



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

Bakalářská práce

Výrazové prostředky malby v renesanci, baroku a pop artu

Expressive means of painting in the Renaissance, Baroque and Pop Art

Vypracovala: Tereza Ronovská
Vedoucí práce: Dr. Dominika Sládková, M. A.
České Budějovice 2015

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích, 30. dubna 2015

Jméno.....

Poděkování

Ráda bych zde poděkovala vedoucí mé bakalářské práce Dr. Dominice Sládkové za poskytnuté rady a připomínky, ale především za zájem, povzbuzení, podporu a trpělivost, kterou se mnou po celou tu dobu měla.

Anotace

Tereza Ronovská, bakalářská práce *Výrazové prostředky malby v renesanci, baroku a pop artu*. Teoretická část analyzuje základní výrazové prostředky malby v období renesance, baroka a pop artu. Zabývá se rozdíly těchto tří dějinných období. Rozborem 5 vybraných děl klasických mistrů ukazuje charakteristické výrazové prostředky daných období. Závěry analýz z teoretické části jsou přímo aplikovány v praktické části práce – pětidílné malbě. Jedná se o 5 segmentů obličeje malovaných v různých stylech, které dohromady vytvářejí autorčin vlastní portrét.

Klíčová slova

Baroko, Renaissance, Pop art, techniky malby

Cíl

Vytvoření autoportrétu z pěti různých segmentů, tvořící jeden koncept.

Abstract

Tereza Ronovská, bachelor thesis *“Expressive means of painting in the Renaissance, Baroque and Pop Art.”* The theoretical part analyses the basic Expressive means of painting in the Renaissance, Baroque and Pop Art. It deals with the differences between these three historical periods. The analysis of 5 selected works of classical artists indicates the characteristic expressive means in a given epoch. The conclusions of the analysis in the theoretical part are directly applied in the practical part of the thesis – five part painting. 5 segments of a face painted in 5 different styles create together the author’s self- portrait.

Key words

Baroque, Renaissance, Pop Art

Target

Creating a self portrait of five different segments, forming one concept.

Obsah

Úvod	8
I. TEORETICKÁ ČÁST	10
1 VNÍMÁNÍ UMĚLECKÉHO DÍLA	11
2 VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY MALBY	13
2.1 Barva, její charakteristika a vlastnosti	13
2.2 Kompozice	14
2.3 Světlo a stín	16
2.4 Rukopis.....	17
3 PROMĚNY VÝRAZOVÝCH PROSTŘEDKŮ MALBY V HISTORICKÉ REFLEXI.....	20
3.1 Renesanční malba (raná a vrcholná fáze)	20
3.1.1 Výrazové prostředky renesanční malby	23
3.1.2 Náměty, technika a materiály renesanční malby	26
3.2 Baroko – malba	29
3.2.1 Výrazové prostředky barokní malby	30
3.2.2 Náměty, technika a materiály barokní malby	32
3.3 Pop art – malba	35
3.3.1 Výrazové prostředky malby.....	36
3.3.2 Náměty, technika a materiály pop artu	37
II. PRAKTICKÁ ČÁST	39
1 Úvod praktické části.....	40
2 Technologický postup	40
3 Inspirace	42
Závěr	48

Zdroje	50
Seznam použité literatury	50
Internetové zdroje	51
Seznam obrázků	52
Přílohy	53
I. Přílohy k teoretické části	54
I. I Průřez pigmentů a barviv	55
I. II Autoři a díla.....	57
I. III Zdroje příloh k teoretické části.....	68
I. IV Seznam obrázkových příloh teoretické části.....	69
II. Přílohy k praktické části	70
II. I Technický nákres práce.....	71
II. II Fotodokumentace práce.....	72
II. III Seznam obrázkových příloh praktické části.....	77

Úvod

Bakalářská práce *Výrazové prostředky v malbě v renesanci, baroku a pop artu* se skládá ze dvou částí. Teoretická část práce zkoumá výrazové prostředky malby-světlo, barevnost, kompozici a malířský rukopis. Úvodní kapitola pojednává o vnímání výtvarného díla z obecného hlediska. Zdrojem pro tuto kapitolu byla pro mne kniha Františka Mikše, *Gombrich: Tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*, která nepostihuje pouze dějiny umění, ale má mezioborový přesah např. do psychologie. Další kapitola pojednává již konkrétně o výrazových prostředcích, které jsou v malbě jako takové používány. Během doby se přístup k těmto aspektům měnil, což chci zohlednit i v průběhu tvorby mého obrazu. Třetí kapitola je historický exkurz, zaměřený na vybrané kapitoly z dějin umění. Poslední kapitola obsahuje umělce, kterými jsem se nechala inspirovat. V práci bych ráda vyzdvihla přednosti těchto malířů a konkrétní výtvarné projevy, které použiji ve svém obraze. V celé své práci pracuji s texty knih, například od Vojtěcha Volavky, Bohuslava Slánského nebo Ernsta Gombricha, ráda bych poděkovala těmto autorům.

Praktická část mojí bakalářské práce je na téma portrét - malba portrétu, v němž se střídají a navzájem prolínají tři dějinná období. Tato část mé bakalářské práce popisuje tvorbu obrazu samotného. Je zde uveden jak technologický postup, tak myšlenková východiska. Mým záměrem je aplikovat různé styly malby na jednotný námět-autoportrét a to dokonce v jednom obraze. Docílím toho tak, že obraz rozdělení do pěti částí, z nichž každá bude malována jiným způsobem. Části portrétu jsou pro určitá období vybrány tak, aby na nich vynikla specifika dané doby.

Malba je členěna na pět nepravidelných dílů a to v rámci historické reflexe. Z chronologického hlediska je nejstarším obdobím renesance, ta je promítnuta do dvou vyhrazených částí, inspirovaných obrazy Leonarda da Vinci. Konkrétně jeho *Dámou s hranostajem* (1483)¹ a *Sv. Janem Křtitelem* (1513–516).² Další období, které je v obraze vyjádřeno a to na příkladu děl dvou výrazných

¹ [Srov.] LISTY, Václav Kupka: Příběh dámy s hranostajem. *Listy.cz* [online]. ©2003-2011 [cit. 2014-06-19]. Dostupné z: <http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=104&clanek=041038>

² [Srov.] PEČÍRKA, Jaromír a Alfred LUKASEY. *Život a dílo mistra Leonarda*. Vyd. 1. Praha: Columbus, 2005, s. 45.

osobností Petra Pavla Rubense Kožešínového kabátu (1638)³ a Lucretie (1666), Rembrandta van Rijna, je baroko⁴. Pro poslední díl malby jsem se rozhodla hledat inspiraci v pop artu a to konkrétně v díle Úzkostná dívka (1964)⁵ od Roye Lichtensteina. Tento umělecký proud je v práci zvolen záměrně. Jedná se o doplňkový moment, který může svým razantně jiným, prvoplánově jednoduchým vyzněním oživit portrétní malbu. Jde o to vnést do celkového konceptu určitý kontrast, něco protichůdného, snad až bizarního. Něco, co vyvolá otázky. Pop art je specifický svou jednoduchostí, strohostí a mnohdy až neosobním přednesem, což je v opozici s renesancí a barokem.

³ [Srov.] VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. 2. vyd. Překlad Ivana Kadlecová, Lumír Mikulka. Čestlice: Rebo, 2008, s. 164.

⁴ [Srov.] ARTCONNECTED. Lucretia. *Artconnected.org* [online]. ©2009 [cit. 2014-06-19]. Dostupné z: <http://www.artsconnected.org/resource/352/lucretia>

⁵ [Srov.] *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 541

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 VNÍMÁNÍ UMĚLECKÉHO DÍLA

Mikš uvádí jednu z Gombrichových myšlenek a to, že spolu s malířem tvoří umění také pozorující. Značná část lidí zabývajících se uměním si neuvědomuje, jak moc dochází k vlastnímu výkladu obrazů, ke kterým mají citový vztah. Výtvarné umění je tedy proces skládající se z tvorby, ale také i porozumění obrazů.⁶

Hlavním záměrem umělce není „vtisknout uměleckému dílu své já“,⁷ ale vysvětlit působení vizuální tvorby. Umění je chápáno jako proces, v němž se díky určitých prostředků dosahuje určitých cílů. Nejdůležitější je věc účinku daného díla na člověka, který ho pozoruje.⁸

Pro polyhistora Plinia staršího byl při pozorování nejdůležitější intelekt. Oči slouží jen jako prostředek, „který přijímá a předává viditelnou část vědomí.“⁹ Vše je spjato s našimi předchozími znalostmi a zkušenostmi a především tím, do jaké míry jsme schopni je aplikovat při porozumění zobrazovaného.¹⁰

Podobný závěr vychází z Filostratova *Života Apollónia z Tyany*. Apollónius tvrdí, že umění tkví v napodobování. Jestliže malíř namaluje Inda bílými čarami a vystihne jeho výrazové charakteristické znaky, bude se zdát přesto černý. Závisí to na naší představivosti. Obraz je vlastně dialog mezi malířem a pozorovatelem.¹¹

Dá se říci, že základem porozumění vizuálního zobrazování jsou percepce, zkušenosti, znalosti, paměť, představivost a konvence.¹²

Procesem vidění a pozorování se zabýval anglický chirurg W. Cheselden, který roku 1728 odstranil šedý zákal třináctiletému chlapci, který byl od narození slepý. Chlapec měl problém s prostorovou orientací a chápáním dvourozměrného zobrazování skutečnosti. Mátla ho například plochost portrétu na zdech. Nechápal, jak může být něco zrakem plastické, ale hmatem nikoli.

⁶ [Srov.] MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 2. vyd. Brno: Barrister, 2010, s. 43.

⁷ Tamtéž, s. 43.

⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 43-44.

⁹ Tamtéž, s. 44.

¹⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 44.

¹¹ [Srov.] Tamtéž, s. 45-46.

¹² [Srov.] Tamtéž, s. 46-49.

Toto téma mělo spoustu příznivců a všem na základě empirické zkušenosti vyšly podobné výsledky.¹³

Další zajímavé zjištění učinil Semir Zeki. Říká, že: „...*naturalistické umění aktivuje oblasti mozku související s pamětí a učením...*“¹⁴ „*Abyste slyšeli, co se řeklo, museli jste vědět, co by se asi mohlo říct*“,¹⁵ čímž dochází k iluzi, což je opakující se klam. Divák si vždy vybere předměty, které zná.¹⁶

I umělec v nás může vyvolat pocit iluze. Například za pomoci různých barevných skvrn. Díla jsou vystižena tvarem, stínováním, silou, a opětovným zužováním. Výborným příkladem může být rytina *Kristova obličej* od Clauda Mollana. Je tvořena pouhou spirálou, kde umělec využívá možnosti různých tloušťek linií. Opět jsme obětí iluze. Nenapadne nás, že by umělec tvořil za pomoci pouhé spirály.¹⁷

Zkušenosti jsou v rámci procesu vnímání jednou z nejdůležitějších složek. Často jsme umělcem vedeni ke čtení mezi řádky, ale jsme-li pozorní, výsledkem je soudržný obraz.¹⁸

Ne vždy je však čtení obrazu jednoznačné. Gombrich odkazuje na kubismus. Například zátiší Pabla Piccassa. „*Dalo by se říci, že malíř nás k pokusům najít soudržnou interpretaci neustále navádí, avšak každá hypotéza, kterou přijímáme, je přemožena nějakým protikladem, takže nikdy nedospějeme k soudržné interpretaci*“.¹⁹ Je to vlastně hra, jsme nabádáni k neustálému hledání indicií.²⁰

¹³ [Srov.] MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 2. vyd. Brno: Barrister, 2010, s. 54-51.

¹⁴ Tamtéž, s. 54-55.

¹⁵ Tamtéž, s. 55.

¹⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 55.

¹⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 57-61.

¹⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 61.

¹⁹ Tamtéž, s. 64.

²⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 64.

2 VÝRAZOVÉ PROSTŘEDKY MALBY

Tato kapitola se věnuje problematice základních výrazových prostředků v malířství. Jsou to zejména barva, kompozice, světlo, stín a rukopis. Popisuje zde primární charakteristiky, vlastnosti, funkce a principy jednotlivých výrazových prvků. Podává základní informace, které jsou nezbytnou součástí pro chápání uměleckého procesu a například i umělčova záměru.

2.1 Barva, její charakteristika a vlastnosti

Barva z fyzikálního hlediska je optický vjem, který je vyvolán elektromagnetickým zářením. Při rozlišování barevných vjemů nejdůležitější roli hraje světlo, které prostupuje ve vlnách a to různě dlouhých. Pro každou vlnovou délku je charakteristická jedna barva.²¹ „Nejkratší začíná u fialové a přechází plynule přes modrou, zelenou, žlutou, oranžovou až k červené.“²²

Barva je jedním z nejdůležitějších prvků v malířství. Každý umělec s ní zachází jinak. Díky barvě, kompozici, perspektivě, světlům a stínům dochází k záměrně větší působivosti obsahu na člověka.²³ Kresbu tvoří linie, světla a stíny, ale obraz se stává malbou až za použití barvy.²⁴

Podle knihy Bohumíra Mráze a Marcely Mrázové u barvy rozlišujeme „...tintu, sytost a světlost...“²⁵ Když se řekne tinta, myslí se tím nuance pestré barvy, sytost znamená sílu, intenzitu a světlost je valér ve škále od bílé po černou.²⁶ V neposlední řadě barvy dělíme na základní [primární], odvozené [sekundární] a terciální. Jako vodítko při rozlišování barevných tónů nám může posloužit tzv. *chromatický kruh*. V něm jsou obsaženy základní barvy. Mezi základní barvy řadíme žlutou, modrou a červenou. Smícháním těchto barev (ve stejném poměru), docílíme barev odvozených, do kterých spadají zelená, fialová a oranžová. Někdy se hovoří i o dělení teplých a studených barev. Do teplých

²¹ [Srov.] LOSOS, Ludvík. *Malba: výtvarné techniky*. Praha: Aventinum, 2010, Výtvarné techniky (Aventinum), s. 11.

²² Tamtéž, s. 11.

²³ [Srov.] GRAHAM-DIXON, Andrew. *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 30.

²⁴ [Srov.] MRÁZ, Bohumír a Marcela MRÁZOVÁ. *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, 1988, s. 37

²⁵ Tamtéž, s. 37.

²⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 37.

odstínů spadají žluté, oranžové a červené a do opačných chladných patří modré a zelené tóny.²⁷

Pro lepší orientaci v barvách bylo nutno sestavit jakýsi „orientační systém“. Ostwald patří mezi průkopníky, kteří se tímto zabývali. Sestavil tzv. *Barevný atlas*, ten nám udává základní číselné informace, díky kterým jsme schopni určitého zařazení.²⁸ „*Jeho Barevný atlas (1916) obsahující 680 odstínů byl odvozen z výběru pouhých 24 spektrálních barev*“.²⁹ Avšak nestačil. Postupem času se začaly zavádět normové vzorkovnice.³⁰

J. W. Goethe píše: „*Máme ve zvyku považovat příliš pestré barvy za barbarské a nevkusné, jenže pod velmi jasným a modrým nebem vlastně nic není pestré, protože nic nemůže přezářit lesk slunce a jeho obraz v moři.*“³¹

2.2 Kompozice

Kompozice uměleckého díla znamená seskupení výtvarných elementů k vyjádření pocitů, které můžeme vnímat k zamyšlení podstaty a problematiky umělecko-výtvarného efektu. Kompozici dělíme na lineární, světelnou a barevnou.³² Záleží na tom, čeho chce výtvarník docílit.³³ Rozložení výtvarných prvků, tedy kompozice je v interakci s perspektivou oběžníkovou, centrální, ptačí, žabí, paralelní a dimetrickou.³⁴

Při důkladném pozorování lze chápat, že určitým základem obrazu je lineárnost. Rozvržení, či skica obrazu tedy někdy připomíná konstrukční nebo geometrické zadání. Kompozice obrazu má často formát dle jednotlivých druhů malby, tvarů a prostorů. Například formát figury, či portrétu je 100 : 181, formát krajiny 73 : 100, formát marína 65 : 100.³⁵

²⁷ [Srov.] LOSOS, Ludvík. *Malba: výtvarné techniky*. Praha: Aventinum, 2010, Výtvarné techniky (Aventinum), s. 11

²⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 12.

²⁹ Tamtéž, s. 12.

³⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 12.

³¹ GOETHE, Johan Wolfgang. Boleau, Ch.: Charpentres. La géométrie secrète indes peintres, In: MRÁZ, Bohumír a Marcela MRÁZOVÁ. *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, 1988, s. 309

³² [Srov.] MRÁZ, Bohumír a Marcela MRÁZOVÁ. *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, 198, s. 308.

³³ [Srov.] Tamtéž, s. 308

³⁴ [Srov.] *Lexikon malířství a grafiky*. Vyd. 1. V Praze: Knižní klub, 2006, s. 464

³⁵ [Srov.] MRÁZ, Bohumír a Marcela MRÁZOVÁ. *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, 1988, s. 308.

Někteří umělci pracují s kompozicí intuitivně, jiný promýšlí každý detail.³⁶
„Ať už jsou však jejich rozhodnutí vědomá či ne, nejsou nikdy náhodná.“³⁷

S nanesenými světly a stíny a nakonec i barvou ztrácí lineárnost obrazu svou vyváženost. Cézanne vyzoroval, „že obrysy se zpevňují měrou, jak barvy přibývá na přesnosti.“³⁸ Nejčastěji se v lineární kompozici vyskytuje zlatý řez a brána harmonie.³⁹

Zlatý řez je znám už od starých Řeků, kteří na základě vyváženosti proporcí umísťovaly své chrámy a sochy.⁴⁰ Mnoho umělců, u nás například Kubišta, kladou důraz na rozdělení geometrické sítě dle zlatého řezu, což znamená, že průsečíky vytváří základní body kompozice.⁴¹

U kompozice, především u té lineární, vzniká zákon rovnováhy. V kresbě - de facto šikmé či zkosené linky vyváženost eliminují, lze je však opravit, a to díky jedné či více šikmým liniím opačného směru. Kompozice dávných malířů bývají spjaté s kompozicí perspektivní. Ta lineární byla hlavním prvkem obrazu v renesanci a klasicismu, kde většinou nějaký tvar, především geometrický, například *trojúhelník u Leonarda*, vytvářel základní stavbu díla. Na prvním místě byla především v baroku a romantismu kompozice světelná, tj. uspořádání stínů a světelných efektů.⁴²

V impresionismu se postupem času lineární kompozice vytrácí a převládá převážně barevná. A oblíbenou technikou impresionistů se stala *á la prima*. Leckteré směry moderního umění 20. století se navracejí ke kompozici lineární, barevné i světelné. V lineární a barevné kompozici vzniká určitý vztah, respektive perspektiva.⁴³ V té barevné a lineární se tvoří tzv. prostor obrazu, který dosahuje efektu hlubokého i mělkého. Barevná kompozice nabízí základní barvy na celém obraze.⁴⁴

³⁶ [Srov.] KENT, Sarah. *Umění zblízka: kompozice*. 2. vyd. Bratislava: Perfekt, 2000, 64 s. s. 6.

³⁷ Tamtéž, s. 6.

³⁸ [Srov.] MRÁZ, Bohumír a Marcela MRÁZOVÁ. *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, 1988, s. 308.

³⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 308.

⁴⁰ KENT, Sarah. *Umění zblízka: kompozice*. 2. vyd. Bratislava: Perfekt, 2000, 64 s. s. 8.

⁴¹ [Srov.] Tamtéž, s. 308.

⁴² [Srov.] MRÁZ, Bohumír a Marcela MRÁZOVÁ. *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, 1988, s. 308.

⁴³ [Srov.] Tamtéž, s. 308.

⁴⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 308.

2.3 Světlo a stín

V raném malířství se s prvky jako jsou světla a stíny nesetkáme. Obrazy byly plošné. Až od středověku se začínají objevovat světelné principy, díky nimž obrazy působí plasticky a iluzivně.⁴⁵ „Teprve kolem roku 1400 si umělci začali uvědomovat, že světlo je něco jiného než tvar nebo barva a že je možná ještě důležitější, protože způsob, jak věci vidíme, závisí na tom, jak jsou osvětleny.“⁴⁶

Zachycení světla je nezbytným výrazovým prostředkem v malířství. Nasvícení společně s perspektivou též slouží jako skutečný vizuální efekt, který umělci často využívají. Díky těmto principům můžeme vystihnout například náladu, prostor, atmosféru, charakterizovat jednotlivé tvary a třeba eliminovat barvu. Pokud správně nastavíme světlo a stín na předlohu, dostaneme trojrozměrný finální výsledek a to i na „plochém plátně“.⁴⁷

Pokud chceme docílit světla v obraze, používáme světlé nebo teplé tóny. Naopak stínu se dosáhne za pomoci tónů studených, tmavých.⁴⁸

Pozorujeme-li, jak a jakým směrem dopadá světlo v obraze, musíme si uvědomit jeho význam a i to, co jím chce umělec vypovědět. Nejlepší způsob je zjistit směr stínů, kam světlo dopadá. Další vodítko, které nám může pomoci, je vypočítat v jaké výšce či hloubce se světlo zobrazuje a také z jakého směru přichází. Nezáleží až tak na směru. Malíři, kteří chtějí dosáhnout trojrozměrného efektu, nasvítí obrazy především ze stran či z jiného úhlu, aby se vyrýsovaly tzv. *tonální kontrasty*. Přírodním zdrojem světla je slunce, v interiéru především svíčky, lampy aj., které jsou regulovatelné, a obraz tedy může být nasvícen z více stran.⁴⁹

Jestliže zdroj světla je přímý, znamená to, že autor chce vyzdvihnout určitý moment. Světlo, které se line z bočních stran, se nejčastěji používá pro zátiší, figurální a portrétní zobrazování. Z důvodu dobře vystižitelného stínu. Budeme-li malovat krajiny, pravděpodobně využijeme zadní osvětlení. Světlo se line

⁴⁵ [Srov.] LOSOS, Ludvík. *Malba: výtvarné techniky*. Praha: Aventinum, 2010, Výtvarné techniky (Aventinum), s. 11.

⁴⁶ JANSON, H.W. a D.J. JANSON. *Cesty malířského umění: Přehled vývoje malířství od pravěku do současnosti*. Praha: Odeon, 1969, s. 66.

⁴⁷ [Srov.] GRAHAM-DIXON, Andrew. *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 22.

⁴⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 22.

⁴⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 22.

z horizontu. V sakrálních malbách se využívalo vnitřní osvětlení, tedy světlo vyzařuje z obrazu ven.⁵⁰

Jemným, dokonale propracovaným přechodům nuancí barevných tónů se říká sfumato. Finální obraz působí zamlženě. Například Leonardo da Vinci byl jedním z umělců, který pracoval na základě tohoto principu.⁵¹

Další technika, kde se uplatňuje precizní práce se světlem a stínem je šerosvit. Zejména vznik olejomalby byl příčinou rozšíření tohoto způsobu zpracování. Olejomalba umožňuje postupnou modelaci, a tudíž je možné se k obrazu zpětně vracet. Umělec tak může docílit plynulých, valérových přechodů a žádaných světel. Kdežto například freska je v tomto ohledu náročnější. Vyžaduje rychlé, „jednorázové“ zpracování. Takže umělec musí pracovat rychle, opatrně a přesně. Není možnost se k obrazu vracet.⁵²

Nutno ještě podotknout, že nejen v malířství se pracuje se světly a stíny. Například v sochařství právě hra světel a stínů dodává finální ráz plastiky a dokáže vyzdvihnout umělcův záměr.⁵³

2.4 Rukopis

Malířský rukopis je jednoduše řečeno nanášení barvy na plátno či jiný podkladový materiál. Podle malířského rukopisu lze určit, u dosud neznámých obrazů, jejich původ. Do jakého časového období patří, zda to není plagiát a mnohdy i samotného autora, nebo alespoň jeho dílnu.⁵⁴

Lze ho dělit do čtyř základních skupin. V první řadě se jedná o rukopis liniový, který má kresebný charakter. Dalším je rukopis splývavý. Ten se vyznačuje tím, že nezanechává tahy štětce a je typický pro klasicismus. Následuje rukopis dělený, ten byl velice rozšířený v romantismu. V poslední řadě

⁵⁰ [Srov.] [Srov.] GRAHAM-DIXON, Andrew. *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 22.

⁵¹ [Srov.] LOSOS, Ludvík. *Malba: výtvarné techniky*. Praha: Aventinum, 2010, *Výtvarné techniky* (Aventinum), s. 27.

⁵² [Srov.] AUTORSKÝ KOLEKTIV. *Encyklopedie světového malířství*. Praha: academia, 1975, s. 336.

⁵³ [Srov.] ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: Čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 14.

⁵⁴ [Srov.] VOLAVKA, Vojtěch. *Maliarsky rukopis*. 5. vyd. Batislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956, s. 21-23.

se jedná o pastózní rukopis, pro něj jsou příznačné silné nánosy barev. A směřoval k němu zejména realismus.⁵⁵

Z antických pramenů se nám nedochovalo příliš mnoho záznamů, díky kterým bychom si mohli vytvořit ucelenější představu o malířském rukopise. Například Plinius ve své encyklopedii zmiňuje různé typy štětců, jsou zde zmíněny informace o pojidlech a dokonce i o barvách. Ale zmínky o malířském rukopise pouze okrajově. A to konkrétně, když například hovoří o mistrech, „...*ktorí boli chýrni l'ahkost'ou štetca.*“⁵⁶

Významným zdrojem je pro nás Giorgio Vasari, a to konkrétně jeho dílo *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů*. Jsou zde pasáže, kde se Vasari věnuje opravdové analýze malířského rukopisu. Výborným příkladem je Tizianova tvorba, kde Vasari poukazuje na „...*rozdiel medzi hladkou mal'bou Tizianových mladých liet a jeho neskorým škrvnovitým prednesom.*“⁵⁷

Literaturu, která se věnuje malířskému rukopisu, lze roztrždit do několika kategorií. Tu první můžeme nazvat *pragmaticko-referující*. V ní jsou obsaženy například deníky, biografie, různé anekdoty o autorech apod. Do druhé kategorie řadíme literaturu *genetickou*. Je poměrně dost obsáhlá. Zde se již jedná o novodobé vědecké materiály, věnující se malbě. Třetí, *speciální literatura* vznikla na základě nového poznání v oblasti přírodovědecké. A to zejména po první světové válce. Další kategorie se nazývá *malířsko-technická*. Je úzce spjata s první, již zmíněnou *pragmaticko-referující* literaturou. Podle obsahu ji lze dělit do dvou podskupin. Můžeme zde najít jak nejrůznější soubory receptů a manuálů, tak pasáže věnující pozornost popisu malířského rukopisu.⁵⁸

Nutno ještě zmínit, že významnou roli v tomto odvětví sehrál technický pokrok. V dnešní době nám poskytuje několik možností, díky kterým jsme schopni třdit, rozebírat a charakterizovat umělecký rukopis.⁵⁹

V. Volavka⁶⁰ zmiňuje Slánského a jeho stať ve Wirthově sborníku, kde píše: „...*odlišuj sa česká mal'ba z prvej polovice 14. storočia od taliánského giottovského umenie tým, že volí iné pojidlo, ktoré umožňuje náter bez*

⁵⁵ [Srov.] MRÁZ, Bohumír a Marcela MRÁZOVÁ. *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, 1988, s. 515.

⁵⁶ VOLAVKA, Vojtěch. *Maliarsky rukopis*. 5. vyd. Batislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956, s. 7.

⁵⁷ Tamtéž, s. 8.

⁵⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 19-20.

⁵⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 20.

⁶⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 70.

*namáhavého spájania jednotlivých štetcových ťahov.*⁶¹ Malířský rukopis je v těsné interakci s časem, prostorem a typem osobnosti.⁶²

⁶¹ VOLAVKA, Vojtěch. *Maliarsky rukopis*. 5. vyd. Batislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956, s.70

⁶² [Srov.] Tamtéž, s. 70.

3 PROMĚNY VÝRAZOVÝCH PROSTŘEDKŮ MALBY V HISTORICKÉ REFLEXI

3.1 Renesanční malba (raná a vrcholná fáze)

Internacionální gotický styl – „předchůdce renesance“

Z období poslední třetiny 14. století do 1. poloviny 15. století pocházejí malby, které si jsou navzájem velice podobné. Jedná se o výjevy jak sakrální, tak i světské. Podobnost však není příznačná jen v obrazech, rukopisech či nástěnných malbách. Můžeme ji zaznamenat i například v tapisériích, vitrážích a jiných dílech. Specialisté tak na základě shromážděných faktů zjistili, že se jedná o proud, který je jednotný v rámci evropského malířství. Dostal název *Mezinárodní gotický styl*.⁶³

Nejvýznamnějším znakem, jenž je typický pro díla v tomto duchu tvořená, je stylizace. Je jí podmíněno veškeré námětové zpracování. Rytmus lineárních křivek dodává celkovému konceptu šarm a půvab. „*Světský ráz měly tehdy i náboženské náměty, vzdor mysticismu, jenž se někdy proměňoval v lyrickou vroucnost.*“⁶⁴ Mistři své narativní příběhy rádi doplňovali i drobnými anekdotami, ve kterých se odrážely různé dobové prvky. Za humanizace začalo záhy přibývat světských námětů i v oblasti sakrálního umění. Žánrové výjevy tak začaly pronikat do popředí, ale své kořeny měly už v antice.⁶⁵

Na počátku 14. století malířství v Itálii inklinuje k realismu. Může za to Giottův zájem o realitu. Giotto hledal inspiraci v antice. To můžeme vyzorovat například na malbě *Zemětřesení z Efesu*. Zde je zcela zřetelné, že se řídil zákonitostmi helénistické perspektivy.⁶⁶ Tento mistr vnesl do malířství nové výtvarné principy. Svými malbami vytváří jakýsi dialog mezi pozorujícím a zobrazujícím. Maluje scény, které evokují pocit, že děj se odehrává přímo před námi a my jsme jeho součástí. Giotto pracuje s barevnou kompozicí a modelací prostoru. Větší iluze prostoru dosahoval i díky postavám modelovaným z různých úhlů. Zobrazováním rozličných postojů tak docílil přirozenosti lidského těla. Veškeré vyobrazení v díle sehrává určitou roli. Celek je podmíněn

⁶³ [Srov.] LAROUSSE. *Umění a lidstvo: Umění renesance a baroku*. Praha: Odeon, 1970, s. 37.

⁶⁴ Tamtéž, s. 37.

⁶⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 37.

⁶⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 40.

jednotlivostem a naopak. Takže se dá říci, že vše, co je zobrazeno, je nezbytně nutné. Giottova tvorba je tak inspirací pro renesanční malíře.⁶⁷

V 1. polovině 15. století rostl zájem o dvorské umění a to nejen v Itálii. Znáмым příkladem jsou bratři z Limburka. Nizozemští umělci tvořili pro francouzského vévodu z Berry. Vytvořili pro něj modlitební knížku, *Přebohaté hodinky*. Tato kniha měla funkci kalendáře. Každý měsíc v roce měl své zobrazení. Odráží se zde zájem o přírodu a každodenní svět. Kalendář byl vytvořen kolem roku 1415.⁶⁸ Dalšími výtečníky, které zajímal skutečný život a realita v tomto období, byli například bratři van Eyckové.⁶⁹

Vznik a rozvoj renesančního malířství

1. raná renesance 15. století

- první třetina 15. století – nastupuje zakladatelská generace
- až do poloviny 15. století (tzn. cca 1430-1450)
- zbytek 15. století – renesance nabývá charakter dvorského umění, vznik regionálních škol, nový styl už není záležitostí jen Florencie, ale šíří se dál

2. vrcholná renesance přelom 15. a 16. století

3. pozdní renesance / manýrismus 16. století⁷⁰

Zpožděný start nového stylu v malířství je dán i tím, že styl mezinárodní gotiky byl znamenitý a lehce tak zpomalil další vývoj v malířství.⁷¹

Termín renesance byl poprvé užít G. Vasariem a to v souvislosti s obrodou antiky v Itálii. Tento pojem však nelze považovat jen za obnovu antického umění, přestože soudobé umění čerpalo z krásy antických ideálů. Tato skutečnost vzniká ve snaze hledání nových duchovních hodnot a postojů. A také jako reakce na gotické umění.⁷²

Na počátku 15. století v Itálii docházelo k rozkvětu městských států. Už ve druhé polovině 15. stol. můžeme najít celou řadu mecenášů, kteří se mohli rovnat vládnoucím panovníkům. Ve 2. polovině 15. stol. se kupci a měšťané dostávají na dvory a s nimi i styl umění, což vede ke zvýšenému zájmu o

⁶⁷ [Srov.] MRÁZ, Bohumír a Marcela MRÁZOVÁ. *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, 1988, s. 211.

⁶⁸ [Srov.] JANSON, H. W. a D. J. JANSON. *Cesty malířského umění: Přehled vývoje malířství od pravěku po současnost*. Praha: Odeon, 1969, s. 65.

⁶⁹ [Srov.] LAROUSSE. *Umění a lidstvo: Umění renesance a baroku*. Praha: Odeon, 1970, s. 64.

⁷⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 116-201.

⁷¹ [Srov.] Tamtéž, s. 66.

⁷² [Srov.] ŠABOUK, Sáva. *Encyklopedie světového malířství*. 1. vyd. Praha: Academia, 1975, s. 294.

řemeslnické práce a o obchod. Umění už přestává plnit funkci pouhé „reklamy“ církve. Nabývá vyšších hodnot, zejména již estetických.⁷³ „Pod vlivem humanistického studia se renesanční malíř cítil umělcem, tvůrčí osobností, která má svá práva vůči objednavateli.“⁷⁴

Od 2. poloviny 15. století se v Itálii vydělují regionální školy renesančního umění. Florentská škola vznikla na počátku 15. století a byla podmíněna mezinárodním gotickým stylem. Působili zde Masaccio, Fra Angelico, Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Fra Filippo Lippi, Benezzo Gozzoli, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio. Zejména v této škole zkoumali zákonitosti perspektivy a vytvářeli díky ní iluzi prostoru. Dalším centrem byly Benátky, tedy škola benátská. Zakladatelem této školy je Giovanni Bellini, ale patří do ní například i Antonello da Messina- Giovanni. Padova byla dalším kulturním střediskem. Do této školy řadíme umělce Andrea Mantegna. Ve Ferrarské škole tvořili zejména Cosimo Tura, Francesco Cossa a Ercole de Roberti.⁷⁵

Vrcholné renesanční malířství v Itálii mělo centra ve Florencii, v Římě a Benátkách. Malíř Alessandro Botticelliho (1445–1510) generačně spojuje dobu rané renesance s vrcholnou. Za nevýznamnější osobnosti na přelomu 15. a 16. jsou umělci Leonardo da Vinci a Michelangelo Buonarroti. Za třetího velikána té doby je považován Rafael Santi.⁷⁶

Kolem roku 1500 záalpsští umělci se inspirovali Itálií a projevuje se u nich zájem o antiku, začínají také napodobovat antikizující formy.⁷⁷ Míra realističnosti je pro záalpské umění 15. století mírou renesančnosti. Detailněji zkoumají skutečnost, která je obklopuje, a právě ta tendence vrcholí ve 20. let u bratrů van Eycků. Podle Vasariho jsou bratři van Eyckové vynálezci olejomalby, avšak geneze této techniky sahá mnohem dál.⁷⁸

První generaci vlámského malířství, která nastoupila kolem půle 15. století, reprezentuje Rogier van der Weyden a Hugo van der Goes. Ve Francii u dvora od poloviny 15. století začala sílit zvláštní tendence kombinující zájem o skutečnost. Zajímala je látka, pojetí prostoru, světelné efekty, ale začali

⁷³ [Srov.] ŠABOUK, Sáva. *Encyklopedie světového malířství*. 1. vyd. Praha: Academia, 1975, s. 294.

⁷⁴ Tamtéž, s. 294

⁷⁵ LAROUSSE. *Umění a lidstvo: Umění renesance a baroku*. Praha: Odeon, 1970, s. 116-117

⁷⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 162.

⁷⁷ [Srov.] ŠABOUK, Sáva. *Encyklopedie světového malířství*. 1. vyd. Praha: Academia, 1975, s. 70.

⁷⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 98.

idealizovat. Hlavním představitelem je Jean Fouquet.⁷⁹ Nejvýznamnějším německým malířem 1. pol. 15. stol. je Stefan Lochner, který působil v Porýní.⁸⁰

3.1.1 Výrazové prostředky renesanční malby

Jak již bylo zmíněno, renesanční malba tíhne k antice. Nejednalo se ovšem o pouhé kopírování antických ideálů. Vzniklo nové pojetí umění, které vyžadovalo inspiraci a možnost z něčeho čerpat, na něco navázat. Tímto zdrojem byla právě antika.⁸¹

Pokusíme se vypořádat, jaké výrazové prvky byly typické pro jednotlivé umělce, čím byly specifické a v čem tkvěla originalita a individualita tehdejších mistrů.

Raná renesance, Itálie (Florentská škola)

Florentský malíř Masaccio (1401–1428) se řadí mezi novátory renesanční malby. Navázal na Giotto, který působil o sto let dříve. Vytvářel malby tak, aby působily svou plastičností a prostorovostí, právě jako Giotto. Dbal na to, aby anatomie lidského těla korespondovala se skutečností. Drapérii ztvárňoval jen v základních formách, aby podtrhla lidské tělo. Zobrazování skutečnosti bylo pro Masaccia primárním cílem. Metody k zachycování perspektivy čerpal od sochaře a architekta F. Brunelleschiho. Revolučním se stala kombinace matematické perspektivy se světelnou modelací. Používal osvětlení z jednoho zdroje, což vedlo k znásobení emocionality, expresionisty a dramatičnosti. Se světlem a stínem nezacházel jako jeho současníci. Převážně se nejednalo o šerosvit, ale volně rozptýlené světlo. Avšak šerosvitné modelace uměl znázornit také.⁸²

Fra Angelico (1395–1455) byl duchovně založená osobnost, působil jako mnich v dominikánském řádu, což se odráželo v jeho tvorbě. V rámci evropského malířství byl prvním, který zachytil pravdivou krajinu.⁸³ „*Jeho cílem při malování fresek bylo povzbudit, vyjádřit a zvěčnit oddanost mnišského společenství.*“⁸⁴ Ve florentském kostele San Marco namaloval kolem roku 1440 fresky. Jsou malovány jemnými liniemi. V obrazech jsou použity syté tóny vypovídající o

⁷⁹ [Srov.] Umění: velký obrazový průvodce. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 138-147

⁸⁰ [Srov.] LAROUSSE. Umění a lidstvo: Umění renesance a baroku. Praha: Odeon, s. 77.

⁸¹ [Srov.] MRÁZ, Bohumír a Marcela MRÁZOVÁ. Encyklopedie světového malířství. Praha: Academia, 1988, s. 491.

⁸² [Srov.] VIGUÉ, Jordi. Mistři světového malířství. 2. vyd. Překlad Ivana Kadlecová, Lumír Mikulka. Čestlice: Rebo, 2008, s. 39.

⁸³ [Srov.] Tamtéž, s. 33.

⁸⁴ Umění: velký obrazový průvodce. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 99.

smýšlení a vyrovnanosti autora. Používal Masacciovy prvky, to kvůli vyzdvižení myšlenek sakrálního umění. Obrazy působí skromně až pokorně. Z postav číší jakýsi klid, možná proto, že umělec se nesnažil obraz dramatizovat téměř žádným pohybem.⁸⁵

Paolo Uccello (1397–1475) byl detailista v pravém slova smyslu. Byl zaujatý perspektivou. Na každé maličkosti se snažil využít matematickou perspektivní zkratku. Plastičnosti dosahoval zejména lineární perspektivou, nikoli modelací světél a stínů. Nešlo mu o naturalistické zobrazení, usiloval o prostor. Jeho postavy budí pocit, že jsou vyřezané ze dřeva.⁸⁶

Andrea del Castagno (1418–1457) byl florentský malíř, který byl ovlivněn Massaciem a posléze P. Uccellem. Také on využívá zákony perspektivy a ovládá znalosti anatomie lidského těla. Své portréty Castagno obohacuje gesty a výrazy, které působí až naturalisticky.⁸⁷

Benezzo Gozzoli (1420–1497) byl žákem Fra Angelica. Maloval pestrými barvami. Znázorňoval radosti a veselosti tehdejší společnosti. Z obrazů je cítit optimismus.⁸⁸

Piero della Francesca (1416–1492) vstoupil do dějin jako tvůrce estetického spisu o malířské perspektivě.⁸⁹ Citlivost modelace a sugestivní zobrazování světa je pro něj příznačné. Dokázal vytvořit reciproční vztah mezi figurami a prostředím, a to díky promyšlenosti užití barevných tónů.⁹⁰

Itálie (Benátská škola)

Giovanni Bellini (1429–1516) byl ovlivněn A. Mantegnou. To můžeme pozorovat v chladné barevnosti a výrazných obrysových liniích. V pozdějších dílech se objevuje kombinace kresebného stylu s geniálně volenými barvami. Například když chtěl docílit pleťové barvy, smísil bílé tóny s modrými.⁹¹

Itálie (Padovská škola)

Andrea Mantegna (1431–1506) představuje inovátora v rámci dosavadní tradice. Jeho malířský rukopis má až sochařský ráz. Obrazy obohacoval dekoracemi a architektonickými prvky. Do svých monumentálních obrazů vnášil

⁸⁵ [Srov.] GOMBRICH, E. *Příběh umění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1992, 558 s. Klub čtenářů, s. 200.

⁸⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 200-203.

⁸⁷ [Srov.] *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 103.

⁸⁸ [Srov.] GOMBRICH, E. *Příběh umění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1992, 558 s. Klub čtenářů, s. 203.

⁸⁹ [Srov.] *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 100.

⁹⁰ [Srov.] VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. 2. vyd. Překlad Ivana Kadlecová, Lumír Mikulka. Čestlice: Rebo, 2008, s. 45.

⁹¹ [Srov.] Tamtéž, s. 51.

dynamičnost a dramatičnost, zejména díky dokonalému zvládnutí perspektivy a výtečnému propracování prostorových zkratk. Z postav vyzařuje vlídnost a laskavost.⁹²

Franko-vlámské malířství

Jan van Eyck (1390–1441) byl nizozemský malíř a mladší bratr Huberta van Eycka. Na základě empirických zkušeností vytvářel iluzi prostoru. K tomu využíval perspektivu, a to jak barevnou, tak lineární i světelnou. Perfektně ovládal modelaci světla. Prostor znásobil vrženými stíny. S naprostou jistotou odlišoval rozmanitost materiálů a struktur.⁹³ „Jan van Eyck byl nejen tvůrcem nového, na detailním pozorování skutečnosti založeného malířství, ale patří k největším malířům vůbec.“⁹⁴

Vlámské malířství

Rogier van der Weyden (1399–1400) rozvinul expresivní styl. O prostor a anatomickou správnost se příliš nezajímal, šlo mu o jakýsi útok na psychiku. To dokazuje například ostrými liniemi. Jeho postavy nemají stabilní postoj a drapérie je výrazně lomená.⁹⁵

Hugo van der Goes (1440–1482) představuje pro Vlámky člověka, který reagoval na Itálii, ale zároveň jeho tvorba působila i ve Florencii. Prvky v předních plánech jsou až naturalisticky vyobrazeny. Důraz kladl na rozličnost struktur materiálů, což bylo příznačné pro vlámskou tvorbu.⁹⁶

Vrcholná renesance, Itálie

Sandro Botticelli (1445–1510) generačně spojuje dobu rané renesance s vrcholnou renesancí. Byl vynikajícím kreslířem, kvapným pohybem dokázal vnést do kresby pohyb figury. Kompozice a tvar je podmíněna linií.⁹⁷ Ladné pohyby postav a rytmická práce křivek a linií připomíná gotické konvence.⁹⁸

Leonardo da Vinci (1452–1519) byl sochař, architekt, inženýr, hudebník, básník a v neposlední řadě vědec. Věděl, že správná kresba je jádrem vědeckého

⁹² [Srov.] VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. 2. vyd. Překlad Ivana Kadlecová, Lumír Mikulka. Čestlice: Rebo, 2008, s.57.

⁹³ [Srov.] ŠABOUK, Sáva. *Encyklopedie světového malířství*. 1. vyd. Praha: Academia, 1975, s. 98-99.

⁹⁴ Tamtéž, s. 99.

⁹⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 366.

⁹⁶ [Srov.] *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 147.

⁹⁷ [Srov.] ŠABOUK, Sáva. *Encyklopedie světového malířství*. 1. vyd. Praha: Academia, 1975, s. 37.

⁹⁸ [Srov.] GOMBRICH, E. *Příběh umění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1992, 558 s. Klub čtenářů, s. 211.

poznání. Nestačí však „povrchové“ poznání. Až pochopíme podstatu jednotlivostí k celku, teprve pak bude kresba správná. Malba pro něj byla médiem ke studování přírody, člověka a hlubšího poznání. Dokonce provedl i několik pitev.⁹⁹ V raném období kombinuje techniky, experimentuje i s technologickou stránkou. Usiluje o rovnováhu kompozice. Pracuje se vzdušnou perspektivou, své postavy obohacuje gesty, díky nimž dosahuje až sugestivně probíhajícího děje. Celkový koncept sjednotil geniálním prolnutím barev, což je označováno jako *sfumato*. Pracoval s jemnými přechody barev. Šlo mu o zachycení momentálního okamžiku, nálady, nebo čtvrté dimenze portrétovaného.¹⁰⁰

Michelangelo Buonarroti (1475–1564) nenasytným zájmem studoval lidskou figuru. Michelangelo maloval, ale primárně byl sochařem. Maloval tvrdé obrysy. Ve Florencii se takový styl líbil. Spojila se nátura sochaře s programovým zájmem propojit umění s dobovou teorií. Michelangelo užívá sytých jasných tónů, například obraz *Stvoření světa* je malován elegantní hrou citlivých světél a jemných stínů. Hravě a s jistotou pracuje s obtížnými perspektivními zkratkami. Vytvořil zde kánon mužského ideálu.¹⁰¹

Raffael Santi (1483–1520) byl skvělý realista, jeho portréty představují nejskvělejší realistické práce, které ze starého umění Itálie vzešly. Znamenitě pracoval s detaily. Jeho díla mají osobitý charakter. Užíval pronikavé, živé barvy, čímž docílil až úzkostně průzračného dojmu. Soulad formy a funkce dovedl do opravdové dokonalosti.¹⁰²

3.1.2 Náměty, technika a materiály renesanční malby

Zde se ve stručnosti obeznámíme, s jakými tématy soudobí umělci pracovali. Jaká témata byla nedílnou součástí renesanční malby. Dále pak se dozvíme, jaké byly možnosti výtvarných technik a práce s nimi, což je úzce spjato s podklady, na které se tvořilo.

V renesančním malířství můžeme shledat náměty jak sakrální, tak světské. Oblíbené byly zejména náměty neoděných postav. Nenucené pohyby lidského

⁹⁹ [Srov.] GOMBRICH, E. *Příběh umění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1992, 558 s. Klub čtenářů, s. 232.

¹⁰⁰ [Srov.] VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. 2. vyd. Překlad Ivana Kadlecová, Lumír Mikulka. Čestlice: Rebo, 2008, s. 95-97.

¹⁰¹ [Srov.] Tamtéž, s. 93-97.

¹⁰² [Srov.] Tamtéž, s. 105-110.

aktu byly prostředkem hledání ideálů. Sakrální malířství čerpalo z Nového i ze Starého zákona, například scény ze života světců a mučedníků.¹⁰³ „*Stejný význam jako náboženská malba měla v renesanci malba mytologická, alegorická, historická; náměty z antické mytologie a historie nabízelo soudobé humanistické písemnictví, renesanční malíři sami se zabývali humanistickými studii.*“¹⁰⁴

Do geneze podložkových materiálů v malířství patří dřevo, v antice zejména sykomorové. Ve 14. století v Itálii používali například ořech, topol nebo třeba i hrušeň. Dub nebo topol byli specifické pro severní Itálii a Holandsko. Pro Anglii byly příznačné jehličnany. Desky byly zkompletovány z fošen o tloušťce 3 až 5 centimetrů. Prkna byla spojena količky. Strana, na kterou se mělo malovat, se dorovnala rašplí a následně se zbrousila. Pro lepší zakázky se používalo dřevo, které bylo správně vyschlé a schlo tedy minimálně pět let. Aby se podložka stala odolnější vůči vlhkosti, povlékla se plátnem, či pergamenem (občas obojím). Na to se následně nanášel podklad. Později se temperou malovalo na papír, textil aj. Nejčastějším podkladem byl klich mísený s křídou, či sádrou.¹⁰⁵

Největší rozkvět temperové barvy byl ve 14. století. Tempera je barva, která se pojí emulzními pojivy. Vznikla z Italského slova „temperare“, což v překladu znamená mísit. S touto technikou se setkáváme už ve starověkém Egyptě. Když vodné emulze uschnou, nejsou solubilní. Díky tomuto zjištění se tato technika dostává do popředí. Především proto, že vaječný žloutek se mohl stát přírodním emulgačním médiem. S temperou se pracovalo v antice. Uplatnění nachází i v Byzanci a to v deskovém malířství. Ve 14. století, jak již bylo řečeno, byla nejrozšířenější. Od 15. do 16. století začíná být populární smíšená technika, což je předstupuň olejomalby. Až od 19. století temperová malba začíná opět pronikat do malířské sféry jako samostatná technika.¹⁰⁶

Mezi další techniky renesanční malby patří freska, což je malba do vlhké omítky, při níž dochází k poměrně náročnému chemickému procesu. Musí se pracovat rychle a přesně, protože se po uschnutí nedají provádět žádné opravy. Je to technika velmi náročná.¹⁰⁷

¹⁰³ [Srov.] ŠABOUK, Sáva. *Encyklopedie světového malířství*. 1. vyd. Praha: Academia, 1975, s. 294.

¹⁰⁴ Sáva. *Encyklopedie světového malířství*. 1. vyd. Praha: Academia, 1975, s. 294.

¹⁰⁵ [Srov.] LOSOS, Ludvík. *Malba: výtvarné techniky*. Praha: Aventinum, 2010, Výtvarné techniky (Aventinum), s. 62-63.

¹⁰⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 62.

¹⁰⁷ [Srov.] ŠABOUK, Sáva. *Encyklopedie světového malířství*. 1. vyd. Praha: Academia, 1975, s. 110.

Secco, sgrafito, ale i enkaustika jsou techniky, které se více, či méně v renesanční malbě objevovaly také.¹⁰⁸

¹⁰⁸ [Srov.] LOSOS, Ludvík. *Malba: výtvarné techniky*. Praha: Aventinum, 2010, Výtvarné techniky (Aventinum), s. 119-146.

3.2 Baroko – malba

Termín barok vznikl v 18. století. Victor L. Tapié zpracoval význam tohoto pojmu ve svém slovníku, kde ho vysvětlil ve smyslu nestejnomyšlnosti, nesouměrnosti, či nepravidelnosti. Zájem o vysvětlení významu tohoto pojmu mělo ještě mnoho příznivců.¹⁰⁹

Barokní umění se staví do opozice s renesančním klidem, souladem a harmonií. Usiluje o zboření renesanční uzavřené formy. Bortí snahy po jednotě, ucelenosti a tektonické stabilitě. Má potřebu emočně zaútočit. Zaujmout divákovu pozornost. Vnáší do obrazů neutišitelné napětí, vzrušení a neklid. Kompozičně je to naprosto něco nového. Pohyb, který se v obrazech promítá, navozuje velkolepou až pompézní atmosféru.¹¹⁰

Podle knihy *Umění, velký obrazový průvodce*¹¹¹ se baroko dělí na rané období (1600–1625), vrcholné (1625–1675) a od roku 1675 začíná jeho pozdní fáze. V baroku, stejně jako v renesanci, dochází k rozvoji regionálních škol v různých zemích. „*Itálie, Francie, Španělsko a Flandry (v této době pod nadvládou Španělska), byly hlavními katolickými zeměmi, které se v 17. století značnou mírou podíleli na rozvoji v umění*“.¹¹²

Italská škola

Kolem roku 1600 jsou Řím, Bologna a Neapol hlavními středisky barokního malířství. Malířství charakterizovala církevní tematika. Mezi nejzásadnější osobnosti patří Annibale Carracci a Caravaggio. Caravaggio se oprostil od manýristických zvyklostí a vnesl do malířství nový dech.¹¹³

Francouzská škola

V průběhu 17. století se do centra dění dostává Francie. Stává se velice vlivnou a mocnou zemí. Mezi francouzské malíře té doby řadíme Clauda Lorraina a Nicolase Poussina.¹¹⁴

¹⁰⁹ [Srov.] LAROUSSE. *Umění a lidstvo: Umění renesance a baroku*. Praha: Odeon, 1970, s. 338.

¹¹⁰ MRÁZ, Bohumír a Marcela MRÁZOVÁ. *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, 1988, s. 34-35.

¹¹¹ *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 194.

¹¹² Tamtéž, s. 194

¹¹³ [Srov.] Tamtéž, s. 194.

¹¹⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 195.

Španělská škola

Zde v 17. století také docházelo k výraznému rozvoji umělecké tvorby. Působil zde například vynikající dvorní malíř Diego Velázquez.¹¹⁵

Holandská a vlámská škola

Flandry (dnešní Belgie) a Holandsko byly v 16. století sjednoceny. Flandry tíhly ke Španělsku a k církvi, kdežto Holanďané se oprostili od hegemonie Španělska a usilovali o nezávislost. Nejvýznamnějším představitelem vlámského umění byl bezesporu Pieter Paul Rubens. V Holandsku to byl především Rembrandt.¹¹⁶

Anglická škola

Anglie si umělce spíše zvala. Karel I. si na svůj dvůr zval spoustu vynikajících umělců té doby. Byli jimi například Rubens, Anton van Dyck a mnoho dalších.¹¹⁷

3.2.1 Výrazové prostředky barokní malby

Barokní malba je založena na kontrastech. V baroku se pracuje s metaforami, díky kterým dochází k určitému sdělní.¹¹⁸ Pokusíme si tedy shrnout, jakých výrazových prvků jednotliví malíři využívali. Čím a jakým způsobem chtěli zaujmout pozornost veřejnosti.

Itálie

Caravaggio (1573–1610) byl v genezi své tvorby realistou. Světelné efekty dovedl takřka k dokonalosti. Maloval jemnými, čistými tóny. V pozdější tvorbě jsou pro něj typické šerosvitné modelace, při nichž světlo přichází z boku. Obraz nabývá na kontrastech, čímž dochází k určitému napětí a sjednocení celkového

¹¹⁵ [Srov.] *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 199.

¹¹⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 199.

¹¹⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 199.

¹¹⁸ [Srov.] MRÁZ, Bohumír a Marcela MRÁZOVÁ. *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, 1988, s. 34.

dojmu. Na základě kontrastů zvýraznil působivou živelnost v obraze. Jeho poměrně častým tématem je smrt.¹¹⁹

Artemisia Gentileschiová (1593–1656) dokonale pracovala s kompozicí. Ve svých obrazech promítá nespravedlnosti a trýzně, kterých se jí za její život dostalo. Ústředními postavami byly ženy. Ke svým obrazům přistupovala s naprostou originalitou.¹²⁰

Annibale Carracci (1560–1609) spolu se svými bratry tvořil velkolepé obrazy, které se podílely na vzniku barokního malířství. Autorovy obrazy jsou dynamické a plné pohybu.¹²¹

Francie

Claude Gellée/ Claude Lorraine (1600–1682) byl převážně krajinář. Námětově se zajímal o pomíjivost denních dob. Maloval je s vážností a bez jakýchkoliv nedokonalostí. Pro vystižení ubíhající perspektivy do svých krajin zasazoval figury.¹²²

Nicolas Poussin (1594–1665) se zajímal o teoretické spisy pocházející z antiky, což ovlivnilo jeho tvorbu. Inspirací mu však byli i například Tizian, Rafael aj. Za ústřední námět mu sloužila také krajina. Zacházel s ní však poněkud rázněji než Lorraine. Témata si vybíral jak mytologická, tak náboženská.¹²³

Španělsko

Diego Velázquez (1599–1660) zpočátku působil na královském dvoře v Madridu. Byl vrchním portrétistou krále Filipa IV. V první třetině 17. století vycestoval a během svých cest stihl namalovat spoustu portrétů z vyšších vrstev. Kromě portrétů maloval žánrové výjevy, které však skrývají skryté významy. Dále pak výjevy mytologické. Typická je pro něj značná míra realismu. Používal pestrých, hutně nanesených, barevných tónů.¹²⁴

Flandry

¹¹⁹ [Srov.] VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. 2. vyd. Překlad Ivana Kadlecová, Lumír Mikulka. Čestlice: Rebo, 2008, s. 153.

¹²⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 171.-173.

¹²¹ [Srov.] *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 196.

¹²² [Srov.] VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. 2. vyd. Překlad Ivana Kadlecová, Lumír Mikulka. Čestlice: Rebo, 2008, s. 201.

¹²³ [Srov.] *Lexikon malířství a grafiky*. Vyd. 1. V Praze: Knižní klub, 2006, s. 489.

¹²⁴ [Srov.] MRÁZ, Bohumír a Marcela MRÁZOVÁ. *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, s. 597-600.

Pieter Paul Rubens (1577–1640) studoval u malíře T. Verhaechta, který maloval v duchu manýrismu, což mělo vliv na Rubensovu ranou tvorbu. Nešlo mu o kopírování reality. Po roce 1600 Rubens došel ke svému osobitému pojetí. Začínal používat temnosvit, kompozice už nebyla stísněná jako u předchozích děl. Kontrasty neměl tak prudké, čímž dostal do svých obrazů prostor a dynamiku. Inspiraci našel v italském umění.¹²⁵ „ *Lze jej považovat za nejvýznamnějšího a dominantního malíře své epochy, neboť jeho dílo je osobitější, méně závislé a poučnější než tvorba jiných umělců a současně i významně ovlivňoval ostatní soudobé malíře*“.¹²⁶

Nizozemí

Rembrandt Harmensz van Rijn (1606–1669) byl na počátcích své malířské kariéry velmi zámožným a uznávaným umělcem. Jeho vášní bylo sběratelství, které ho koncem třicátých let připravilo o majetek. Svou uměleckou činnost soustřeďoval na malbu podobizen. Rád své objekty odíval do neobvyklých šatů, kterými chtěl navodit atmosféru biblických dob. Skupinové portréty dokázal oživit dramaticky působivým přednesem. Na počátku své tvorby pracoval a barevnými efekty. S barevnými tóny zacházel s naprostou spontanitou. Často nanášel barvu přímo špachtlí. Později je spíše introspektivní, zamýšlí se nad pravou podstatou lidské existence.¹²⁷

3.2.2 Náměty, technika a materiály barokní malby

Jak jsme se již dozvěděli, tak baroko mělo svým působivým přednesem silně zaútočit na lidskou psychiku. Důležitou složkou byl zvolený námět, kterým byla pozornost diváka okamžitě upoutána. Rozmach olejomalby umožnil umělcům pracovat s jemnými nuancemi barevných tónů.¹²⁸ V této kapitole je popsáno, jaké náměty byly hlavním sdělovacím prostředkem a jaké techniky byly populární.

¹²⁵ [Srov.] MRÁZ, Bohumír a Marcela MRÁZOVÁ. *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, s. 510-512.

¹²⁶ VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. 2. vyd. Překlad Ivana Kadlecová, Lumír Mikulka. Čestlice: Rebo, 2008, s. 159.

¹²⁷ [Srov.] MRÁZ, Bohumír a Marcela MRÁZOVÁ. *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, 1988, s. 488-491.

¹²⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 434.

Co se týče námětů, barokní malířství pokračovalo v tradici renesance, takže převládala témata náboženská, historická a výjevy z mytologie. Oblíbené byly rovněž portréty a krajinomalba. Vyhledávaným prvkem v barokním umění byla práce s jinotajem.¹²⁹

Malovalo se formou deskového malířství. Od 16. století vznikaly obrazy na plátně. Pro jeho možnosti užití na něm začalo obrazů záhy přibývat. Plátno si osvojili především malíři vrcholného baroka. Pro velké obrazy volili kvůli pevnosti plátno konopné či z juty.¹³⁰ „Pro malbu je vhodné pouze čisté lněné nebo konopné plátno, ostatní tkaniny mají méně vyhovující fyzikální a mechanické vlastnosti“.¹³¹

V 17. století plnily svou funkci i kovové podložky. Například plech, který byl pro svou odolnost vůči větru určen zejména do volného prostranství, nikoli do interiéru.¹³²

Nejrozšířenější technikou v barokním malířství byla olejomalba. Nelze však vymezit její počátek a původ. Už v antice lze zjistit, že malíři znali složení vysychavých olejů a určení olejoprskyřičných laků. Velký důraz se kladl na olej ořeškový a lněný. Smíšená technika, která vznikala ve 2. polovině 14. století, byla předchůdcem olejové malby. Již zmiňovaná technika vznikla na bázi tempery, ovšem se zcela větším množstvím lazur a olejoprskyřičných olejů. Lepšího výsledku dosáhli s přidáním ředidel. Na rozvoji olejomalby má zásluhu i terpentýnový olej. Velmi rozšířená byla technika zvaná *pittura lucida*. Tedy malba na zlatých, stříbrných, či cínových fóliích. A to zejména na plastikách, oltářů a rámců. Když se malíři chtěli zbavit stop štetce, používali rozhánědlo. Jedná se o štetce z dlouhých chlupů jezevce a veverka. Mezi prvními malíři, kteří opustili retuše, byli v 17. století F. Hals, Rembrandt a Van Rijn.¹³³

I v současnosti je olejomalba technikou velmi aktuální. Nabízí velké množství druhů zpracování a podob. „...může být lazurní, průsvitná i pastózní, krycí, matná i lesklá“.¹³⁴ Dalšími technikami byly jako v renesanci, freska a

¹²⁹ [Srov.] MRÁZ, Bohumír a Marcela MRÁZOVÁ. *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, 1988, s. 35.

¹³⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 35.

¹³¹ LOSOS, Ludvík. *Malba: výtvarné techniky*. Praha: Aventinum, 2010, Výtvarné techniky (Aventinum), s. 86-87.

¹³² [Srov.] Tamtéž, s. 86-87.

¹³³ [Srov.] Tamtéž, s. 82.

¹³⁴ MRÁZ, Bohumír a Marcela MRÁZOVÁ. *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, 1988, s. 433-434.

enkaustika. Skromnější úlohu sehrála technika secco, rozšířená hlavně ve vrcholném baroku a rokoku.¹³⁵

¹³⁵ [Srov.] LOSOS, Ludvík. *Malba: výtvarné techniky*. Praha: Aventinum, 2010, Výtvarné techniky (Aventinum), s. 119-141.

3.3 Pop art – malba

Tento umělecký proud je v práci zvolen záměrně. Jedná se o doplňkový moment, který může svým razantně jiným, prvoplánově jednoduchým vyzněním oživit portrétní malbu. Jde o to vnést do celkového konceptu určitý kontrast, něco protichůdného, snad až bizarního. Něco, co vyvolá otázky. Pop art je specifický svou jednoduchostí, strohostí a mnohdy až neosobním přednesem, což je v opozici s renesancí a barokem.

Informální umění bylo reakcí na abstrakci, která tíhla k dekorativismu. Připravilo tak základy pro plynulý a racionální pohyb v rámci vývoje umění a pro některé umělce i k vytvoření averze k sobě samému. V tomto dění hrálo roli několik aspektů, které vycházely z tehdejšího přecivilizovaného světa, který spěl neúprosně k automatizaci. Poměrně rychlý technický rozvoj vedl člověka k pocitům nejistoty, ohrožení a otupující všednosti. Tato situace se projevila¹³⁶ „*... lidskou ztrátou smyslu pro věci obklopující člověka, a tím často i ztrátou smyslu věci pro člověka.*“¹³⁷

Přesto, že informální umění dokázalo člověka probudit ze stereotypní otupělosti, nemělo však tak pevné základy, aby dokázalo zvitalizovat jeho zásadní myšlenky. Nový dech přináší zrod pop artu, který svým programovým vyjádřením má mnoho společného s hnutím dadaismu.¹³⁸

Název pochází z anglického slova popular, to znamená lidový, populární. Pop art se zrodil v polovině 50 let 20. století, kdy začínal Jasper Johns zahrnovat obyčejné věci a předměty aktuálního dění do své sbírky. Pop art graduje v 60. letech, v nichž tehdejší společnost a masmédia věnovaly finance pro umělce jako A. Warhol, R. Lichtenstein, D. Hockney, aj. Samotné označení pop art, vznikl však až v 60. letech. Jednalo se o označení skupiny mladých umělců z Británie a později z USA. Významově šlo o jakousi reakci na úkor filosofie „umění pro umění“. Způsob vyjádření tohoto směru navazuje na období dada a ready made Marcela Duchampa. Pop artovým uměním jsme obklopeni téměř všude. Není tedy divu, že umělci využívali hollywoodských pláten, často sahalo po grafickém

¹³⁶ [Srov.] ZYKMUND, Václav. *Stručné dějiny moderního malířství*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1971. s. 304-305.

¹³⁷ Tamtéž, s. 305.

¹³⁸ Tamtéž, s. 305.

provedení obalů a reklam, v komisech, v TV a v kreslených filmech, dá se tedy považovat za komerční umění.¹³⁹

Nejzásadnějším znakem pro pop art je antitradicionalismus, který je typický i pro dadaismus. V neposlední řadě je pop art a hnutí dadaismu spojován i s antiestetismem. Antitradicionalismus spočívá v tom, že se umělci nebáli kombinovat různé techniky. Pracovali s fotomontážemi, filmovými tisky, kolážemi, aj. Tyto techniky umožňují pracovat s banálními reprodukcemi, což může svádět k otázce kýče. Pop art však jen upozorňuje na kýč.¹⁴⁰ *„Tato stereotypnost ukazuje na fakt, že pop art vznikl v atmosféře velkoměstské fetišizované reklamy, nadbytečné hojnosti, nevkusu, banality, sentimentality a kýče.“*¹⁴¹

Pop art vznikl po setkání Nezávislé skupiny v Londýně, do které spadají R. Hamilton, E. Paolozzi L. Alloway. Ve stejné době se stejným záměrem i v USA. Tam se setkávali J. Johns, R. Rauschenberg. Pro tyto umělce bylo zcela fádni a nudné využívat tradiční malířské techniky. Vrací se k figuře s jasnými liniemi a jasně danými barevnými plochami.¹⁴²

3.3.1 Výrazové prostředky malby

Velmi viditelně stylizovaná díla vedla k úsměvnému, ironickému a mnohdy až k sarkastickému stylu.¹⁴³

Británie

Richard Hamilton (1922–2011) se především zpočátku zabýval reklamou a fotomontážemi současné scény. Později se dostával k malbě. Byl vlastně jeden z prvních představitelů pop artu. Hamiltonův svalovec je fotomontáž složená z reklamních prospektů. Právě zde je zobrazeno slovo „pop“. R. Hamilton byl často středem kritiků. Zejména kvůli stylu, jakým pracoval. Přes všechnu kritiku byl však ceněn za jeho důvtip, technické zpracování a promyšlenost. Jako většina pop artistů i on produkoval své obrazy v masovém množství.¹⁴⁴

Newyorská škola

¹³⁹ [Srov.] *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 196-533

¹⁴⁰ [Srov.] ZYKMUND, Václav. *Stručné dějiny moderního malířství*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1971. s. 306.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 306.

¹⁴² [Srov.] *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 533.

¹⁴³ [Srov.] Tamtéž, s. 533

¹⁴⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 534.

Robert Rauschenberg (1925–2008) byl experimentátorem dosavadních tradic v malířství. Typická pro něj byla kombinace technik, se kterými pracoval. Například sítotisky, které poté doplňoval olejovými barvami. Inspiraci hledal ve všedních předmětech a „civilizačním odpadu“. Tvořil koláže, sítotisky. Dále se věnoval litografii, fotografii, zkrátka všemu, co tehdejší doba nabízela.¹⁴⁵

Roy Lichtenstein (1923–1997) se převážně věnoval malířství, reklamě, ale i trojrozměrným objektům. Proslavil se svými komiksy, ve který pracoval s čistými, základními barvami a odměřenými černými konturami. V obrazech se objevují tzv. *Benday dots*, což je jakási síť, tvořená puntíky. Své malby nadměrně zvětšoval. Sdělovacími prostředky mu byly sarkasmus, ironie a důvtip. Jeho díla jsou i nyní přitažlivá pro širokou veřejnost.¹⁴⁶

Andy Warhol (1928–1987) je považován za jednu z nevlivnějších osobností 20. století. Jako základ pro své malby a kresby používal fotografie velkých formátů. Tato kombinace umožnila reprodukci opakujících se obrazů. Hojně využíval techniku sítotisku. Jako osobnost byl konzervativní, nepřístupný až chladný. Nedopustil, aby se jeho osobnost a život promítly v jeho tvorbě. Mimo jiné se věnoval i filmu.¹⁴⁷

3.3.2 Náměty, technika a materiály pop artu

Nový proud, nebo chceme-li hnutí, si vybíralo figurativní náměty ze všedního života, který je kolem nás. Nešlo zde o individualitu nebo introspekci. Šlo spíše o masovou výrobu, která je nám, konzumní společnosti všude dostupná. Témata byla světská ve formě například plakátů, billboardů, koláží, filmů a komiksů.¹⁴⁸

Nejrozšířenějšími malířskými technikami byly malba s olejovými barvami a sítotisk – serigrafie.¹⁴⁹ „*Pojmem Serigrafie se označují grafické listy vytištěné technikou sítotisku, které mají charakter uměleckého díla a každý tisk je považován za originál (max. 200 ks).*“¹⁵⁰ Sítotisk je technika, při níž je užíván

¹⁴⁵ [Srov.] *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 532.

¹⁴⁶ [Srov.] *Tamtéž*, s. 541.

¹⁴⁷ [Srov.] VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. 2. vyd. Překlad Ivana Kadlecová, Lumír Mikulka. Čestlice: Rebo, 2008, s. 465.

¹⁴⁸ [Srov.] *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 533.

¹⁴⁹ [Srov.] *Tamtéž*, s. 533.

¹⁵⁰ IMPASTO. Serigrafie. *Impasto.cz* [online]. [cit. 2014-06-17]. Dostupné z: <http://www.impasto.cz/serigrafie.html>

šablonový tisk. Kladnými vlastnostmi této techniky je možný boční tisk, možnost docílit jemných barevných přechodů. Můžeme jí tisknout na různé materiály a to i na ty, které „nesají“, například skleněné a porcelánové.¹⁵¹

¹⁵¹ [Srov.] *Lexikon malířství a grafiky*. Vyd. 1. V Praze: Knižní klub, 2006, s. 571.

II. PRAKTICKÁ ČÁST

1 Úvod praktické části

V praktické části se pokusím srozumitelně popsat a vysvětlit cestu mé bakalářské práce, jak jsem průběžně postupovala, jaký technologický postup jsem pro svou práci zvolila a s jakými materiály a technikami pracovala.

Má práce, jak již bylo zmíněno, se zabývá rozdíly tří dějinných období. A to renesancí, barokem a pop artem. Jde o cyklus pěti maleb. Segmenty obličejů, které v konečné podobě tvoří portrét. Nutno ještě zmínit, že každý časový úsek je malován technikou pro něj pokud možno typickou. Objevuje se zde žloutková tempera, olejomalba, akrylové barvy a sprej.

V rané fázi mé tvorby jsem chtěla malbu autoportrétu řezat na pět předem určených, nepravidelných dílů. Jednotlivé části konceptu samy o sobě měly plnit funkci obrazu. Chtěla jsem pracovat s možností variability. Pro lepší představu jsem vytvořila 3 malé modely, které nejsou v přesném měřítku s finální prací. Mohla jsem se na nich také lépe seznámit s technikami, které jsem použila při vytváření výsledného díla. Kvůli řezání jsem jako podložkový materiál zvolila sololit, který se hodí nejlépe k poměrně náročnému záměru. Když jsem však obraz finalizovala, došla jsem k závěru, že řezání probíhat nebude. Zvítězila komplexita a praktičnost. Dle mého názoru by následné řezání narušilo původní myšlenku a přehlednost. Také si myslím, že v celku obraz působí uceleněji.

2 Technologický postup

Sololit, o rozměrech 100 : 150 jsem nejprve naklízila a po té našepsovala.

Postup:

Do 1 l vody nasypeme 6-7 dkg klišu, nejlépe koženého. Poté kliš nabobtná. Pro lepší pružnost se přidává 1dkg glycerinu. Směs se při 60 stupních zahřívá. Následně necháme vystydnout. Po vychladnutí můžeme podložku naklížit, nejlépe houbou.¹⁵²

¹⁵² [Srov.] OLEJOMALBY. Rady a postupy v olejomalbě. *Olejomalby.sweb.cz* [online]. [cit. 2014-06-19]. Dostupné z: <http://olejomalby.sweb.cz/rady.htm#5>

Následně si připravíme šeps, a to tak, že vzniklou klišovou vodu dáme do nádoby a opět zahříváme. Přidáme plavenou křidu a to ve stejném poměru s klišovou vodou. Pro větší bělost a pružnost je možné přidat i zinkovou bělobu a lněný olej. Může se stát, že konzistence bude příliš hustá, zředíme tedy teplou vodou. Musíme dosáhnout směsi, příhodné k natírání. Nátěr probíhá ve 3 vrstvách. Po každé vrstvě probíhá sbroušení. Ovšem chceme-li zachovat strukturu, brousíme jen minimálně.¹⁵³

Podle knihy Bohumila Slánského¹⁵⁴ smísíme 1 l vody s 5 dkg klišu, po nabobtnání při 50 stupních zahříváme. Vzniklá směs nesmí přijít do varu! Poté dřevěnou desku očistíme a zdrsíme povrch ostrým hrotem s protnutými vrypy. Následuje natření z obou stran. Po zaschnutí přichází fáze lepení plátna, které je nejlepší řídké. Plátno se nejprve ponoří do klišové vody, kterou tvoří 12 dkg klišu a 1 l vody. Pak mokré plátno přilepíme k podložce. Nutné plátno lepit neprodleně za tepla.¹⁵⁵

Já jsem pro svou práci zvolila postup dle prvního návodu s tím, že jsem použila kostní kliš, přesto, že v receptu je doporučen kliš kožní. Glycerin jsem do směsi nepřidala. Není nezbytně nutný, ale zdokonaluje vlastnosti klišové vody tím, že zvyšuje pružnost. Po zaschnutí natřeného šepsu jsem nanesla kresbu. Následně jsem formát rozdělila na nepravidelné díly a započala podkladovou malbu.

Nejprve jsem začala pop artem, který jsem malovala akrylovými barvami. Dopomohla jsem si páskou, která eliminuje přesahy do jiných dílů. Následně jsem pokračovala s renesancí, která je malována vaječnou (žloutkovou) temperou. Použila jsem recept podle knihy Bohuslava Slánského. „3 obj. díly žloutku, 1 a půl obj. dílu oleje makového nebo polymerovaného, 1 obj. díl vody.“¹⁵⁶ Nakonec jsem se věnovala baroku, které je malováno olejovými barvami.

Obraz, jak již bylo zmíněno, byl započat pop artem. Nejprve jsem nanesla podmalbu a po té domalovala obraz v barevných plochách. Po zaschnutí jsem si připravila žloutkovou temperu pro renesanci. Díly pro ni určené jsem malovala zároveň. Když jsem měla základní „nahození“ přešla jsem k baroku a postupovala stejně jako u renesance. Jakmile byl obraz plně zabarven, věnovala jsem se

¹⁵³ [Srov.] OLEJOMALBY. Rady a postupy v olejomalbě. *Olejomalby.sweb.cz* [online]. [cit. 2014-06-19]. Dostupné z: <http://olejomalby.sweb.cz/rady.htm#5>

¹⁵⁴ [Srov.] SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: malířský a restaurátorský materiál*. Vyd. 1. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1973, 186 s., 28 obr. příl. Polytechnická knihnice, s. 113.

¹⁵⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 113.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 149.

jednotlivým dílům více do hloubky. Pop artovou část jsem doplnila černými konturami a liniemi. Sprejem jsem přestříkala část pozadí přes pásku na sádrokarton, kterou jsem v pruzích nalepila na předem určené místo. Chtěla jsem zde naznačit prostor v pozadí a zároveň vytvořit jakýsi rastr, který má připomínat, sic jen vzdáleně, slavné tangýrování.

Renesanční malbu jsem se snažila přiblížit jemnými barevnými přechody. Ústa jsem provedla v nenápadných tónech a podtrhla stínem na bradě, který přidává na plastičnosti. Mé úsilí sahá až k náznaku kudrlin, které jsou výrazovým prvkem doby.

Vyjádření psychologického účinku, dramatičnosti a expresivního pojetí barokní malby bylo pro mě nejobtížnější. Pracovala jsem převážně se světelnou modelací. Snažila jsem se pracovat s kontrasty, kterými je baroko typické. Vlasy jsem od pozadí příliš neodlišovala. Chtěla jsem tak naznačit šerosvitnou modelaci.

Pop art je zakomponován v horní pravé části. Zbylá období jsou koncipována tak, aby dvě stejná období nebyla vedle sebe, nýbrž diagonálně napříč. Dělení celku je určeno kompozicí. Rozdělení konceptu na jednotlivé díly je dáno především možností nejlépe vystižitelných výrazových prostředků pro dané období.

3 Inspirace

Tato kapitola nám udává rozbor jednotlivých děl, které slouží jako inspirační zdroje. Soustřeďuje se zejména na námět, barevnost, světelné efekty, dataci, rozměry – pokud jsou však informačně dostupné. Zkrátka nám udává podrobnější informace daných děl.

Renesance

Raná fáze da Vinciho tvorby trvala asi do roku 1482, kdy opustil Florencii a odjel do Milána. V tomto období vytvořil dílo *Pohled na údolí Arno* (1473). Zde můžeme zaznamenat, s jakým zájmem studoval přírodu. První plán je v temnějším tónech, pak se krajina otevře do panoramatu. Tím završil nový přístup ke krajinomalbě. V Miláně působí 17 let a věnuje se všem vědním oborům,

malířství je pro něj prostředkem poznání. Obraz *Madona ve skalách* (1483–1486) je jedním z jeho vrcholových děl. Zde pracuje s trojúhelníkovou kompozicí (figura pyramidalis). Vzkřísí techniku šerosvitné malby s tím, že ji nazývá sfumatto. Touto technikou pracuje po celou dobu vrcholové, ale o pozdní tvorby. V pozdní fázi namaloval například obraz *Sv. Jana Křtitele* (1513–1516), který byl zřejmě jeho posledním obrazem.¹⁵⁷

Dáma s hranostajem je prvním inspiračním zdrojem zastupující renesanční pojetí práce. Při malbě Leonardo použil techniku sfumatto, kterou docílil neuvěřitelných valérových přechodů. Práce s jemnými barevnými nuancemi umožnila autorovi vytvářet pozoruhodně tajemné momenty. S naprostou okázalostí dokázal zachytit krásu pomíjivého okamžiku. Zobrazené aspekty nám napovídají, že dívka je z vyšší společnosti a je si toho zcela vědoma. I když je vyobrazena jako dáma, hluboký dekolt, zvolené šperky a doplňky prozrazují nevinné mládí.¹⁵⁸ Dívka je vyobrazena z netradičního tříčtvrtečního úhlu. Hranostaj v náručí symbolizuje neposkvrněnost a čistotu.¹⁵⁹ Fyzický kontakt pravé ruky se srstí hranostaje budí až haptické pocity, čímž autor dokázal svou genialitu, kterou se zmocnil všech výtvarných a výrazových prostředků v malbě.¹⁶⁰ Tento obraz je malován na dřevěné podložce o rozměrech 54:39 cm.¹⁶¹

Jako druhý inspirační zdroj nám poslouží obraz *Sv. Jana Křtitele* (1513–1516). Jak jsme se již dozvěděli, dílo pravděpodobně bylo autorovým posledním, které udělal on sám, nikoli jeho dílna. Obraz byl dokonce autorem signovaný, což se zjistilo za pomoci rentgenu. Z díla jako takového lze vyčíst Leonardovu typiku tváře. Da Vinci zde pracuje s šerosvitnou modelací. Svatý Jan Křtitel je výrazně osvětlen v temném pozadí, díky kterému námět prostupuje do popředí.¹⁶² V době, kdy byl obraz malován, měl malíř údajně ochrnutou ruku, ale nezabránilo mu to nadále malovat. V neposlední řadě stojí za zmínku, že mužský akt drží v ruce kříž, který je atributem božího utrpení. Tímto dílem pokládá

¹⁵⁷ [Srov.] PEČÍRKA, Jaromír a Alfred LUKASEY. *Život a dílo mistra Leonarda*. Vyd. 1. Praha: Columbus, 2005, s. 19-45.

¹⁵⁸ [Srov.] LISTY. Václav Kupka: Příběh dámy s hranostajem. *Listy.cz* [online]. ©2003-2011 [cit. 2014-06-22]. Dostupné z <http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=104&clanek=041038>

¹⁵⁹ [Srov.] *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 113.

¹⁶⁰ [Srov.] LISTY. Václav Kupka: Příběh dámy s hranostajem. *Listy.cz* [online]. ©2003-2011 [cit. 2014-06-22]. Dostupné z <http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=104&clanek=041038>

¹⁶¹ [Srov.] PEČÍRKA, Jaromír. *Leonardo da Vinci*. 3. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 20.

¹⁶² [Srov.] PEČÍRKA, Jaromír a Alfred LUKASEY. *Život a dílo mistra Leonarda*. Vyd. 1. Praha: Columbus, 2005, s. 45.

základy pro barokní uvažování v malbě.¹⁶³ Obraz *Sv. Jana Křtitele* da Vinci maloval téměř monochromně na dřevěnou desku, která má rozměr 69 : 57 cm.¹⁶⁴



Obrázek 1: Leonardo da Vinci, *Dáma s hranostajem* (1483)¹⁶⁵



Obrázek 2: Leonardo da Vinci *Sv. Jan Křtitel* (1513-1516)¹⁶⁶

Baroko

Nejzásadnějšími malíři 17. století v Nizozemí jsou Pieter Paul Rubens a Rembrandt Harmensz van Rijn. Ačkoliv se nikdy nepotkali, měli toho mnohé společného. Oba si například vybírali náměty z historie, podobizny, ale s oblibou i krajinomalby. Můžeme však instinktivně říci, že se jejich tvorba nápadně liší. Je to dáno především společenským postavením, původem a vývojem.¹⁶⁷

Pieter Paul Rubens (1577–1639) ve své tvorbě dokázal dojít k syntéze po stránce jednak formální a estetické, ale i obsahové. Pracoval s pohybem, dynamičností a často až s vypjatými scénami. Precizně propracovanou kompozici tvořil za pomoci teplých barev, díky kterým jsou obrazy plné života a je z nich cítit velkolepá atmosféra.¹⁶⁸

Kožešinový kabát (1638) je obraz, kde je vyobrazena Rubensova žena Helena Fourmentová. V době, kdy ji portrétoval, jí bylo pouhých šestnáct let. Byla jeho častým námětem v jeho obrazech. Můžeme zde vycítit jisté spříznění mezi autorem a pózující. Nejde o pouhé zachycení vnější podoby. Z obrazu číší oddanost, touha, něha, ale i například porozumění. V neposlední řadě dokonale

¹⁶³ [Srov.] RICKETTS, Melissa. *Renesance*. 1. vyd. Překlad Regina Hořejší, Marek Petřivalský. Čestlice: Rebo Productions, 2005, s. 216.

¹⁶⁴ [Srov.] PEČÍRKA, Jaromír. *Leonardo da Vinci*. 3. vyd. Praha: Odeon, 1988, s. 50.

¹⁶⁵ [Srov.] LISTY. Václav Kupka: Příběh dámy s hranostajem. *Listy.cz* [online]. ©2003-2011 [cit. 2014-06-22]. Dostupné z <http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=104&clanek=041038>

¹⁶⁶ [Srov.] PEČÍRKA, Jaromír a Alfred LUKASEY. *Život a dílo mistra Leonarda*. Vyd. 1. Praha: Columbus, 2005, s. 45.

¹⁶⁷ [Srov.] *Baroko: architektura, sochařství, malířství*. 2., upr. vyd. Editor Rolf Toman. Překlad Dagmar Lieblová, Miroslava Naumannová, Marek Vajchr. Praha: Slovart, 2007, s. 438.

¹⁶⁸ [Srov.] VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. 2. vyd. Překlad Ivana Kadlecová, Lumír Mikulka. Čestlice: Rebo, 2008, s. 159.

zachytil falešný stud dívky a provokativní výraz. Opět zde užil tmavého pozadí kontrastujícího s něžným dívčím tělem. Obraz je malován olejovými barvami na dřevěné podložce o rozměrech 176 : 83 cm.¹⁶⁹

*„Rembrandt Harmensz van Rijn (1609–1669) began with small very smoothly painted Biblical scenes, which spiralling compositions learned from Rubens were painted with the strong chiaroscuro of the Dutch followes of Caravaggio.“*¹⁷⁰

Maloval za pomoci šerosvitu. Dozvěděli jsme se, že ve svých dílech usiloval o dramatický přednes. Dále jsme se dočetli, že v genezi své tvorby pracoval se spontaneitou barevných efektů, čímž docíloval až expresivního účinku.¹⁷¹ Rembrandtovi práce demonstrují výbornou orientaci v rámci italského malířství.¹⁷²

Dílu *Lucretia* (1666) se Rembrant věnoval ve dvou obrazech. První verze je Lucretia zobrazena těsně před smrtí. V tomto případě jde o moment, kdy se bodla nožem do srdce. Obraz je malován v převládající honosné barvě zlaté, žluté a bílou zde Rembrandt vysvětluje světelné odlesky, kterými celkový koncept oživuje. S barvou v obličejích autor zacházel jemně a citlivě. V obraze se nebál užívat větších nánosů barev.

Kompozičně je to řešené do pomyslného trojúhelníku, který vyvažuje umělecké dílo. V době, kdy tento obraz maloval, měl značné osobní problémy, využil zde tedy všech výrazových prostředků k introspektivnímu vyjádření. Soustředíme-li se na prostor, ve kterém je portrét zasazen, nemůže s naprostou jistotou tvrdit, o jaký pokoj jde, a to právě díky práci tmavého pozadí, které autor využil k navození atmosféry. Můžeme se však domnívat, že jde o ložnici, kde Lucretia sedí na posteli. Gesto levé ruky nám prozrazuje, že Lucretia v bolestech, po bodnutí nožem, tahala za závěsy, což nám může stvrzovat prostor ložnice. Takovéto pojetí bylo užito i v mnohých divadelních inscenacích. Obraz je malován olejem a podložkou je zde plátno o velikosti 110,17 : 92,28 cm.¹⁷³

¹⁶⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 164.

¹⁷⁰ FLEMING, Hugh Honour. *A world history of art*. Rev. 7. ed. London: Laurence King, 2009, s. 592.

¹⁷¹ [Srov.] VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. 2. vyd. Překlad Ivana Kadlecová, Lumír Mikulka. Čestlice: Rebo, 2008, s. 207-208.

¹⁷² [Srov.] FRONTISI, Claude. *Obrazové dějiny umění*. V Praze: Knižní klub, 2005, s. 272-273.

¹⁷³ [Srov.] ARTCONNECTED. Lucretia. *Artconnected.org* [online]. ©2009 [cit. 2014-06-19]. Dostupné z: <http://www.artconnected.org/resource/352/lucretia>



Obrázek 3: Petra Pavla Rubense
Kožešinový kabát (1638)¹⁷⁴



Obrázek 4: Rembrandt van Rijn,
Lucretia, (1666)¹⁷⁵

Pop art

Ranou fází pop artu u Roye Liechtensteina můžeme zaznamenat v počátcích 60. let. Inspirací mu prý byl obraz jeho dítěte. O Royovi Liechtensteinovi již víme, že hlavním specifikem jeho tvorby jsou prvky *Benday dots*, které imitovaly levné tisky, podmíněné masovou výrobou.¹⁷⁶ „Koncem 60. let začal využívat větší tečky v poměru k velikosti plátna“.¹⁷⁷

Úzkostná dívka (1964) je jedním ze série obrazů, kde se Liechtenstein soustřeďuje především na vystihnutí výrazu, který má vystihnout svízelné situace, ve kterých se dívka nachází. Opět zde využívá sítě barevných teček. Syté jemné barvy, charakterizující bezbrannost dívky v opozici s tvrdými černými konturami vystihují konkrétní situaci a autorovo osobité pojetí.¹⁷⁸

¹⁷⁴ [Srov.] VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. 2. vyd. Překlad Ivana Kadlecová, Lumír Mikulka. Čestlice: Rebo, 2008, s. 164.

¹⁷⁵ [Srov.] ARTCONNECTED. Lucretia. *Artconnected.org* [online]. ©2009 [cit. 2014-06-19]. Dostupné z: <http://www.artconnected.org/resource/352/lucretia>

¹⁷⁶ [Srov.] *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 541.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 541.

¹⁷⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 541.



Obrázek 5: Roy Lichtenstein Ózkoštná dívka (1964)¹⁷⁹

¹⁷⁹ [Srov.] *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 541.

Závěr

Cílem mé práce bylo pokusit se přiblížit uměleckým technikám jednak z doby moderní a jednak z doby minulé. Jako vzor jsem si vzala pět obrazů od čtyř umělců: Leonarda da Vinciho, Petra Pavla Rubense, Rembrandta van Rijna a Roye Lichtensteina. Námětem v mém obraze, stejně jako v předlohách, se stal portrét, respektive autoportrét. Je to jedno z oblíbených témat, které se v historii umění stále opakuje, proto bylo vhodné pro uskutečnění mého záměru.

Vlastní práce byla založená na rozdělení jednoho obrazu do pěti segmentů, které byly inspirovány každý jiným obrazem z různého časového období. S tím souvisela i technika malby, se kterou jsem se snažila co nejvíce přiblížit k té původní. Vznikl tak na první pohled možná nesourodý celek, co se způsobu malby a techniky týče. Je však dobrou ukázkou toho, jak se pohled na objekt měnil nejen v průběhu času, ale také, jak na něj bylo nahlíženo v jednom období, a to v 17. století v odlišném prostředí jižního a severního Nizozemí.

Pro tuto práci bylo potřebné nastudovat techniky starých mistrů, včetně postupů na výrobu barev. K tomu mi byly nápomocny příručky a návody, které přepisovaly, nejen jak se dříve barvy vyráběly, ale také jak je možné takové barvy vyrobit v dnešní době. Současně bylo potřebné seznámit se podrobně s obrazy a pokusit se co nejvíce jim připodobnit můj malířský styl. Ke každé části bylo nutné přistupovat jiným způsobem. Při malování renesančních částí jsem kladla důraz na jemnou linii, jemné barevné přechody a umírněný rukopis. Při tvorbě barokní části bylo naopak nutné projevit expresivitu, jak při tazích štětcem, tak při modelování světla a stínů. Naopak na části věnované pop artu bylo nutné prostor převést do barevných ploch a zvýraznit linku.

Práce na obraze pro mě byla velmi poučnou a myslím si, že by se při určité transformaci dala aplikovat při výuce výtvarné výchovy. Je potřebné, aby se mladí studenti seznámili s tvorbou starých mistrů, ať už zprostředkovaně – přes reprodukce, nebo lépe – před originály v galeriích. Je pak nasnadě zadat téma, kde by byl použitý některý z aspektů typický pro dané období.

Moje bakalářská práce byla pro mě přínosnou a obohatila můj pohled na malířství a jeho technické možnosti. Praktická práce úzce navázala na teoretické zkoumání. Trochu nesourodý celek, který vznikl, nemá prezentovat čistě

estetický přístup, ale podává možnost přímého srovnání jednotlivých malířských výrazových prostředků.

Zdroje

Seznam použité literatury

Encyklopedie světového malířství – Autorský kolektiv pod vedením PhDr. Sáva Šabouk DrSc.; nakl. Academia ČSAV 1975.

FLEMING, Hugh Honour. *A world history of art*. Rev. 7. ed. London: Laurence King, 2009. ISBN 978-185-6695-848.

GOETHE, Johan Wolfgang. Boleau, Ch.: Charpentres. *La geometrie secréte indes peintres*, In: MRÁZ, Bohumír a Marcela MRÁZOVÁ. *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, 1988.

GOMBRICH, E. *Příběh umění*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1992, 558 s. Klub čtenářů. ISBN 80-207-0416-7.

GRAHAM-DOXEN, Andrew. *Umění: velký obrazový průvodce*. 1. vyd. Praha: Knižní klub, 2010.

JANSON, H. W. a D. J. JANSON. *Cesty malířského umění: Přehled vývoje malířství od pravěku do současnosti*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1969.

LAROUSSE. *Umění a lidstvo: umění renesance a baroka*. Praha: Odeon, 1970.

KENT, Sarah. *Umění zblízka: kompozice*. 2. vyd. Bratislava: Perfekt, 2000, 64 s. ISBN 8080461643.

Lexikon malířství a grafiky. 1. vyd. V Praze: Knižní klub, 2006, 664 s. ISBN 80-242-1576-4.

LOSOS, Ludvík. *Malba*. Praha: Aventinum, 2010, 191 s. Výtvarné techniky (Aventinum). ISBN 978-80-7442-008-5.

MIKŠ, František. *Gombrich: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 2. vyd. Brno: Barrister, 2010, 358 s. ISBN 978-808-7029-862.

MRÁZ, Bohumír a Marcela MRÁZOVÁ. *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, 1988.

PEČÍRKA, Jaromír a Alfred LUKASEY. *Život a dílo mistra Leonarda: tajemství obrazu a jazyk umění: pozvání k dějinám a teorii umění*. 1. vyd. Praha: Columbus, 2005, 95 s. ISBN 80-724-9213-6.

PEČÍRKA, Jaromír. *Leonardo da Vinci*. 3. vyd. Praha: Odeon, 1988, 77 s.

SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: malířský a restaurátorský materiál*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1973, 186 s., 28 obr. příl. Polytechnická knižnice, Sv. 113.

ŠABOUK, Sáva. *Encyklopedie světového malířství*. 1. vyd. Praha: Academia, 1975.

Umění: velký obrazový průvodce. 1. vyd. Praha: Knižní klub, 2010, 612 s. ISBN 978-80-242-2663-7.

VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. 2. vyd. Překlad Ivana Kadlecová, Lumír Mikulka. Čestlice: Rebo, 2008, 480 s. ISBN 978-802-5500-750.

VOLAVKA, Vojtěch. *Maliarsky rukopis*. 5. vyd. Batislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956.

ZHOŘ, Igor. *Hledání tvaru: Čtení o moderním sochařství s historickým prologem*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1969.

Internetové zdroje

ARTCONNECTED. Lucretia. *Artconnected.org* [online]. ©2009 [cit. 2014-06-19]. Dostupné z: <http://www.artsconnected.org/resource/352/lucretia>

ARTMUSEUM.CZ. Paulo Uccello. *Artmuseum.cz* [online]. ©2014 [cit. 2014-06-20]. Dostupné z: <http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art id=240>

IMPASTO. Serigrafie. *Impasto.cz* [online]. [cit. 2014-06-17]. Dostupné z: <http://www.impasto.cz/serigrafie.html>

LISTY. Václav Kupka: Příběh dámy s hranostajem. *Listy.cz* [online]. ©2003-2011 [cit. 2014-06-22]. Dostupné z: <http://www.listy.cz/archiv.php?cislo=104&clanek=041038>

MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN. Portrait of Helene Fourment. *Museu.gulbenkian.pt* [online]. ©2013 [cit. 2014-06-19]. Dostupné z: <http://www.museu.gulbenkian.pt/Museu/en/Collection/Painting/Piece?a=138>

OLEJOMALBY. Rady a postupy v olejomalbě. *Olejomalby.sweb.cz* [online]. [cit. 2014-06-19]. Dostupné z <http://www.olejomalby.sweb.cz/rady.htm#5>

Seznam obrázků

Obrázek 1: Leonardo da Vinci, Dáma s hranostajem (1483).....	40
Obrázek 2: Leonardo da Vinci, Sv Jan Křtitel (1513-1516).....	40
Obrázek 3: Petra Pavla Rubense, Kožešinový kabát (1638)	42
Obrázek 4: Rembrandt van Rijn, Lucretia (1666).....	42
Obrázek 5: Roy Lichtenstein Úzkostná dívka (1964)	47

Přílohy

I. Přílohy k teoretické části

II. Přílohy k praktické části

I. Přílohy k teoretické části

I. I Průřez pigmentů a barviv

I. II Autoři a díla

I. III Zdroje příloh k teoretické části

I. IV Seznam obrázkových příloh teoretické části

I. I Průřez pigmentů a barviv

Běloby – Alabastrová běloba, Barytová běloba (baryt, těživec, bariumsulfát), Křída, Litopon, Olovnatá běloba (kremžská běloba, kremnická běloba), Permanentní běloba (blanc – fixe), Titanová běloba, Transparentní běloba, Zinková běloba.¹⁸⁰

Žlutě – Auripigment (orpiment, královská žluť), Barnatá žluť (citronová žluť), Gumiguta (gamboge), Chromová žluť, Indická žluť (purrée), Kadmiová žluť, Kobaltová žluť (aureolin), Kvercitron (žlutý lak), Massikot (litharge), Neapolská žluť, (antimonová žluť)¹⁸¹

Okry – Molybdenová oranž, Realgar, Rezedová žluť (weld, arzika), Satinobr, Zinková žluť, Versálová žluť (žlut Hansa).¹⁸²

Červeně – Anglická červeň, Brazílské dřevo, Dračí krev, Chromová žluť, Indický lak (lac lake), Kadmium červené, Košenila (cochineal, crimson lake), Marsovy barvy (suřík, red lead), Molydbátová červeň (chromový šarlat), Mořenový lak (madder lake, přírodní alizarin), Pozzuola, Purpur (tyrský nach), Rumělka (cinobr, vermillon), Šafrán, Železitá červeň.¹⁸³

Modře – Coelinova modř (ceruleum, blankytná modř), Egyptská modř (pompejská modř, modrá fritá), Ftalocyaninová modř (modř monastral), Horská modř (azurit), Chrysocolla, Indigo, Kobaltová modř (smalt), Kobaltová violeť, Manganová modř, Manganová violeť (permanentní violeť), Pruská modř (berlínská modř, pařížská modř, modř milori), Thénardova modř, Ultramarin modrý přírodní (lapis lazuli), Ultramarin modrý umělý (permanentní modř), Ultramarinová violeť.¹⁸⁴

Zeleně – Guignetova zeleň (chromová zeleň, viridian), Horská zeleň (malachit), Chromová zeleň (rumělka zelená), Chromoxid tupý, Chromoxid ohnivý, Kadmiová zeleň, Kobaltová zeleň (Rinmannova zeleň), Měděnka (verdigris, plísta), Scheelova zeleň, Smaragdová zeleň (pařížská zeleň, svinibrodská zeleň), Šťávní zeleň (sap green, stil de grain), Ultramarinová zeleň, Zelená země (česká země, veronská země, kadaňská země, valdštejská hlinka).¹⁸⁵

¹⁸⁰ [Srov.] LOSOS, Ludvík. *Malba: výtvarné techniky*. Praha: Aventinum, 2010, 191 s. Výtvarné techniky (Aventinum), s. 15-16.

¹⁸¹ [Srov.] Tamtéž, s. 16-19.

¹⁸² [Srov.] Tamtéž, s. 19-20.

¹⁸³ [Srov.] Tamtéž, s. 20-22.

¹⁸⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 22-23.

¹⁸⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 24-25.

Hnědi – Bistr, Mumie, Sépie, Siena (siena pálená), Umbra, Van Dyckova hněd (kasselská hněd).¹⁸⁶

Černě – Kostní čern (slonová čern, snímal black), Lampová čern (saze), Révová čern (frankfurtská čern).¹⁸⁷

¹⁸⁶ [Srov.] LOSOS, Ludvík. *Malba: výtvarné techniky*. Praha: Aventinum, 2010, 191 s. Výtvarné techniky (Aventinum), s. 25-26.

¹⁸⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 26.

I. II Autoři a díla

a) Renaissance

Masaccio, Cyklus: Výzdoba kaple Brancacci v Santa Maria del Carmine (dokončeno do r. 1428), Vyhnání z ráje, Ukřižování sv. Petra (1426), Sv. Trojice (1425–1428)



Obrázek 1: Masaccio, Sv. trojice a Vyhnání z ráje¹⁸⁸

Fra Angelico, Snímání z kříže, Malířská výzdoba kláštera Sv. Marka ve Florencii - Zvěstování (1455)¹⁸⁹

Paolo Uccello, Sv. Jiří a drak (1456), Bitva u San Romana (kolem r. 1450), Lov v lese - levá část (1460), Lov v lese - pravá část (1460)¹⁹⁰



Obrázek 2: Fra Angelico, Zvěstování¹⁹¹



Obrázek 3: Paolo Uccello, Sv. Jiří a drak¹⁹²

¹⁸⁸ [Srov.] *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010 s. 40-43.

¹⁸⁹ [Srov.] *Tamtéž*, s. 34-37.

¹⁹⁰ [Srov.] ARTMUSEUM.CZ. Paolo Uccello. *Artmuseum.cz* [online]. ©2014 [cit. 2014-06-20]. Dostupné z <http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art id=240>

¹⁹¹ [Srov.] VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. 2. vyd. Překlad Ivana Kadlecová, Lumír Mikulka. Čestlice: Rebo, 2008, s. 35

¹⁹² [Srov.] ARTMUSEUM.CZ. Paolo Uccello. *Artmuseum.cz* [online]. ©2014 [cit. 2014-06-20]. Dostupné z <http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art id=240>

Andrea del Castagno, Poslední večeře (1447)¹⁹³



Obrázek 4: Andrea del Castagno, Poslední večeře¹⁹⁴

Benezzo Gozzoli, malba z kaple Medicejského paláce- Průvod tří králů (1459–1461)¹⁹⁵

**Piero della Francesca, Kristův křest (1445), Bičování krísta (1450–1460)
Konstantinův sen (1460)**¹⁹⁶



Obrázek5: Benezzo Gozzoli, Průvod tří králů¹⁹⁷



Obrázek 6: Piero della Francesca, Kristův křest¹⁹⁸

Giovanni Belini, Ukládání do hrobu (1470–1475), Trůnící madona mezi světcí (1488), Dóže Leonardo Loredan (1501–1504), Alegorie moudrosti (1490)¹⁹⁹

¹⁹³ [Srov.] *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 103.

¹⁹⁴ [Srov.] *Tamtéž*, s. 103.

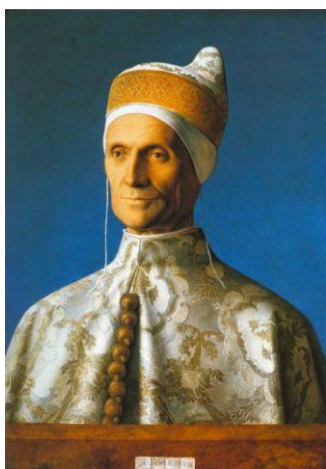
¹⁹⁵ [Srov.] *Tamtéž*, s. 99.

¹⁹⁶ [Srov.] *Tamtéž*, s. 100.

¹⁹⁷ [Srov.] *Tamtéž*, s. 99.

¹⁹⁸ [Srov.] *Tamtéž*, s. 100.

Andrea Mantegna, Oltář sv. Zenona (1457–1460), Sv. Jiří, Sv. Šebestián (1455–1467), Mrtvý Kristus (1501)²⁰⁰



Obrázek 7: Giovanni Belini, Dóže Leonardo Loredan²⁰²



Obrázek 8: Andre Mantegna, Mrtvý Kristus²⁰¹

Jan van Eyck, Muž v červeném turbanu (1433), madona kancléře Rodina (1433), Gentský oltář (1432), Portrét Giovanniho Arnolfiniho s manželkou (1434)²⁰³



Obrázek 9: Gentský oltář, otevřený a Portrét Giovanniho Arnolfiniho s manželkou²⁰⁴

¹⁹⁹ [Srov.] VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. 2. vyd. Překlad Ivana Kadlecová, Lumír Mikulka. Čestlice: Rebo, 2008, s. 52-55.

²⁰⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 58-61.

²⁰¹ [Srov.] Tamtéž, s. 55.

²⁰² [Srov.] Tamtéž, s. 61.

²⁰³ [Srov.] Tamtéž, s. 27-31.

²⁰⁴ [Srov.] Tamtéž 29-31.

Hugo van der Goes, Oltář rodiny Portinari (cca 1478)



Obrázek 10: Hugo van der Goes, Oltář rodiny Portinari²⁰⁵

Sandro Botticelli, Zrození Venuše (1489), Primavera (1481)



Obrázek 11: Sandro Botticelli, Zrození Venuše a Primavera²⁰⁶

Leonardo da Vinci, Zvěstování Panně Marii (1472–1475), Klanění tří králů (do 1472), Jídelní scéna: Poslední večeře (1499), Mona Lisa (1503–1506), Sv. Anna Samotřetí (1510–1513)



Obrázek 12: Leonardo da Vinci, Zvěstování Panně Marii a Klanění tří králů²⁰⁷

²⁰⁵ [Srov.] *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 147.

²⁰⁶ [Srov.] VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. 2. vyd. Překlad Ivana Kadlecová, Lumír Mikulka. Čestlice: Rebo, 2008, 480 s. s. 65-67.

²⁰⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 77.

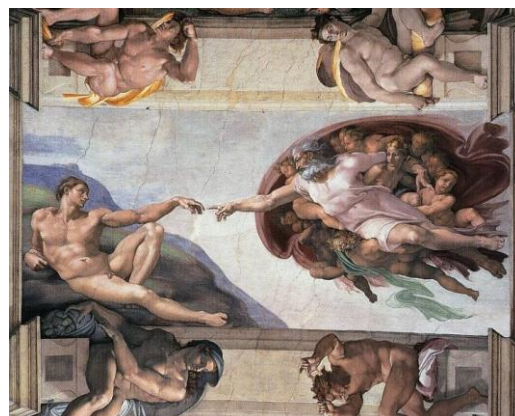


Obrázek 13: Leonardo da Vinci, Poslední večeře²⁰⁸



Obrázek 14: Leonardo da Vinci, Mona Lisa a Sv. Anna Samotřetí²⁰⁹

Michelangelo Buonarroti, Svatá rodina (1504–1506), Stvoření Adama (1508–1512) – Sixtinská kaple



Obrázek 15: Michelangelo Buonarroti, Svatá rodina a Stvoření Adama²¹⁰

²⁰⁸ [Srov.] VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. 2. vyd. Překlad Ivana Kadlecová, Lumír Mikulka. Čestlice: Rebo, 2008, s. 79.

²⁰⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 79-80.

Raffael Santi, Krásná zahradnice (1507), Adam a Eva (1508–1511), Proměnění Páně (1518–1520)



Obrázek 16: Raffael Santi, Krásná zahradnice a Adam a Eva²¹¹

²¹⁰ [Srov.] VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. 2. vyd. Překlad Ivana Kadlecová, Lumír Mikulka. Čestlice: Rebo, 2008, s. 79-90

²¹¹ [Srov.] Tamtéž, s. 107-109.

b) Baroko

Caravaggio, Večeře v Emauzích (1601), Ukřižován Sv. Petra (1601), Nemocný Bakchus (1593–1594)



Obrázek 17: Caravaggio, Večeře v Emauzích, Ukřižování Sv. Petra a Nemocný Bachus²¹²

Artemisia Gentileschiová, Zavražděná Holoferna (1613–1614), Zuzana a starci (1610),



Obrázek 18: Artemisia Gentileschiová, Zavražděná Holoferna²¹³ a Zuzana a starci²¹⁴

Annibale Carracci, Kristus zjevující se Sv. Petrovi na Appijské cestě (1601–1602)



Obrázek 19: Annibale Carracci, Kristus zjevující se Sv. Petrovi na Appijské cestě²¹⁵

²¹² [Srov.] *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 198-200.

²¹³ [Srov.] *Tamtéž*, s. 199

²¹⁴ [Srov.] VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. 2. vyd. Překlad Ivana Kadlecová, Lumír Mikulka. Čestlice: Rebo, 2008, s. 173.

Claude Gellée/ Claude Lorraine, Přístav s naloděním Sv. Uršuly (1641), Krajina s Akaninem střílejícím Sylviina jelena



Obrázek 20: Claude Lorraine, Přístav s naloděním Sv. Uršuly a Krajina s Akaninem střílejícím Sylviina jelena²¹⁶

Diego Velázquez, Las Meninas – Dvorní dámy (1656)



Obrázek 21: Diego Velázquez, Las Meninas²¹⁷

Pieter Paul Rubens, Únos dcer Leukippových (1618), Slaměný klobouk (1622–1625)

²¹⁵ [Srov.] *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 196.

²¹⁶ [Srov.] *Tamtéž*, s. 213

²¹⁷ [Srov.] *Tamtéž*, s. 219.



Obrázek 22: Pieter Paul Rubens, Únos dcer leukippových a Slaměný klobouk²¹⁸
 Rembrandt Harmensz van Rijn, Portrét usmívající se Saskie (1634), Danaé
 (1636), Noční hlídka (1642)



Obrázek 23: Rembrandt Harmensz van Rijn, Portrét usmívající se Saskie, Danaé a Noční
 hlídka²¹⁹

²¹⁸ [Srov.] Umění: velký obrazový průvodce. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 225.

²¹⁹ [Srov.] VIGUE, Jordi. Mistři světového malířství. 2. vyd. Překlad Ivana Kadlecová, Lumír Mikulka. Čestlice: Rebo, 2008, s. 208-211.

c) Pop art

Andy Warhol, Campbellova polévka (1962), Marilyn Diptych (1962),



Obrázek 24: Andy Warhol, Campbellova polévka a Marilyn Diptych²²⁰

Roy Lichtenstein, Úvahy o haváriích – Reflexions (1990)



Obrázek 25: Roy Lichtenstein, Úvahy o haváriích²²¹

Robert Rauschenberg, Canyon (1959), Monogram (1955–1959)



Obrázek 26: Robert Rauschenberg, Canyon a Monogram²²²

Claes Oldenburg, Podlahový hamburger (1962)

²²⁰ [Srov.] *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 542-543.

²²¹ [Srov.] Tamtéž, s. 540-541.

²²² [Srov.] Tamtéž, s. 536-537



Obrázek 27: Claes Oldenburg, Podlahový hamburger²²³

Richard Hamilton, Fotomontáž se svalnatcem (1959)

Peter Blake, Siriol, žena-ďábel nahého šílenství (1957)



Obrázek 28: Richard Hamilton, Fotomontáž se svalnatcem²²⁴



Obrázek 29: Peter Blake, Siriol, žena-ďábel nahého šílenství²²⁵

David Hocnkney, Američtí sběratelé (1968), Opalující se muž (1966)



Obrázek 30: David Hocnkney, Američtí sběratelé a Opalující se muž²²⁶

²²³ [Srov.] *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, s. 540.

²²⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 534.

²²⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 534.

²²⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 544.

I. III Zdroje příloh k teoretické části

ARTMUSEUM.CZ. Paulo Uccello. *Artmuseum.cz* [online]. ©2014 [cit. 2014-06-20]. Dostupné z <http://www.artmuseum.cz/umelec.php?artid=240>

LOSOS, Ludvík. *Malba*. Praha: Aventinum, 2010, 191 s. Výtvarné techniky (Aventinum). ISBN 978-80-7442-008-5.

Umění: velký obrazový průvodce. Vyd. 1. Praha: Knižní klub, 2010, 612 s. ISBN 978-80-242-2663-7.

VIGUE, Jordi. *Mistři světového malířství*. 2. vyd. Překlad Ivana Kadlecová, Lumír Mikulka. Čestlice: Rebo, 2008, 480 s. ISBN 978-802-5500-750

I. IV Seznam obrázkových příloh teoretické části

Obrázek 1: Masaccio, Sv. trojice a Vyhánání z ráje

Obrázek 2: Fra Angelico, Zvěstování

Obrázek 3: Paolo Uccello, Sv. Jiří a drak

Obrázek 4: Andrea del Castagno, Poslední večere

Obrázek 5: Benezzo Gozzoli, Průvod tří králů

Obrázek 6: Piero della Francesca, Kristův Křest

Obrázek 7: Giovanni Belini, Dóže Leonardo Loredan

Obrázek 8: Andre Mantegna, Mrtvý Kristus

Obrázek 9: Gentský oltář, otevřený a Portrét Giovanniho Arnolfiniho s manželkou

Obrázek 10: Hugo van der Goes, Oltář rodiny Portinari

Obrázek 11: Sandro Botticelli, Primavera a Zrození Venuše

Obrázek 12: Leonardo da Vinci, Zvěstování Panně Marii a Klanění tří králů

Obrázek 13: Leonardo da Vinci, Poslední večere

Obrázek 14: Leonardo da Vinci, Mona Lisa a Sv. Anna Samotřetí

Obrázek 15: Michelangelo Buonarroti, Svatá rodina a Stvoření Adama

Obrázek 16: Raffael Santi, Krásná zahradnice a Adam a Eva

Obrázek 17: Caravaggio, Večere v Emauzích, Ukřižování Sv. Petra a Nemocný Bachus

Obrázek 18: Artemisia Gentileschiová, Zavražděná Holoferna a Zuzana a starci

Obrázek 19: Annibale Carracci, Kristus zjevující se Sv. Petrovi na Appijské cestě

Obrázek 20: Claude Lorraine, Přístav s naloděním Sv. Uršuly a Krajina s Akaninem střílejícím Sylviina jelena

Obrázek 21: Diego Velázquez, Las Meninas

Obrázek 22: Pieter Paul Rubens, Únos dcer leukippových a Slaměný klobouk

Obrázek 23: Rembrandt Harmensz van Rijn, Portrét usmívající se Saskie, Danaé a Noční hlídka

Obrázek 24: Andy Warhol, Campbellova polévka a Marilyn Diptych

Obrázek 25: Roy Lichtenstein, Úvahy o haváriích

Obrázek 26: Robert Rauschenberg, Canyon a Monogram

Obrázek 27: Claes Oldenburg, Podlahový hamburger

Obrázek 28: Richard Hamilton, Fotomontáž se svalnatcem

Obrázek 29: Peter Blake, Siriol, žena – ďábel nahého šílenství

Obrázek 30: David Hocnkney, Američtí sběratelé a Opalující se muž

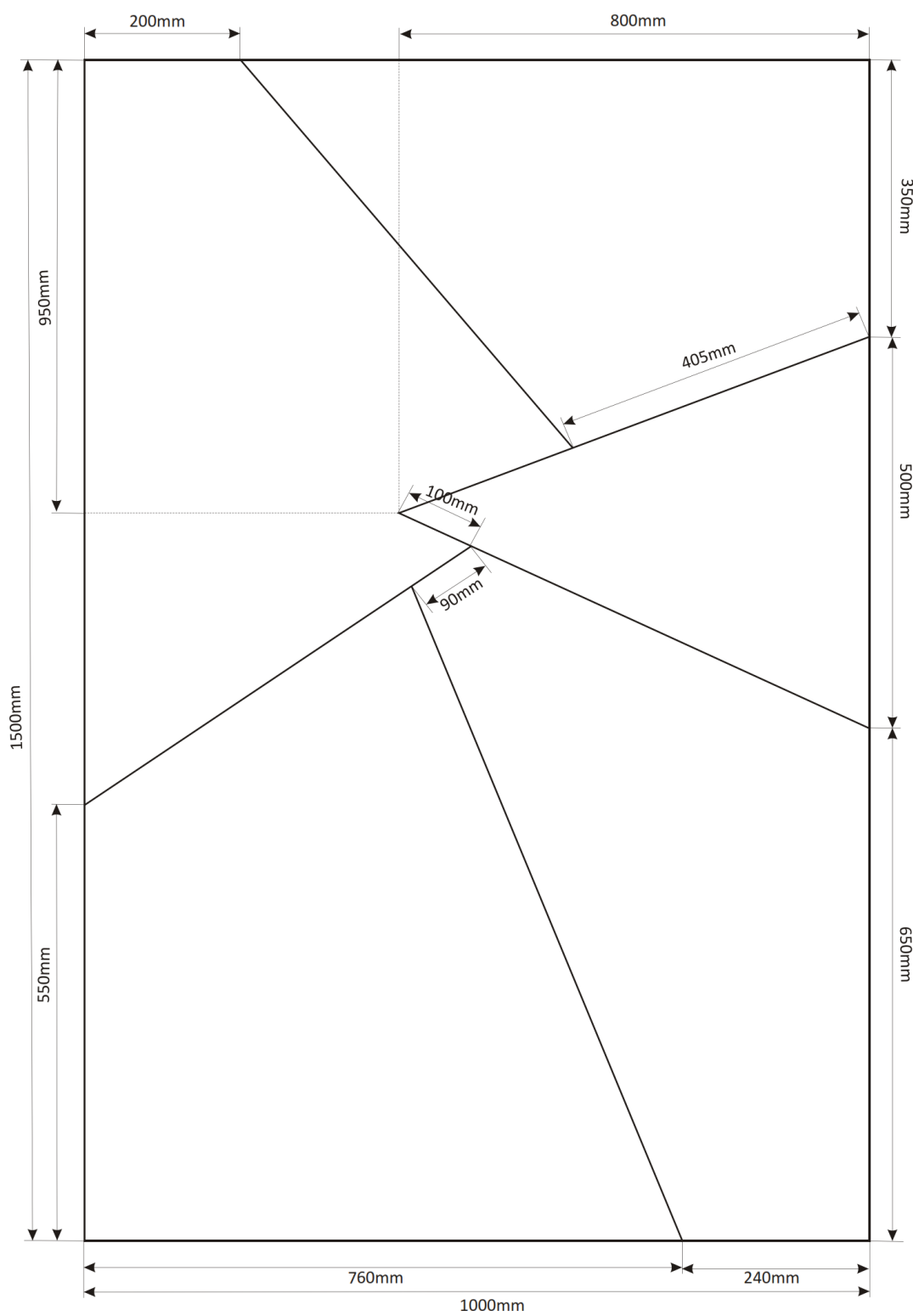
II. Přílohy k praktické části

II. I Technický nákres práce

II. II Fotodokumentace práce

II. III Seznam obrázkových příloh praktické části

II. I Technický náčrt práce

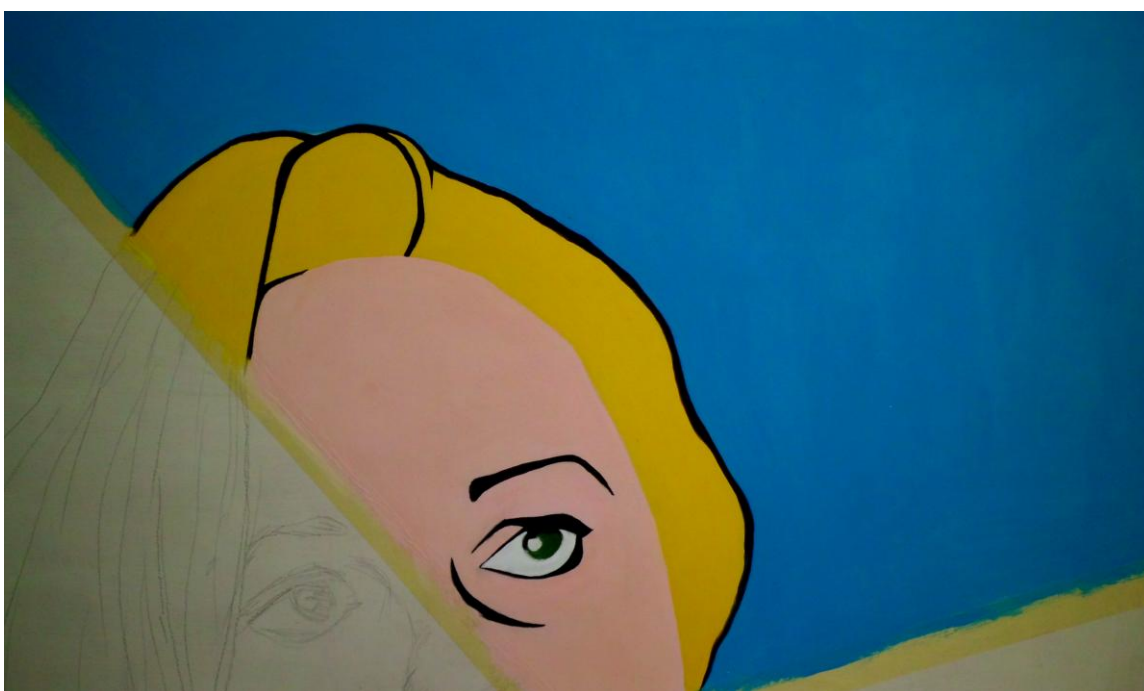


Obrázek 1: Technologický náčrt práce

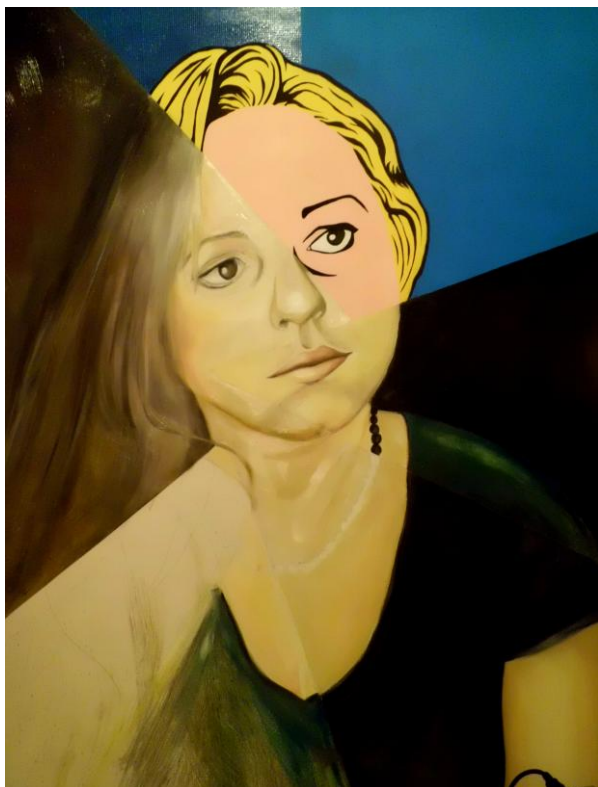
II. II Fotodokumentace práce



Obrázek 2: Přípravné skici



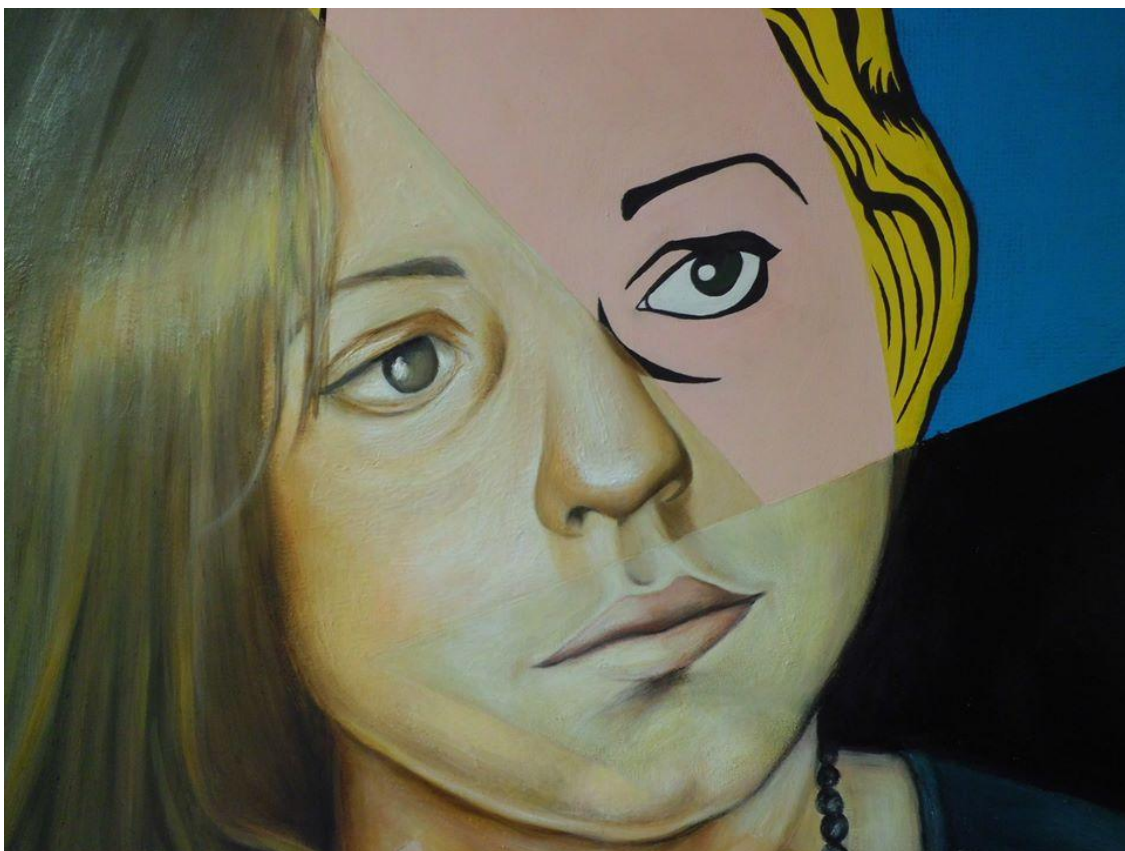
Obrázek 3: Raná fáze – Pop art



Obrázek 4: Základní nahození



Obrázek 5: Průběžná fotodokumentace 1



Obrázek 6: Detail obličeje v průběhu práce



Obrázek 7: Průběžná fotodokumentace 2



Obrázek 8: Detail úst



Obrázek 9: Konečný obraz

II. III Seznam obrázkových příloh praktické části

Obrázek 1: Technologický nákres práce

Obrázek 2: Přípravné skici

Obrázek 3: Raná fáze - Pop art

Obrázek 4: Základní nahození

Obrázek 5: Průběžná fotodokumentace 1

Obrázek 10: Detail obličeje v průběhu práce

Obrázek 7: Průběžná fotodokumentace 2

Obrázek 8: Detail úst

Obrázek 9: Konečný obraz