 plakát pro divadelní představení Královna Kristina (Obr. 80), kde je hlavním námětem femme fatale v roli žonglérky, která si pohazuje s hlavami svých milenců. Jeho plakátová tvorba čerpá z inscenací poválečného divadla, tradice symbolismu a dekadence.

V roce 1930 navrhuje velmi expresivní plakát pro Novákovu Nikotinu (Obr. 81). Po dlouhé době je znovu využit motiv alegorie, která je uplatněna pro představení dobra a zla v podobě dvou žen a doplňkových symbolů (cigareta a hvězda). Mezi ně je umístěna smrt hrající na housle. Hofman však netvořil pouze plakáty, byl tvůrcem mnoha knižních ilustrací, čímž se hlásil k odkazu skupiny Tvrdošíjných.

### 3.2.3.1 Josef Čapek

Josef Čapek byl významnou osobností českého plakátu období expresionismu, a proto jsem se rozhodl věnovat mu speciální podkapitolu. Tento všestranně zaměřený umělec se narodil 28. března 1887 v Hronově. Již od dětství bylo patrné, že má nesporný talent. Věnoval se malbě, grafice, výtvarné teorii a byl také skvělý žurnalista, dramatik, prozaik, autor dětské prózy a kritik. Jeho psaná tvorba šla bok po boku s jeho dílem výtvarným a s postupem času obohacoval svou tvorbou veřejnost od secese až po kubismus.

---

<sup>14</sup> KROUTVOR, Josef. *Poselství ulice : z dějin plakátu a proměn doby*. 1. vyd. Praha : COMET, 1991. Český moderní plakát, s. 53.

Poté, co vystudoval německou tkalcovskou školu ve Vrchlabí, se Čapek v roce 1904 natrvalo přesunul do Prahy, kde mezi léty 1904-1910 studoval kresbu a malbu na Uměleckoprůmyslové škole. V letech 1910-1911 se účastnil studijního pobytu v Paříži a po návratu do vlasti krátce působil jako redaktor Uměleckého měsíčníku. Poté vstoupil do spolku Mánes, kde vykonával funkci spoluredaktora časopisu „Volné směry“. Mezi válkami se věnoval malbě, knižní grafice, scénickému výtvarnictví, ale také pracoval v Národních listech či Lidových novinách a spolu s bratrem Karlem a S. K. Neumannem vydal generační Almanach na rok 1914. Velmi aktivně se podílel na protifašistických aktivitách za což byl roku 1939 zatčen a vězněn v koncentračních táborech. Roku 1945 umírá na tyfus.

Čapek se věnoval s oblibou linorytu a dřevorytu, občas využil i techniky litografie. Při tvorbě plakátů tedy také převážně užíval technik tisku z výšky. Na jeho výtvorech je vidět jak byl ovlivněn kubismem, ke kterému svými díly směřoval. Typickou ukázkou jeho sociálního plakátu je upoutávka na časopis Červen z roku 1918 (Obr. 82).

Vhodným příkladem expresionistické tvorby s kubistickými rysy je plakát pro hru A. Dvořáka „Mrtvá“ z roku 1920 (Obr. 83). Zatím co postavy jsou ztvárněny v duchu kubistické geometrie, na jejich tvářích se zrcadlí expresionistické vyjádření pocitů.

#### 4 POROVNÁNÍ UMĚLECKÉHO ZTVÁRNĚNÍ PLAKÁTU OBDOBÍ SECESE A EXPRESIONISMU

Pro tuto kapitolu své bakalářské práce jsem si vybral dva plakáty, které jsou dle mého názoru typické pro daná období. Cílem je analyzovat stěžejní prvky obou směrů, jež budou navzájem konfrontovány.

##### 4.1 ANALÝZA PLAKÁTU OBDOBÍ SECESE – ALFONS MUCHA: GISMONDA

Nedokázal jsem si představit žádné jiné jméno, které by se k pojmu secesního plakátu hodilo lépe než „Alfons Mucha“, protože jeho dílo čítá velké množství plakátů. Pro příkladný rozbor Muchovy tvorby jsem zvolil ten, který jej ze dne na den proslavil a katapultoval do světa slavných umělců - Gismondu (Obr. 8). I přesto, že se jedná o plakát pro divadelní představení, neobsahuje žádný detail, který by třeba jen připomínal některou z pasáží či scén této hry.

*„Spodobnění je zcela absolutní, nekonkrétní, na rozdíl od toulouse lautrecovské konkrétnosti a často až konkrétnosti anekdotické a efemérní. Mucha je skutečným antipodem spontánního afišismu z Moulin Rouge, Muchův přesný rozvrh a pečlivé dekorativní uspořádání mluví o jiné estetice. Český umělec je také více spjat s dobovou grafikou a poctivým studiem starých mistrů, po jejichž způsobu chce nabídnout veřejnosti trvalé hodnoty umění. Muchův styl spojuje a kříží řadu vlivů v rámci historismu a dožívajícího idealismu 19. století.“<sup>15</sup>*

Při tvorbě plakátů vycházel Mucha často ze stojící postavy, která pro něj byla vždy podstatnější než formát, neboť byl bytostným figuralistou. Rozměry stojících postav se mu navíc hodily do vysokých, štíhlých formátů, které převzal z japonského dřevořezu, pro něhož měl takovou slabost. Velké zalíbení nacházel také v historizujících prvcích, jak je na plakátě pro Theatre de la Renaissance velmi patrné. Okolo figury vytvořil dekorativní rám a kolem hlavy oblouk, které převzal z raně křesťanské architektury. Celé pozadí působí dojmem mozaiky. Můžeme v tom vidět jistý odkaz, neboť mozaika i plakát by mohla být označena za umění patřící zdi. Téměř všechny Muchovy plakáty se vyznačují naprostou plošností a florálními motivy. Ženy drží květiny přímo v rukou, nebo je mají propleteny ve vlasech.

Na plakátě Gismondy jsou všechny barvy v souladu a žádná jeho část tedy výrazně nevystupuje či nebudí divákovu zvýšenou pozornost. Zatímco horní část figury jakoby zapadala do rozmanitého pozadí, od ramen

---

<sup>15</sup> KROUTVOR, Josef. *Poselství ulice : z dějin plakátu a proměn doby*. 1. vyd. Praha : COMET, 1991. První velké osobnosti, s. 13



dolů je již postava doplněna pouze čistou plochou. Tím se chtěl Mucha zřejmě vyhnout přílišnému spojení či slítí obou částí obrazu, které by mělo za následek nečitelnost a zánik hlavního motivu. Navíc tak vytváří dojem harmonie, kdy je komplikovaný ornament neutralizován čistou barevnou plochou. Další metodou, kterou hojně používal k oddělení jednotlivých částí obrazu byla výrazně hrubá linka ohraničující celou siluetu hlavní postavy plakátu. V případě Gismondy použil také stínu za postavou, kterým rovněž dopomohl k oddělení figury od pozadí.

Mucha stínováním příliš neplýtvá, jeho postup tak budí dojem, že chtěl zachovat především plošnost obrazu. Jemné náznaky plynulého přechodu barevnosti můžeme pozorovat v drapérii, čímž dosahuje požadované prostorovosti. Podobný způsob stínování používal Mucha také ve tvářích zobrazovaných žen, kterým zřejmě nechtěl ubrat na jemnosti tvrdými linkami. Ty lemují pouze obrys tváře a lehce zvýrazňují oči. Mimo toto občasné stínování dodával Mucha prostor svým obrazům rozdílně hrubými tahy linek, kterými objekty modeloval. Výrazy ve tvářích Muchových žen jsou bez výjimky velmi oduševnělé. Pohled Gismondy v kombinaci s rukou na prsou ve mně vzbuzuje pocit, že tato žena vzhlíží vzhůru s obdivem či dojetím. Otázkou však zůstává, je-li to zelená ratolest, či vyšší moc, k čemu obrací svoji pozornost.

Roucho ženy je pokryto velkým množstvím zlatých ornamentů a podobá se oděvu kněze. V ruce drží Gismonda zelenou ratolest, která je stejně jako květiny ve vlasech, nezbytným florálním doplňkem Muchových plakátů. V tomto díle ještě nevidíme spletené linie ženských vlasů, které v pozdější Muchově tvorbě prostupují celým plakátem, čímž jej dramaturgizují a uvádí v pomyslný pohyb.

Čitelnost písma je zvyšována kontrastem vůči ploše, na které se nachází; stále je však v souladu s celkovou barevností plakátu. V případě vybraného plakátu se písmo stává součástí mozaiky, která se nachází za figurou. Hlavní titul působí dojmem otvorů vytesaných ve zdi, což je způsobeno zejména tmavou barvou textu v kombinaci s okolní texturou. Gismonda stojí na římsě domu, která je podpírána sochou shrbeného otroka. Domnívám se, že tento prvek rovněž pochází z byzantské architektury.

Podstatným rozdílem vůči plakátům jiného směru je jistě jeho velikost. Muchova obliba v monumentálnosti vyzařuje ze všech jeho děl. Tento plakát byl vysoký kolem 150 cm, což se nevidá ani u plakátů dnešní doby. Celé grafické zpracování působí velmi klidným, vyváženým dojmem a není na něm nic, co by diváka rozrušovalo, či pobuřovalo. Není tedy divu, že toto dílo bylo veřejností oblíbeno a užíváno jako dekorace, což platí dodnes. Myslím si, že se Muchův obraz dá onačit spíše jako umělecký dekorativní doplněk mající více vlastností obrazu než komerčního plakátu.

## 4.2 ANALÝZA PLAKÁTU OBDOBÍ EXPRESIONISMU – OSKAR

### KOKOSCHKA: PIETA

Výběr příkladného plakátu z období expresionismu byl poněkud složitější. Nakonec jsem se rozhodl pro Kokoschkovu „Pietu“, která je dle mého názoru zosobněním všeho, co expresionismus představuje.

*„Plakát byl vytvořen pro premiéru dramatu „Vrah, naděje žen“, konané 4. července 1909. Šlo o dílo, kterým se Kokoschka definitivně distancoval od secesní a impresionistické tvorby a zařadil se tak mezi expresionisty. Oprostil se od zdobného secesního písma a vynechal orámování plakátu. Kokoschka se tímto dílem snažil pobouřit diváky a přimět je tak k návštěvě představení. To se mu podařilo a mnoho jich přišlo jen proto, aby se stali svědky skandálu, který vyprovokoval. ...*

*„Na plakátě jsou znázorněny dvě postavy, postava muže a ženy. Přestože postavy jsou do sebe propleteny, víceméně žena svírá muže, je cítit, že vůči sobě sdílejí pocit odporu, hrůzy, nenávisti, strachu, nedůvěry a z plakátu číší i konflikt, jenž mezi nimi panuje. Muž je krvavě rudý se zvířecí tváří, žena oproti tomu bílá jako „smrt“. Zvláště je zvolena symbolika. Červená barva je barva života, přesto muž působí, jako kdyby se mu z těla život vytrácel. Oproti tomu bílá postava ženy symbolizuje smrt, a přesto plakát znázorňuje moc ženy nad mužem. Pozadí je temně modré se sluncem nalevo a měsícem napravo. To svědčí o polaritě; polarita muže a ženy, dne a noci. ...*

*Zvláště je, že na plakátě není uveden název ani jedné z inscenací. Informuje pouze o autorovi textu, o žánru her77, o místě inscenování (letní scéna Kunstschau) a o režii (Ernst Reinhold). O hereckém obsazení však program informace nepodává. Plakát využívá řeč symbolů, hovoří o slunci, měsíci - o dnu a noci. Mimika znázorněných postav vyvolává pocit hrůzy, deformace, odporu, odloučení a moci, pohrdání a odvrhnutí, vše zmíněné koresponduje se vztahem mezi mužem a ženou v textu dramatu Vrah, naděje žen. Plakát poukazuje i na skutečnost, že v textu dramatu se muž ocitá v křeči přicházející v okamžiku, kdy byl smrtelně zraněn (první verze dramatu z roku 1909, ve druhé otištěné roku 1919 je v textu dramatu pouze zmínka o zranění), muž je na plakátě znázorněn jako nehybně ležící „kus krvácejícího masa“, jehož tělo se plně podmaňuje ženě.“<sup>16</sup>*

---

<sup>16</sup> Surovcová, Lucie: *Oskar Kokoschka a divadlo*. (Diplomová práce) Brno: Masarykova Univerzita v Brně, 2006.

Z vizuálního hlediska je plakát výrazný díky kontrastním barvám. Okolo kreslenému motivu je rám, narozdíl od secese jej však neprovází ornament. Jedná se o pouhou konturu, která odděluje část typografickou a figurální.

Podstatnou část plakátu zabírá Kokoschkovo jméno. Hrdě se tak hlásí ke své expresionistické tvorbě i na poli literárního umění. Typografie neměla zřejmě pro autora stejně velkou váhu jako obrazová část, neboť písmo působí spíše jako výplň zbývajícího prostoru. Je to také dáno tím, že se zaměřil především na obrazovou část a pro text už nezbylo příliš mnoho místa. Písmena v jednotlivých řádcích se tak navzájem dotýkají, což má za následek sníženou čitelnost.

Ztvárnění ženské postavy je velice dramatické, řekl bych až děsivé. Při pohledu na výraz její tváře, působí na mě její oči a zuby spíše jako by patřily krvelačné bestii než ženě. Její svalnaté ruce rovněž nepůsobí příliš žensky a nehty připomínají spíše drápy. Tato stylizace je podle mého názoru naprosto záměrná. Kokoschkovi šlo totiž v tomto případě o vyjádření jasně nadvlády ženy nad mužem. Ten svým provedením připomíná jakési zraněné zvíře stažené z kůže.

Výraz celého obrazu je velice expresivní, a to jak svým barevným pojetím, tak i hororovou stylizací postav, které při pohledu na ně vyvolávají smíšené pocity děsu, bezmocnosti a nenávisti. Plakát tak přesně reprezentuje základní manifesty expresionistického uměleckého směru.

### 4.3 SHRUTÍ - SROVNÁNÍ

Již letmý pohled říká, že se jedná o dvě naprosto odlišná díla. Na jedné straně elegantní, štíhlý a klid rozlévající Muchův plakát Gismonda a na straně druhé nervy drásající, hrůzostrašný a velmi kontrastní plakát Pieta od Oskara Kokoschky.

Zatímco Gismonda je tvořena jemnými tahy tak, aby nic nenarušilo jemnost a čistotu, kterou na okolí působí, Pieta je vytvořena hrubými rychlými tahy štětce, aniž by se její tvůrce bál nějaké nedokonalosti. Domnívám se, že šlo o rychlý výbuch malířových emocí, který zachytil ve svém díle během velice krátké doby, možná snad chvíle. Naopak při pohledu na vznešenou Gismondu mě naplňuje pocit, že její vytvoření muselo trvat týdny, přestože se jednalo o relativně spěšnou zakázku.

Oba plakáty jsou unikátními uměleckými výtvary své doby a rozhodně nelze jeden z nich označit za lepší nebo horší. V obou případech se jedná o umění, které reagovalo na svou dobu - jednou to byla elegance, jindy dramatictíčnost. Záleželo vždy na historicko-společenských okolnostech, jež především utvářely umělecké prostředí.

Tyto plakáty jsem si vybral, neboť Muchovu Gismondu i Kokoschkovu Pietu považuji za díla typická pro období, ve kterém byla vytvořena.

## **II PRAKTICKÁ ČÁST**

## 5 DESIGN PLAKÁTŮ GALERIE UMĚNÍ V OPAVĚ

### 5.1 CÍLE PROJEKTU

Mým původním záměrem bylo vytvoření imageových plakátů bez jakéhokoli komerčního či informačního účelu, které by sloužily spíše jako doplněk a dekorace. Mělo se jednat o sérii uměleckých poutačů, jež by stály na pomezí grafického designu a volné tvorby. Na základě konzultace s mým vedoucím bakalářské práce jsem se rozhodl plakáty nějakým způsobem zaštitit a tím zařadit mezi tvorbu grafického designu. Vymyslel jsem si tedy fiktivní galerii umění v Opavě.

Proč jsem si zvolil právě Opavu? Jedná se totiž o mé rodné město, kde funkci galerie zastává Dům umění, který však mnoho výstav nepořádá.

Proto jsem tedy vytvořil galerii novou, fiktivní, která funguje a vystupuje dle mých představ. Nazval jsem ji „Galerie Opavska“ a byť se název může na první pohled zdát zvláštní, má své opodstatnění. Je možné si jej totiž vykládat dvěma způsoby: Buďto můžeme zařízení vnímat jako galerii Opavy a okolí, tedy jak tomu bylo dříve - Opavska, nebo nápis můžeme číst stylem „kratkyh zobaku“ - slangového nářečí z okolí Ostravy - pak nám z tohoto názvu vznikne „Galerie Opavská“ čtená bez diakritiky. Podle původního zadání práce jsem měl vytvořit pouze plakáty. Po domluvě se svým vedoucím práce jsem se však rozhodl pro tvorbu komplexního vizuálního stylu galerie.



### 5.2 VIZUÁL GALERIE

Součástí vizuálu jsou: logotyp, vizitky, dopisní papír, pozvánka na výstavu, brožura k výstavě, uniforma a ID zaměstnance, navigační systém, potisk automobilu a logo manuál.



### 5.2.1 LOGOTYP

Logotyp Galerie opavska se skládá ze dvou částí. První je textová část a druhou pak značka v podobě pravoúhelného objektu. Ten symbolizuje roh rámu obrazu, který je nedílnou součástí každé galerie.

Při tvorbě logotypu jsem se snažil o jednoduchost formy. Využil jsem nejzákladnějších tvarů v kombinaci s bezpatkovým písmem Helvetica. Také jsem měl neustále na paměti svůj původní záměr, kterým bylo vytvoření moderního, alternativně vyhlížejícího logotypu. Ten je navrhnout takovým způsobem, aby přesně zapadl do levého horního rohu, jak v případě plakátu tak i jiných tiskovin. Z tohoto důvodu se nesmí používat v jiných variantách umístění do plochy.

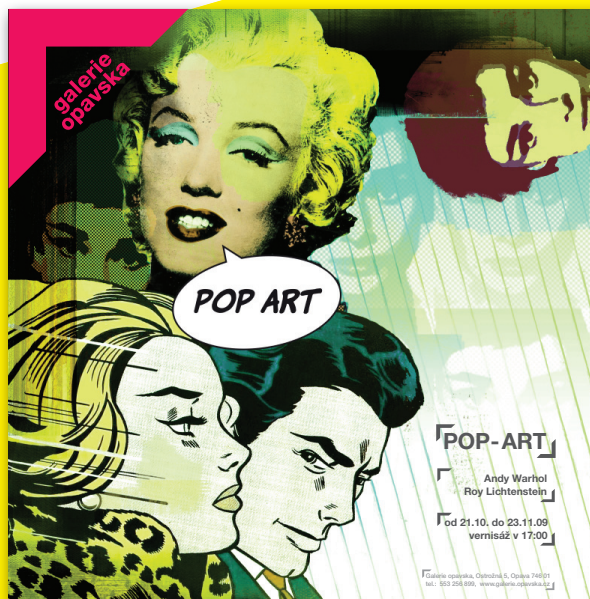
Barevnost logotypu je jednoznačně dána. Jedinou výjimkou může být jeho aplikování na plakát, přičemž je možné přizpůsobit barevnost potřebám konkrétního tisku tak, aby ho logotyp doplňoval, nikoli narušoval. Přitom však musí být stále dostatečně výrazný a v žádném případě nesmí splývat s pozadím či zanikat.



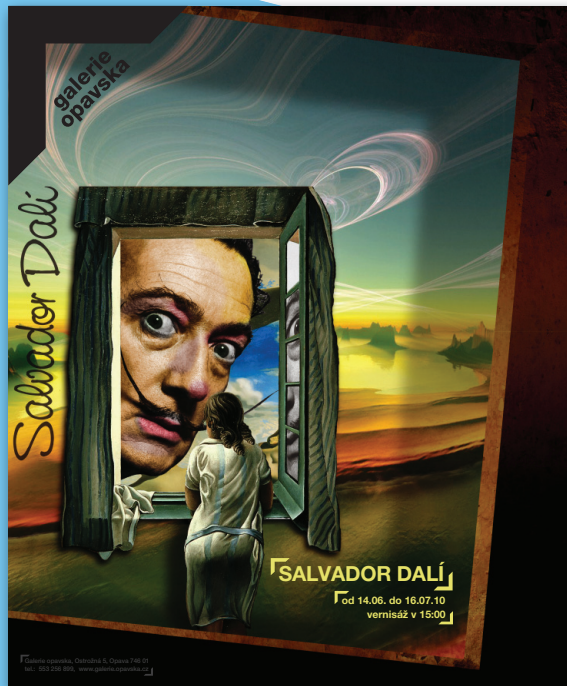
### 5.3 POSTUP PŘI VÝROBĚ PLAKÁTŮ

Jako základní techniku jsem si zvolil počítačovou koláž, kdy jsem pro každý plakát shromáždil maximální množství podkladů, vhodných pro dané téma. Ty jsem pak v počítači nastříhal, zkombinoval, barevně upravil, popř. doplnil barevnými plochami.

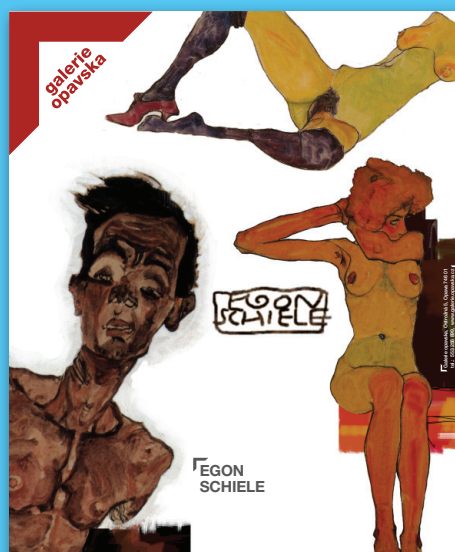
### 5.4 VIZUALIZACE PLAKÁTŮ











## ZÁVĚR

Ve své bakalářské práci jsem se zaměřil především na rozdíly mezi secesním a expresionistickým pojetím plakátu. Zabýval jsem se rovněž samotným vznikem reklamního poutače a stručně se zmínil o jeho předchůdcích. Podrobněji jsem se věnoval plakátové tvorbě na našem území. Uvedl jsem také příklady světově proslulých umělců, kteří se plakátem zabývali pouze ojediněle, či dokonce vytvořili jediný exemplář.

Při psaní jsem vycházel ze zdrojů dostupných v knihovnách, galeriích či na internetu a využil jsem také závěrečných prací kolegů - studentů.

Vždy jsem se zajímal o plakát jako mediální nástroj a samotná tvorba této bakalářské práce mě velice obohatila, zejména na poli inspirativním.

Domnívám se, že obsahem své práce jsem postihl základní rysy a techniky obou směrů, které jsem dostatečným způsobem doložil tvorbou výtvarných umělců působících v těchto obdobích. I když by se mohlo zdát, že někteří mnou zvolení výtvarníci nejsou pro plakátovou tvorbu typickými představiteli, jejich dílo se mi zdálo natolik významné a inspirativní, že jsem je do své práce zařadil.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] Archinet.cz [online]. [2002] , 2003 [cit. 2009-08-02].  
Dostupný z WWW: <[www.archinet.cz](http://www.archinet.cz)>. ISSN 1214-3634
- [2] ARMANY-PARSONS, Ilona. *Klimt*. 1. vyd. Bratislava : Fortuna Print, 1992. 103 s.  
ISBN 80-7153-032-8.
- [3] *Expresionismus a české umění 1905-1927* : [Kat. výstavy, Praha 15. prosince 1994-  
19. března 1995]. 1. vyd. Praha : Národní galerie, 1994. 375 s. ISBN 80-7035-81-4.
- [4] FAHR-BECKEROVÁ, Gabriele. *Secese*. 2. upr. vyd. Praha :  
Slovart, s.r.o., 2007. 424 s. ISBN 978-80-72-09-896-5
- [5] GLENN, Martina. [www.artmuseum.com](http://www.artmuseum.com) [online]. 1999-2009 , 2.2.2008 [cit. 2009-  
08-04]. Dostupný z WWW: <[www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=1478](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=1478)>.
- [6] *Josef Čapek : Nejskromnější umění: The humblest art*. 1. vyd. Praha :  
Obecní dům, 2003. 199 s. ISBN 80-86339-23-8.
- [7] KOLESÁR, Zdeno. *K dějinám grafického dizajnu*, (zatím nevydáno).
- [8] KOUTVOR, Josef. *Poselství ulice : z dějin plakátu a proměn doby*.  
1. vyd. Praha : COMET, 1991. 163 s.
- [9] KUSÁK, Dalibor, KADLEČÍKOVÁ, Marta. Mucha. 1. vyd. Praha : BB/art 92, 1992. nestr.
- [10] MARCO, Jindřich. *O grafice : Kniha pro sběratele a milovníky umění*.  
1. vyd. Praha : Mladá fronta, 1981. 512 s.
- [11] MEGGS, Philip B., PURVIS, Alston W. *Meggs' History of Graphic Design*.  
4th edition. Canada : John Wiley and Sons, Inc., 2006. 575 s. ISBN 0-471-69902-0.
- [12] *Nová Encyklopedie českého výtvarného umění*.. Anděla Horová. 1. vyd. Praha :  
Academia, 1995. 3 sv. (546, 547-1103., 985 s.). ISBN 80-200-0536-6.
- [13] PADRTA, Jiří. *Osmá a skupina výtvarných umělců 1907-1917 : Teorie, kritika,  
polemika*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1992. 372 s. české dějiny; sv. 69. ISBN 80-207-0404-3.
- [14] SUROVCOVÁ, Lucie: *Oskar Kokoschka a divadlo*. (Diplomová práce) Brno:  
Masarykova Univerzita v Brně , 2006.
- [15] VLČKOVÁ, Lucie. *Vojtěch Preissig : pro republiku!*. Praha : Pražská edice,  
komanditní společnost, 2008. 157 s. ISBN 80-86239-160-0.
- [16] VOŠAHLÍKOVÁ, Pavla. *Zlaté časy české reklamy*. 1. vyd. Praha :  
Karolinum, 1999. 230 s. ISBN 80-7184-715-1.
- [17] [www.crmsociety.com](http://www.crmsociety.com) [online]. [1999] , 2.2.2008 [cit. 2009-07-23]. Dostupný z  
WWW: <<http://www.crmsociety.com/aboutmackintosh.aspx>>.

## SEZNAM PŘÍLOH

P I – SECESE (VELKÁ BRITÁNIE)

P II – SECESE (FRANCIE)

P III – SECESE (ČEŠTÍ TVŮRCI PLAKÁTŮ)

P IV – SECESE (RAKOUSKO)

P V – SECESE (NĚMECKO)

P VI – SECESE (USA)

P VII – SECESE (OSTATNÍ ZEMĚ)

P VIII – EXPRESIONISMUS (NĚMECKO)

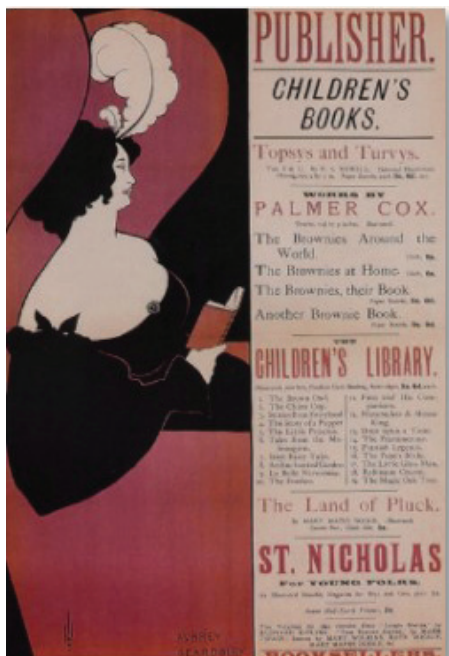
P IX – EXPRESIONISMUS (OSTATNÍ ZEMĚ)

P X – EXPRESIONISMUS (ČEŠTÍ TVŮRCI PLAKÁTŮ)

P XI – EXPRESIONISMUS (KOKOSCHKA)

SEZNAM OBRÁZKŮ

PI – SECESE (VELKÁ BRITÁNIE)



Obr. 1 – Aubrey Beardsley:  
plakát propagující knihu pro děti, konec 19. stol.



Obr 2 – Aubrey Beardsley:  
„The Yellow Book“, konec 19. stol.



Obr. 3 – Aubrey Beardsley:  
plakát pro magazín „Studio“, 1894

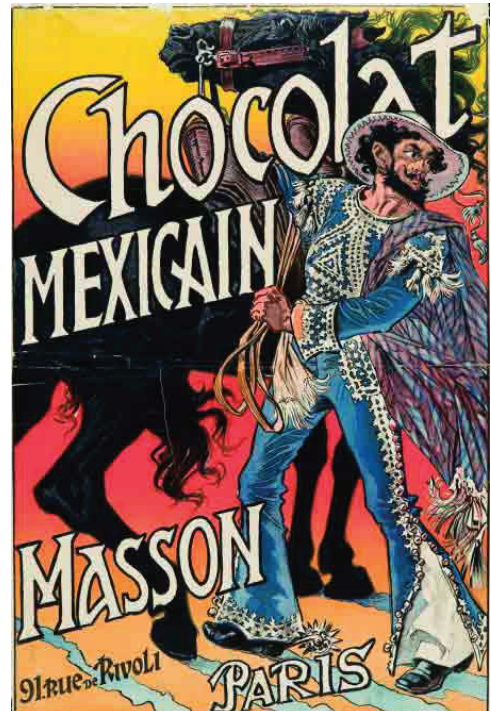


Obr 4 – Charles Rennie Mackintosh:  
„The Scottish Musical Review“, 1896

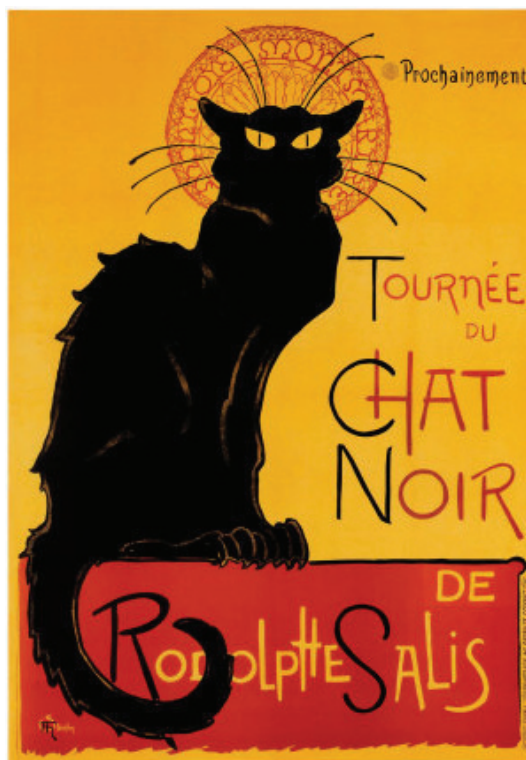
P II – SECESE (FRANCIE)



Obr. 5 – Jules Chéret:  
plakát pro Moulin Rouge, 1889



Obr 6 – Eugen Grasset:  
plakát propagující čokoládu, přelom století



Obr. 7 – Théophile A. Steinlen:  
„Tournée du Chat Noir“, 1896



P III – SECESE (ČEŠTÍ TVŮRCI PLAKÁTŮ)



Obr 8 – Alfons Mucha:  
Gismonda, 1894



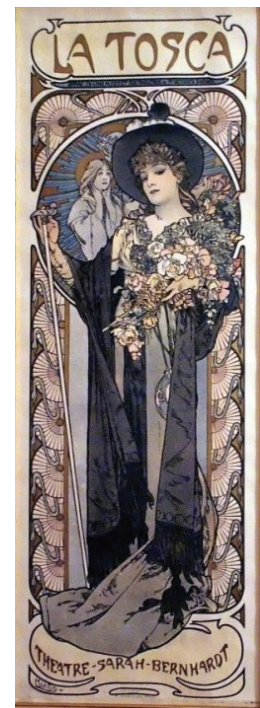
Obr. 9 – Alfons Mucha:  
Médea, přelom století



Obr 10 – Alfons Mucha:  
Hamlet, přelom století



Obr. 11 – Alfons Mucha:  
La Samaritaine, přelom století



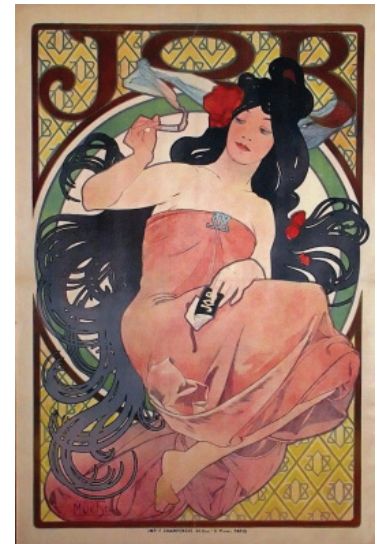
Obr 12 – Alfons Mucha:  
Tosca, přelom století



Obr. 13 – Alfons Mucha:  
Lorenzaccio, přelom století



Obr. 14 – Alfons Mucha:  
plakát určený k podpoře prodeje šampaňského



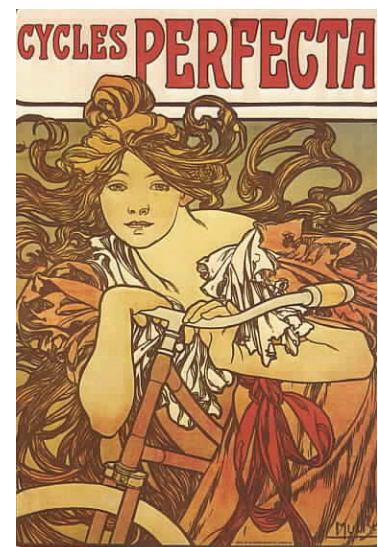
Obr. 15 – Alfons Mucha:  
plakát na cigaretové papírky „JOB“



Obr. 16 – Alfons Mucha:  
propagace parfému, přelom století, 1896



Obr. 17 – Alfons Mucha:  
reklama na pivo, přelom století



Obr. 18 – Alfons Mucha:  
poutač na prodej jízdních kol, přelom století



Obr. 19 – Alfons Mucha:  
plakát propagující kojeneckou stravu, 1897



Obr. 20 – Alfons Mucha:  
poutač na čokoládu, přelom století



Obr. 21 – Alfons Mucha:  
plakát jako kalendář, přelom století



Obr. 22 – Alfons Mucha:  
roční období (léto), 1896



Obr. 23 – Luděk Marold: plakát na propagaci tiskárenských barev, 1897



Obr. 24 – Luděk Marold: upoutávka na komediální divadlo, kolem r. 1900



Obr. 25 – Vojtěch Hynais: plakát pro Všeobecnou zemskou výstavu, 1891



Obr. 26 – Arnošt Hofbauer: plakát na výstavu spolku Mánes pro Topičův salón, 1898



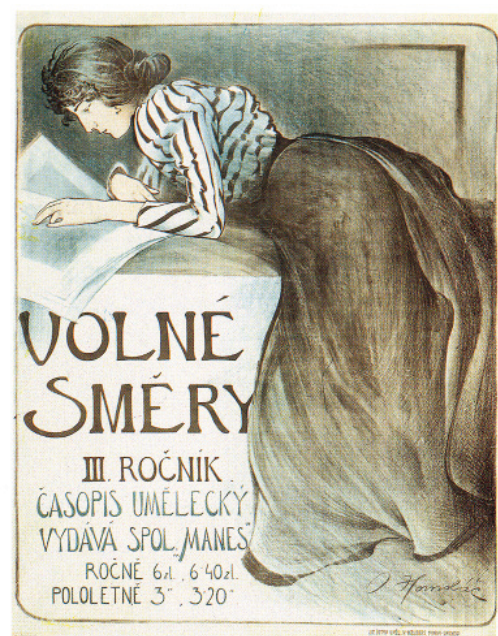
Obr. 27 – Arnošt Hofbauer:  
plakát na výstavu spolku Mánés pro Topičův salón, 1898



Obr. 28 – Arnošt Hofbauer:  
plakát na vystoupení Hany Kvapilové, 1899



Obr. 29 – Vojtěch Preissig:  
plakát pro Topičův salón, 1907



Obr. 30 – Oldřich Homoláč:  
plakát pro časopis „Volné směry“, 1899



Obr. 31 – Oldřich Homoláč:  
plakát pro „Týdeník literární a umělecký“, 1900



Obr 32 – Oldřich Homoláč:  
plakát pro „tržnici v Brně“, 1900



Obr. 33 – Viktor Stretti: poutač pro časopis „Petrklíč“, 1898



Obr 34 – Jan Preisler:  
plakát pro skupinu Má



Obr. 35 – Emil Orlik:  
plakát pro Stárou Uměleckou výstavu, 1897



HUGO STEINER

Obr 36 – Hugo Steiner:  
reklama prodejny „Josua Winternitz“, 1899



Obr. 37 – Karel Šimůnek:  
poutač pro výstavu secese, 1898



Obr 38 – František Kupka:  
plakát pro Victora Huga  
„Chrám matky boží“, 1900



Obr. 39 – Karel Peterka:  
plakát na výstavu secese, 1898



Obr 40 – Viktor Oliva:  
plakát „Byl první máj“, 1900



Obr. 41 – Jindřich Hlavín:  
plakát na výstavě „Starý Japan“, 1910



Obr 42 – Kamil Vladislav Muttich:  
poutač na prodej knihy „Dr May“, 1899





Obr. 43 – Karel Reisner:  
plakát pro Hereckou Slavnost, 1900



Obr. 44 – Karel Nejedlý:  
pozdávka na 14. světový kongres, 1907

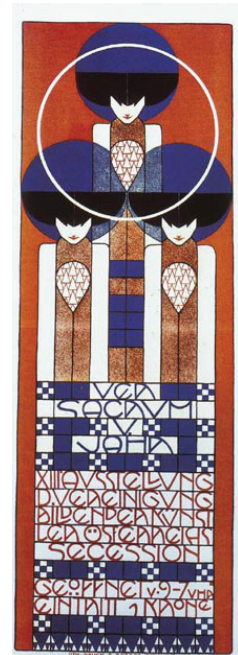


Obr. 45 – Jan Konůpek:  
plakát na propagaci vína, 1905

P IV – SECESE (RAKOUSKO)



Obr 46 – Gustav Klimt:  
plakát k 1. umělecké výstavě secese, 1898



Obr. 47 – Koloman Moser:  
plakát pro „XIII. Ausstellung der Secession“, 1902



Obr 48 – Alfred Roller:  
plakát k 16. výstavě  
Vídeňské secese, 1903

P V – SECESE (NĚMECKO)



Obr. 49 – Lucian Bernhard:  
plakát na psací stroje „Adler“, 1909



Obr. 51 – Johann Vincenz Cissarz:  
plakát pro 2. výstavu umělecké kolonie, 1904



Obr. 50 – Thomas Theodor Heine:  
plakát pro magazin Simplicissimus, 1900

P VI – SECESE (USA)



Obr 52 – William H. Bradley:  
Hood's konec 19. stol.



Obr. 53 – Ethel Reedová:  
reklama na knihu „In childhood's country“,  
konec 19. stol.

P VII – SECESE (OSTATNÍ ZEMĚ)



Obr 54 – Léo Jo:  
plakát výstavy uměleckého sdružení  
„La Libreesthétique“, 1900



Obr. 55 – Gisbert Combaz:  
plakát pod názvem „A la Toison d’Or“, 1895



Obr 56 – Henry van de Velde:  
plakát na potraviny „Tropon“, 1899



Obr. 57 – Marcello Dudovich:  
plakát „Fisso l’idea“  
(Zaznamenaný nápad), 1899

P VIII – EXPRESIONISMUS (NĚMECKO)



Obr 58 – Ernst Ludwig Kirchner:  
plakát pro skupinu die Brücke, 1905



Obr. 59 – Erich Heckel:  
propagace vlastní výstavy, 1923



Obr 60 – Karl Schmidt:  
Rottluff: dřevorez, 1918



Obr. 61 – Max Pechstein:  
propagační plakát ke sjednocení umělců,  
meziválečné období



Obr 62 – Max Pechstein:  
volný plakát, dřevorez, meziválečné období



Obr. 63 – Käthe Schmidt Kollwitz:  
expresivní plakát, meziválečné období

P IX – EXPRESIONISMUS (RAKOUSKO)



Obr 64 – Egon Schiele:  
plakát na vlastní výstavu, 1915



Obr. 65 – Egon Schiele:  
plakát na výstavu secese, 1918

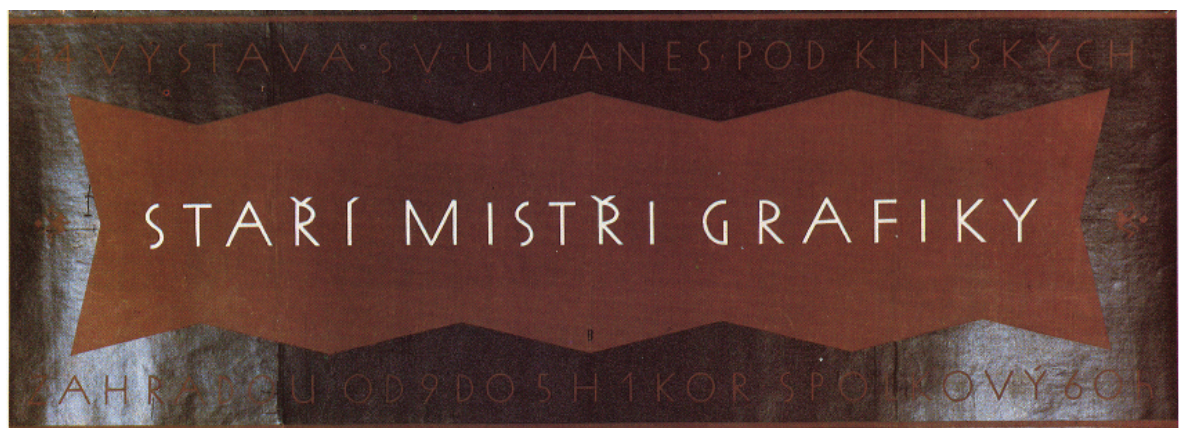
P X – EXPRESIONISMUS (ČEŠTÍ TVŮRCI PLAKÁTŮ)



Obr. 66 – Oldřich Koniček:  
plakát pro členskou výstavu spolku Mánes, 1914

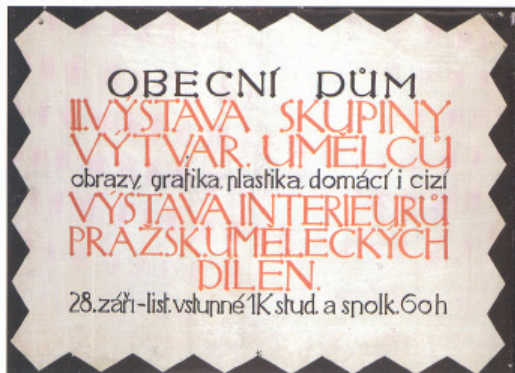


Obr. 67 – Jaroslav Benda:  
plakát propagující kluziště na Letné, 1910



Obr. 68 – Jaroslav Benda:  
„Staří mistři grafiky“, 1913





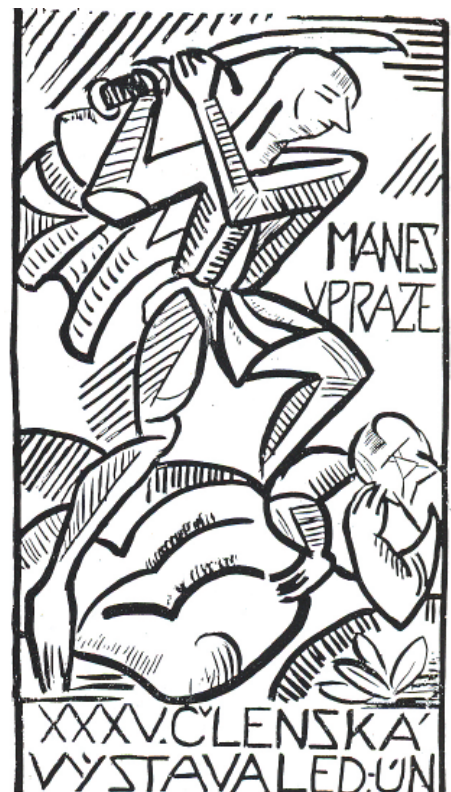
Obr. 69 – František Kysela:  
plakát pro 2. výstavu SVU, 1912



Obr. 70 – František Kysela:  
plakát pro 3. výstavu SVU, 1913



Obr. 71 – František Kysela:  
plakát pro zábavní podnik Montmartre, 1919



Obr. 72 – Emil Filla:  
poutač pro členskou výstavu SVU Mánes, 1911



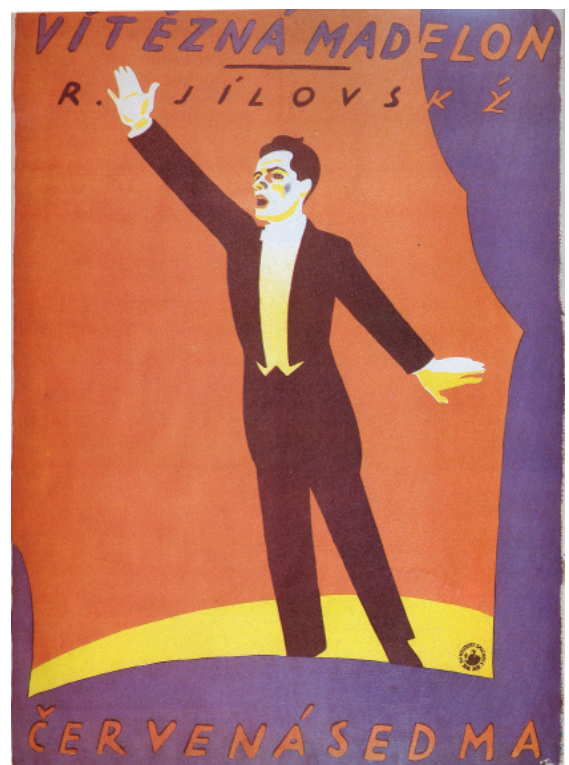
Obr. 73 – Josef Váchal:  
plakát pro výstavu skupiny Sursum, 1910



Obr. 74 – Josef Váchal:  
plakát pro vlastní výstavu, 1919



Obr. 75 – Vratislav Hugo Brunner:  
plakát pro časopis „Kopřivy“, 1909



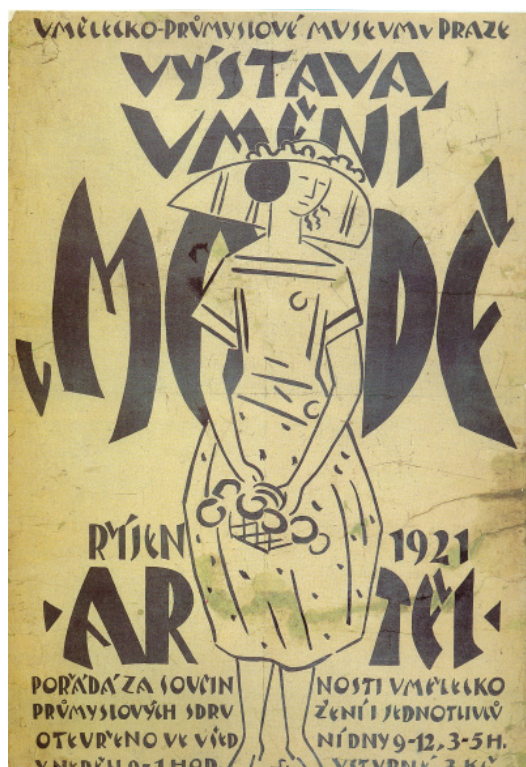
Obr. 76 – Vratislav Hugo Brunner:  
reklama pro Červenou sedmu „Vítězná Madelon“, 1919



Obr. 77 – Jan Zrzavý:  
plakát pro vlastní výstavu, 1923



Obr. 78 – Václav Špála:  
plakát skupiny Na příkopě - „A přece!“, 1918



Obr. 79 – Václav Špála:  
plakát pro výstavu módy, 1921



Obr. 80 – Vlastislav Hofman:  
plakát pro divadelní představení, 1922



Obr. 81 – Vlastislav Hofman:  
plakát pro Novákovu Nikotinu, 1930



Obr. 82 – Josef Čapek:  
plakát pro časopis Červen, 1918



Obr. 83 – Josef Čapek:  
plakát pro divadelní hru, 1920

P XI – EXPRESIONISMUS (KOKOSCHKA)



Obr 84 – Oskar Kokoschka:  
plakát pro vlastní představení „Pieta“, 1909