



Pedagogická  
fakulta  
Faculty  
of Education

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

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÁCH BUDĚJOVICÍCH  
PEDAGOGICKÁ FAKULTA  
KATEDRA VÝTVARNÉ VÝCHOVY

# **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Krajina inspirovaná Kamilem Lhotákem**

**Landscape Painting Inspired by Kamil Lhoták**

Vypracovala: Mária Palušová

Vedoucí práce: Dr. Dominika Sládková, M.A.

Místo a rok odevzdání: České Budějovice, 2015

## **Prohlášení**

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 – v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných pedagogickou fakultou 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 dne

.....  
podpis studentky

## Poděkování

*Děkuji paní Dr. Dominice Sládkové, M.A. za odbornou pomoc při vedení bakalářské práce.*

## Abstrakt

Dvacáté století je charakteristické rozvojem techniky, která ovlivnila také vývoj umění. Mezi významné osobnosti české krajinomalby minulého století patří Kamil Lhoták. Tvorba tohoto malíře a ilustrátora byla poznamenána technickým rozvojem doby, v níž žil.

V předkládané bakalářské práci je jeho tvorba zasazena do širších dějinných souvislostí evropské krajinomalby. Jeho celoživotním tématem, i přes společenské změny, které se odehrály v minulém století, je vztah stroje a krajiny resp. technického prvku a krajiny.

Studium tvorby Kamila Lhotáka vyústilo v sérii obrazů inspirovaných jeho krajinami s technickými nebo geometrickými prvky.

Klíčová slova: vývoj krajinomalby, česká krajinomalba, Kamil Lhoták, akvarel, kvaš, tempera

PALUŠOVÁ M., *Krajina inspirovaná Kamilem Lhotákem*. České Budějovice 2015. Bakalářská práce, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce Dr. Dominika Sládková, M.A.

## **Abstract**

The twentieth century is characterized by the development of technology, which has also affected the development of art. Kamil Lhoták includes among the prominent Czech landscape painters of the last century. Creation of the painter and illustrator was distinctly influenced by the age he lived in.

In the submitted thesis, the work of Kamil Lhoták is included in a broader historical context of European landscape painting. Despite the social changes that have occurred in the last century, the lifelong theme of Kamil Lhoták was the relationship of machinery and landscape, respectively technological elements and landscape.

Study of Kamil Lhoták resulted in a series of paintings inspired by his landscapes, with technical or geometric elements.

Keywords: development of landscape painting, Czech landscape, Kamil Lhoták, watercolor, gouache, tempera

## Obsah

<b>Úvod</b>	8
<b>I. Teoretická část</b>	10
1. Krajina a zrod krajinomalby	11
1.1 Holandská krajinomalba	12
1.2 Francouzští malíři baroka a klasicismu	13
1.3 Angličtí romantičtí krajináři	14
1.4 Barbizonská škola	15
1.5 Realismus	17
1.6 Impresionismus	17
1.7 Postimpresionismus, moderna	19
<b>2 Krajinomalba v českém výtvarném umění</b>	22
2.1 Počátky krajinomalby v českém výtvarném umění	22
2.2 Česká krajinomalba ve 20. století	24
<b>3 Kamil Lhoták - reálie</b>	27
3.1 Vliv technického rozvoje na tvorbu Kamila Lhotáka	27
3.2 Tvorba Kamila Lhotáka	29
3.3 Grafická tvorba	32
3.4 Ilustrace	33
3.5 Filmové výtvarnictví	33
3.6 Shrnutí Lhotákovy tvorby	33
<b>II. Praktická část</b>	34
<b>4 Použité techniky</b>	35
4.1 Akvarel	35
4.2 Kvaš	37
4.3 Tempera	38
4.4 Srovnání použitých technik	40

<b>5. Realizace obrazů inspirovaných krajinomalbami Kamila Lhotáka</b>	42
5.1 Popis obrazů	43
<b>Závěr</b>	45
<b>Seznam použitých zdrojů</b>	47
<b>Elektronické internetové zdroje</b>	47
<b>Seznam příloh</b>	49
Přílohy I. Obrazové přílohy k teoretické části	50
Přílohy II. Fotodokumentace k praktické části	59
Skici	63
<b>Zdroje příloh</b>	65

## Úvod

*Motto: "Podle toho, jaký hluk způsobí člověk, když padne, se dá přesně zjistit, jaké místo zabíral, když stál."*

*(La Vie moderne)*

Předkládaná bakalářská práce je zaměřena na osobnost Kamila Lhotáka a přednostně pojednává o jeho zobrazování krajiny. Krajinou – jako námětem se zabývám do větší hloubky. Úvodní kapitola a dalších sedm podkapitol se týkají zrodu krajinomalby a jejím vývojem v evropském měřítku. Řeším zde nejprve vnímání krajiny barokními holandskými krajináři, postupně se přesouvám k barbizonské škole, která zachycovala krajinu již v plenéru. V poslední podkapitole se zabývám zobrazováním krajiny postimpresionisty Paulem Cézannem a Vincentem van Goghem. Druhá hlavní kapitola je věnována přehledu vývoje krajinomalby v Čechách a následně ve třetí kapitole se snažím přiblížit a zhodnotit Lhotákovu dílo a zařadit jej do vývoje českého krajinářství. Pro tyto kapitoly jsem čerpala z knih *„Proč je příroda krásná?“* od Karla Stibrála, *„Příběh Umění“* a *„Umění a Iluze“* – obě knihy od Ernsta Gombricha, *„Láska ke krajině“* od Hany Librové, *„Řeč obrazů“* od Reného Huyghe, *„Impressionism“* od I. F. Waltera, *„Cézanne: krajina jako umění“* od Pavla Machotky, *„Současná krajinomalba“* od Marcely Mrázové. Autorům bych chtěla tímto poděkovat za možnost čerpat cenné informace.

Cílem mé bakalářské práce je podat adekvátní informaci o životě a díle Kamila Lhotáka, v několika kapitolách prozkoumat oblasti výtvarného umění, ve kterých se pohyboval, zasadit jej do kunsthistorických souvislostí. Zdrojem pro mě byla zejména kniha *„Kamil Lhoták“* od L. H. Augustina. Nemohu také nevzpomenout publikaci Adolfa Branalda, blízkého přítele Kamila Lhotáka, *„Můj přítel Kamil“*, která mi poskytla cenné informace ze soukromí umělce a tím umožnila lépe a hlouběji pochopit jeho dílo. Oběma autorům děkuji za jejich práci, která mě uvedla do problematiky tvorby umělce.



Kamil Lhoták žil a pracoval v meziválečném období a především v období totalitního režimu. Umělecky na společenské poměry nereagoval. Jeho tvorba odráží hlavně jeho osobní zájmy. Jako samouk se vypracoval na jednoho z našich předních malířů své doby.

Krajina, kterou se inspiroval, byla plná nových strojů, industriálních staveb, ale i volných prostranství. Jeho záliba ve sportu mu nabízela a otevírala další obzory ve vnímání krajiny. Zajímal se o opuštěné krajiny se symboly techniky, ale také o atmosféru liduprázdných městských periférií. V průběhu let také zaznamenával své vzpomínky z dětství.

V jeho díle nacházíme obrazy, které nás přivádějí do světa automobilů, vysoko nad krajinou vznášejících se balonů, párou poháněných vlaků a ukotvených parníků. Ve svém díle „zpoetizoval technické výtvary“ jako jsou skruže či létající draky. Ponorky a letadla také nezůstaly mimo jeho zájmu. Kromě oslavy techniky a pokroku, se mu zároveň povedlo zachytit i sociální prostředí přetvářené technickými vymoženostmi. Těmito náměty se zabýval celý svůj umělecký život. Do dějin českého moderního malířství se zapsal jako vrcholný představitel lyrického civilismu a magického realismu.

V praktické části práce jsem se nechala inspirovat krajinami podle jeho vizí. Součástí prezentace bakalářské práce je také soubor skic, na jehož základě jsou realizovány malby technikami akvarelu, kvaše a tempery. Cílem praktické části je také co nejlepší teoretické seznámení se s výše uvedenými technikami a jejich co možná nejlepší řemeslné zvládnutí.

## **I. Teoretická část**

## 1. Krajina a zrod krajinomalby

Zdalo by se, že není nic přirozenějšího než obdivovat krásu velehor, temné divočiny pralesů, půvab lužních lesů, či nekonečnou modř oceánů. Při bližším pohledu do historických materiálů zjistíme, že tomu tak zdaleka není. Málokterá kultura dospěla k obdivu estetických hodnot celé přírody. Krásy jednotlivých přírodních objektů (stromů, květů, zvířat,...) nebo krásy přírody přetvořené člověkem si cení snad každá společnost. Avšak estetický postoj k divoké přírodě se vyskytuje mnohem více u civilizace Dálného východu, novodobé evropské a pravděpodobně předkolumbovské indiánské kultury Střední Ameriky.

Zájem o zobrazení krás přírody je možné vysledovat již na obrazech ze 4. století př. n. l. Jde však pouze o zobrazení krajinného pozadí. V antice nenalzáme opěvování přírody pro ni samu, hrála však velkou roli hlavně pro člověka antického Říma.<sup>1</sup>

Pro středověkého člověka přírodní krásy také příliš neznamenal. Příroda byla vnímaná spíše jako nepřátelská. Středověká sídla byla ojedinělými ostrůvky života uprostřed neproniknutelných lesů.

Teprve renesance začíná oceňovat estetické stránky přírody v pravém slova smyslu. V tomto období proběhla zásadní změna v zobrazování přírody. Rozvíjející se cit pro krajinu i tvary jednotlivých objektů je vidět na jejich stále stoupajícím významu v malířství, i když k rozvoji krajinomalby dochází teprve v 17. století a to hlavně v zaalpské oblasti. Renesance začala sjednocovat prostor pomocí geometrické perspektivy.

Nebyli to učenci, kdo pro ostatní objevili krásu krajiny, ale byli to především výtvarníci-krajináři. Hlavně díky holandským krajinářům, a velkým klasicizujícím krajinářům jako byli Claude Lorrain a Nicolas Poussin, si lidé začali více uvědomovat estetické aspekty přírody.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> [Srov.] Stibral, K.: *Proč je příroda krásná*, Praha, Dokořán, 2005, s. 19

<sup>2</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 49

## 1.1 Holandská krajinomalba

V nezávislém a hospodářsky prosperujícím Holandsku se už od konce 16. století začal vyvíjet nový měšťanský životní styl založený na nových životních hodnotách, k nimž na prvních místech patřila úcta k rodné zemi a rodnému městu, láska k rodině, domu i majetku, jakož i protestantská zbožnost a mravnost. Kalvínské náboženství, které vycházelo z víry v predestinaci a chápalo hospodářský rozkvět jako znamení božího požehnání, uznávalo hodnoty blahobytu a materiálních věcí a podporovalo jejich „oslavu“ prostřednictvím malířského umění. Malířství zde však nestálo ve službách církve nebo panovnických či šlechtických dvorů, ale vševládných městsko-měšťanských organizací a sloužilo k výzdobě měšťanských příbytků či městských správních institucí. Holanští malíři brzy přijali zájmy spoluobčanů za své a v rámci důsledného realismu vytvářeli v nových podmínkách i zcela nové malířské formy. Mimo jiné osamostatnili krajinu a zátiší a za náměty vhodné k výtvarnému zpracování uznali řadu dalších „všedních příběhů“ z každodenního života. Většina malířů se přitom specializovala v určitém malířském žánru či dokonce námětovém typu, v němž pak dosahovala mimořádné dokonalosti.<sup>3</sup>

V holandské krajinomalbě se setkáváme s vytvořením obrazu krajiny, ve které člověk poprvé hraje roli stafáže, popřípadě vůbec není přítomen. Na obrazech je vidět snaha o co nejvěrnější zobrazení reálné krajiny. Holanďané byli určitě jedni z prvních, kteří otevřeli novověkému člověku oči pro krásy přírody. Pro nizozemské malíře byl zájem o přírodní pozadí typický už v dřívějších obdobích (van Eyck, Bruegel, Bosch).<sup>4</sup> Na počátku 17. století usměrňovali vývoj holandské krajinomalby Gillis van Coninxloo, Abraham Bloemaert, Roelant Savery a Hendrik Avercamp, na jejichž dílo navázali mladší umělci, kteří již dovedli holandskou krajinomalbu ke svébytné národní podobě. K nejvýznamnějším z nich patřili Esaias van de Velde, Salomon van Ruysdael, Aert van der Neer a především Jan van Goyen, žák Esaiase van de Velde, jenž proslul svými krajinami s nízkým horizontem, hlubokou vzdušnou perspektivou a vysokým oblačným nebem.

---

<sup>3</sup>[Srov.][online][cit. 2015-04-04][http://wiki.rvp.cz/Kabinet/Ucebni\\_texty/V%C3%BDtvarn%C3%A1\\_v%C3%BDchova/D%C4%9Bjiny\\_v%C3%BDtvarn%C3%A9ho\\_um%C4%9Bn%C3%AD/Um%C4%9Bn%C3%AD\\_baroka/Mal%C3%AD%C5%99stv%C3%AD/Francie](http://wiki.rvp.cz/Kabinet/Ucebni_texty/V%C3%BDtvarn%C3%A1_v%C3%BDchova/D%C4%9Bjiny_v%C3%BDtvarn%C3%A9ho_um%C4%9Bn%C3%AD/Um%C4%9Bn%C3%AD_baroka/Mal%C3%AD%C5%99stv%C3%AD/Francie)

<sup>4</sup> [Srov.] Stibral, K.: *Proč je příroda krásná*, Praha, Dokořán, 2005, s. 50

Následující generace holandských krajinářů se již vzdálila důslednému realismu svých předchůdců a začala vnášet do obrazů svých krajin prvky heroičnosti, symboličnosti a imaginace. Jejím nejvýznamnějším představitelem byl Jacob van Ruisdael, jenž do pojetí krajiny vnesl řadu nových motivů a obsahů a mnohem jasněji, než jeho předchůdci, definoval svázanost krajiny s řádem světa a kosmu. V témže duchu maloval své holandské scenérie i Ruisdaelův žák Meindert Hobbema a Rembrandt Harmensz van Rijn.<sup>5</sup>

Van Goyen a Rembrandt kromě toho, že zobrazili krásu neidealizované prosté krajiny, zároveň pochopili význam atmosféry a prchavosti, jenž je v krajině důležitým dynamickým prvkem. Holandská krajina vyniká jakoby stlačenou plochou země pod obrovským nebem.

Zvláštní kategorii holandské krajinomalby představovaly tzv. maríny, obrazy s námořní tematikou, které zvláště v prostředí severního Nizozemí zahrnovaly velmi široký okruh námětů počínaje náladovými záběry volného moře a širokých ústí řek s bárkami rybářů, přes obrazy bitev, až k líčení rušného života v přístavech a detailním studiím lodí, které v nich kotvily. Mezi specialisty na maríny vynikli otec Willem van de Velde starší a syn Willem van de Velde mladší, kteří své malířské umění zakládali na zevrubných teoretických i praktických znalostech všeho, co souviselo s námořní plavbou.<sup>6</sup>

Ernst Gombrich říká, že Holanďané jsou v dějinách umění prvními, kteří objevili krásu nebe.<sup>7</sup> Vrcholným malířem holandské krajinomalby byl Jacob von Ruisdael, který do svých krajin vkládá emoce a patos. Na jeho obrazech se objevují „portréty“ jednotlivých stromů.<sup>8</sup> Velký zájem o přírodní estetiku je cítit i z dalších žánrů holandského malířství – především z malby zátiší a květin.

## 1.2 Francouzští malíři baroka a klasicismu

Mezi největší francouzské krajináře tohoto období patří Nicolas Poussin a Claude Lorrain. Jejich krajiny nenavazují na holandskou krajinomalbu, ale jsou to krajiny ideální. Na rozdíl od holandských mistrů, Poussin a Lorrain vypracovali

<sup>5</sup>[Srov.][online][cit. 2015-04-05][http://wiki.rvp.cz/Kabinet/Ucebni\\_texty/V%C3%BDtv%C3%A1n%C3%BDchova/D%C4%9Bjiny\\_v%C3%BDtv%C3%A9ho\\_um%C4%9Bn%C3%AD/Um%C4%9Bn%C3%AD\\_baroka/Mal%C3%AD%C5%99stv%C3%AD/Francie](http://wiki.rvp.cz/Kabinet/Ucebni_texty/V%C3%BDtv%C3%A1n%C3%BDchova/D%C4%9Bjiny_v%C3%BDtv%C3%A9ho_um%C4%9Bn%C3%AD/Um%C4%9Bn%C3%AD_baroka/Mal%C3%AD%C5%99stv%C3%AD/Francie)

<sup>6</sup> [Srov.] Tamtéž

<sup>7</sup> [Srov.] Gombrich E.H.: *Umění a iluze*, Praha, Odeon, 1985, s. 418

<sup>8</sup> [Srov.] Stibral. K.: *Proč je příroda krásná*, Praha, Dokořán, 2005, s. 56

koncepti ideální vznešené krajiny, ve které světlo ozařovalo krásné scenérie bez přítomnosti bolestí, zla, ošklivosti a neladu.<sup>9</sup> Svými barokními heroicky pojatými ideálními krajinami ovlivnili na dlouhou dobu celou Evropu.<sup>10</sup>

Klasicistní styl Nicolase Poussina, nejvýznamnějšího malíře francouzského barokního klasicismu, přísně vychází po formální stránce z antického umění, mistrů vrcholné italské renesance (např. Raffaella a G. Romana), manýrismu fontainebleauské školy a raně barokního umění bolognské školy (především A. Carracciho). Po obsahové stránce pak z antické mytologie, jejímž rámcem mu byla krajina z okolí Říma, kde se po dvanácti letech strávených v Paříži natrvalo usadil. Ve svých obrazech usiloval o vyjádření objektivního řádu, harmonie, monumentality a trvalých estetických hodnot, které nacházel nejenom v duchu antické kultury, ale také v krajině, kterou jako svébytný žánr (v podobě tzv. heroické krajiny) začal intenzivně rozvíjet.<sup>11</sup>

Claude Lorrain, druhý nejvýznamnější malíř francouzského barokního klasicismu, se podobně jako Poussin usadil v Římě a vytvořil zde vlastní typ komponované (heroické) krajiny s antickou architekturou a figurální stafáží, v níž však kladl důraz na lyrčnost, romantickou náladovost a ryze malířské hodnoty krajinomalby spočívající v práci se světlem a vzdušnou perspektivou. Nejčastěji své výjevy zasazoval do otevřené středoitalské krajiny s chrámy, paláci, zříceninami a skupinami stromů nebo do přímořské krajiny náladově ozářené ranním nebo podvečerním sluncem, jehož paprsky se třpytivě odrážejí na vodní hladině. V tomto typu krajin vynikají jeho přístavy namalované zlatavými tóny a oživené čilým přístavním ruchem.<sup>12</sup>

### 1.3 Angličtí romantičtí krajináři

Angličtí krajináři John Constable a William Turner dokázali oslavit krásu krajiny a přitom respektovat její svébytnost. Vytvořili dokonalé krajinomalby, z jejichž atmosféry později čerpali mistři Barbizonské školy a francouzští impresionisté.

John Constable, poučený zejména holandskou a flámskou krajinomalbou 17. stol., dosáhl jedinečných výsledků při studiu atmosférických jevů:

---

<sup>9</sup> [Srov.] Stibral, K.: *Proč je příroda krásná*, Praha, Dokořán, 2005, s. 56

<sup>10</sup> [Srov.] Librová H.: *Láska ke krajině*, Brno, Blok, 1988, s. 72

<sup>11</sup> [Srov.] Stibral, K.: *Proč je příroda krásná*, Praha, Dokořán, 2005, s. 121

<sup>12</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 121

z holandské malby převzal nízko položený horizont, který po roce 1821 posunul až pod spodní okraj obrazové plochy a věnoval se výhradně studiu oblaků.

Pozornost k atmosférickým jevům ho postupně přivedla k natolik prosvětlené paletě, že se stal významným předchůdcem impresionistů. Zejména jeho obraz *Vůz na seno* vzbudil senzaci na pařížském Salonu v roce 1824, a tvrdí se, že Delacroix pod jeho vlivem ještě před vystavením přemaloval svůj obraz *Vraždění na Chiu*.

William Turner kromě slavného obrazu *Děšť, pára, rychlost* vytvořil na svých cestách Evropou řadu krajinářských akvarelů. Zejména jeho pozdní obrazy Benátek (*Dóžecí palác a Giorgio Maggiore*) jsou fascinujícími vizemi, utkanými z výhně světla a barev.<sup>13</sup>

V podání romantiků se stal obraz krajiny projekční plochou široké škály subjektivních nálad, pocitů i lidského zaujetí: od mystického vytržení nad nezměrnou silou živlů přírodních i technických (Turner) přes romantický obdiv k exotickým národům (Delacroix) až po bezvýchodné zoufalství a existenciální úzkost (C. D. Friedrich).

Typickými atributy romanticky pojatých krajinomaleb jsou zříceniny, hrady, skály, balvany – svědkové starých časů. Záliba v mlhavosti a neurčitosti vedla romantiky k zobrazování dálky a cest ubíhajících do dálek.<sup>14</sup>

Ke stylu života majetných vrstev 19. Století patřilo kupovat si vesnická obydlí nebo samoty. Krajinářský akvarel byl výsledkem každodenní kratochvíle ve šlechtických i měštanských kruzích, což vedlo k typické dobové představě o kráse krajiny.

Mytologické a biblické příběhy byly nahrazeny krajně subjektivními myšlenkami a pocity, které musel divák dešifrovat, a interpretovat.

#### **1.4 Barbizonská škola**

V první polovině 19. století dochází k obrovskému průmyslovému pokroku. Nastupuje nová generace, která věří v nové technologie a pokrok. Krajinomalbou v přechodném období mezi romantismem a realismem se zabývají umělci

---

<sup>13</sup> [Srov.] Huyghe R.: *Řeč obrazů*, Praha, Odeon, 1973, s.

<sup>14</sup> [Srov.] Librova H.: *Láska ke krajině*, Brno, Blok, 1988, s. 72

tzv. barbizonské školy. Její představitelé jsou hlavně Theodor Rousseau, Charles Daubigny, Camille Corot a Jean-Francois Millet. Tito výtvarníci se začali postupně usazovat v malebné lesnaté krajině v okolí městečka Barbizon. Jejich cílem byl odvrát od "strnulého kliše" v ateliéru komponované krajiny a návrat k reálné přírodě. Umělci se rozhodli malovat přímo před motivem v přírodě, v plenéru (plein air). To byla revolta vůči všem tradicím akademické malby. Do té doby se v přírodě zhotovovaly pouze studie a skici, podle nichž se pak v ateliéru „komponoval“ definitivní obraz. Určitou roli, alespoň z hlediska techniky, zde sehrála skutečnost, že se objevily první průmyslově vyrobené barvy v tubách. Nijak se tím nezmenšuje epochální význam tohoto momentu: takřka 400 let poté, co se na *Zázračném rybolovu* Konráda Witze objevila jedna z prvních lokalizovatelných krajin, se krajináři programově a s veškerým nutným náčiním postavili pod širé nebe do přírody před vyhlédnutý motiv. Jejich krajinomalby měly částečně subjektivní, romantický přístup, současně se malíři usilovali o „objektivní“ záznam viděného. Na jejich obrazech vidíme zobrazení krásných dubů, pastvin, či lesných zátiší. Novátorské byly obrazy hlavně Jeana Milleta, který nic neidealizuje, ale snaží se o co nejúspornější zobrazení co nejprostších scén.<sup>15</sup>

V Rousseauově díle dochází k přechodu od romantického zaujetí směrem k realistickému záznamu přírodního jevu. Rousseau se přidal k malířům barbizonské školy v roce 1847, a pod vlivem malby v plenéru se výrazně prosvětliila jeho původně tmavá paleta. Krajina rozkládající se pod klenbou duhy je sice ještě typicky romantickým motivem, nicméně drobnopisným zájmem o detaily a prostorovou výstavbu přesáhl Rousseau svět abstraktních romantických představ směrem k realistické věcnosti. Rousseau byl ve své tvorbě inspirován obrazy Jacoba van Ruisdaela a dalších holandských krajinářů, například i díly Johna Constabla. Usiloval o osobnější a neakademizující styl krajinářství ve francouzském malířství, jeho zájem o proměny barev ve světle se stal inspirací pro pozdější tvorbu impresionistů.<sup>16</sup>

Malíři Barbizonské školy se hluboce zajímali především o zachycení světla, které se mění v závislosti na čase a ročních obdobích. Tento jejich zájem se stal inspirací pro nově vznikající impresionismus, nicméně Barbizonští se hlásili spíše k realismu.

---

<sup>15</sup> [Srov.] Walter I. F.: *Impresionism*, Köln, Taschen, 1992, s. 37

<sup>16</sup> [[Srov.] Gombrich E.H.: *Příběh umění*, Praha, Odeon, 1992, s.



## 1.5 Realismus

První polovina 19. století byla v estetickém přístupu k přírodě vyplněna „bojem“ mezi romantismem a klasicismem. Krajina byla u obou proudů chápána jako nositelka ideje. Oba tyto směry se postupně vyčerpaly a nastoupil nový směr – realismus. Umělci se snaží zobrazit krajinu „jaká je“. Tato snaha o co nejprostší zobrazení měla svého výborného předchůdce v anglickém krajináři Johnu Constablovi.<sup>17</sup>

Kolem poloviny 19. století již zcela vítězí realistický přístup. Nejtypičtější představitel krajinomalby v realismu je Gustave Courbet. Realistická krajinomalba 19. stol. je zásadně odlišná od tzv. realismu holandských mistrů 17. stol. Zatímco holandští realisté usilovali především o to, aby se stejně jako se svým protestantismem odpoutali od katolického Říma, odpoutali také kulisy své krajinomalby, aniž však opustili půdu křesťanství a jeho symboliku, tak realisté 19. stol. s Courbetem v čele se pod heslem respektu ke skutečnosti vzepřeli především zaběhlým a životu vzdáleným akademickým konvencím. Krajina je chápána jako autonomní hodnota, která může být zkoumána prostředky jak vědeckými, tak uměleckými.<sup>18</sup>

## 1.6 Impresionismus

Jedním z dalších uměleckých proudů, který obohatil estetické vnímání přírody, byl impresionismus. Navázal na barbizonské mistry, Maneta a na Courbeta. Jeho estetika byla silně ovlivněna japonským dřevořezem a úsilím o důslednou a pravdivou nápodobu přírody. Impresionistická cesta zjistila, že jediné, co lze objektivně zaznamenat jsou vjemy, ale ty jsou zcela subjektivní.<sup>19</sup> V druhé polovině 19. století se začíná měnit celková koncepce nápodoby. Umělec se odpoutává od předmětu zobrazování a směřuje do svého nitra. Zobrazování krajiny a přírody získává i časový rozměr. Obraz se stává z tradičního prostorového zobrazení záznamem času. Subjektivita, chvění, pomíjivost optického vjemu vede k určitému kultu „nejasnosti“ a „neurčitosti“. Umělec se odpoutává od předmětu zobrazování a směřuje do svého nitra, ale ne aby našel

---

<sup>17</sup> [Srov.] Stibral, K.: *Proč je příroda krásná*, Praha, Dokořán, 2005, s. 117-120

<sup>18</sup> [Srov.] Tamtéž, s.115-117

<sup>19</sup> [Srov.] Witlich, P.: *Proč právě příroda – výtvarné umění a biologické myšlení na konci 19. stol. In: Člověk a příroda v novodobé české kultuře (sborník)*, Praha, 1989

ideje, ale aby byl ponořen do tvůrčího aktu. Tento vývoj je úzce propojen s vývojem ve vědě v druhé polovině 19. století. Zatímco ještě v padesátých letech 19. století převládá ve vědě víra ve formu, hmotu, materii a „objektivní poznání“, ke konci 19. století je pojem hmoty vytlačován pojmem energie. Umění také vytlačuje pojem hmoty a obrací se k světelným energiím a zábleskům. V zpochybnění „objektivní reality“ šlo dál než věda.<sup>20</sup>

Impresionismus plně ovládl francouzské umění v sedmdesátých letech 19. století. Nejdůležitějším vyjadřovacím prostředkem se stala barevná skvrna. Malíř soustřeďoval svou plnou pozornost na zachycení okamžiku světla a zářivé životnosti přírody. Nedokonalé lidské oko tak vnímalo barevné skvrny jako chvějící se plochu barevného světla. Impresionismus byl považován za realismus dovedený do dokonalosti, avšak paradoxně rozkládal pevnou hmotu v potlačení kontur linií.

Přechodem mezi realismem a impresionismem v krajinomalbě byla tvorba Edouarda Maneta. Jeho snad nejslavnější obraz *Snídaně v trávě* zobrazuje dva elegantně oblečené pány v přítomnosti nahé dívky, jak se všichni povalují v parku. Pro Manetovu tvorbu je charakteristické zasadit postavu s výraznými rysy do typické soudobé reality.<sup>21</sup> Nejdůležitějším vyjadřovacím prostředkem v Manetových obrazech se stává barva, což značně ovlivní všechny impresionisty – plochy obrazů nejsou zamýšleny z pohledu perspektivy – to bude mít rozhodující vliv na další umělce (Gauguin, Matisse, Cézanne, Picasso a další...)

Impresionisté zjistili, že snaha o objektivní zobrazení skutečnosti pomocí vjemů končí v subjektivním vyjádření každou chvíli se měnící reality. Příroda byla jedním z hlavních objektů impresionistů. Díky malbám impresionistů se obrátila pozornost k prchavým změnám světelných efektů atmosféry. Zachycení optických vjemů vedlo k jasnější a zářivější barevnosti. Tomuto směru vděčíme za obdiv k proměnám přírody.

Za otce impresionismu považujeme Clauda Moneta, který vycházel ze stylu Edouarda Maneta. Claude Monet prezentoval na jedné výstavě obraz *Imprese – východ slunce*. Snaží se zaznamenat smyslové zážitky – dojem a náladu. Na obraze je moře a nad ním východ slunce, které se odráží na vodní hladině.

---

<sup>20</sup> [Srov.] Stibral, K.: *Proč je příroda krásná*, Praha, Dokořán, 2005, s. 121

<sup>21</sup> [Srov.][online][cit. 2015-04-08][http://wiki.rvp.cz/Kabinet/Ucebni\\_texty/V%C3%BDtvarn%C3%A1\\_v%C3%BDchova/D%C4%9Bjiny\\_v%C3%BDtvarn%C3%A9ho\\_um%C4%9Bn%C3%AD/Um%C4%9Bn%C3%AD\\_baroka/Mal%C3%AD%C5%99stv%C3%AD/Holandsko\\_%28severn%C3%AD\\_Nizozem%C3%AD%D%29](http://wiki.rvp.cz/Kabinet/Ucebni_texty/V%C3%BDtvarn%C3%A1_v%C3%BDchova/D%C4%9Bjiny_v%C3%BDtvarn%C3%A9ho_um%C4%9Bn%C3%AD/Um%C4%9Bn%C3%AD_baroka/Mal%C3%AD%C5%99stv%C3%AD/Holandsko_%28severn%C3%AD_Nizozem%C3%AD%D%29)

V pozadí jsou vidět stěžně velkých lodí. Lodka v popředí je vytvořena jen několika málo tahy štětce.

Stejně jako Manet, vytvořil obraz *Snídaně v trávě*. Všechny postavy mají společenské oděvy. Ubrus leží přímo na zemi a na něm je občerstvení. Kolem ubrusu posedávají lidé – Monetovi přátelé. Obraz je bez plynulého přechodu barev – věnuje se především světlu. Mezi korunami stromů jsou vidět paprsky slunce – fragmenty světla se objevují i na zemi. Jeho obrazy jsou plné zářivých barev a odrazů – naplněné světlem. Svá plátna pokrýval bezpočtem jednotlivých tahů štětce. Barvy se čistě blyští z obrazu a vytvářejí dojem nekolidu a životnosti krajiny. Monet maloval především krajiny. Znamé jsou jeho obrazy *Pláž v Saint-Adresse*, *Regata v Saint-Adresse*, *Rybaření na Seine*, *Lekniny*, nebo cyklus obrazů *Kupky sena*.

Skotští, severští, ruští a také střeoevropští umělci nešli v zobrazování krajiny cestou *imprese*, ale vycházeli ze starších romantických východisek, na které napojili novou smyslovost a realistický přístup. Hovoříme o tzv. náladové krajinomalbě. V střeoevropském prostoru představitelem tohoto směru je tzv. worpswedská škola (Heinrich Vogeler, Otto Modersohn), která stojí mimo proud impresionismu, a která obohatila romantický směr o realismus a naturalismus.<sup>22</sup>

## 1.7 Postimpresionismus

Vývoj realistické krajinomalby byl v podstatě ukončen v dílech realistů a impresionistů minulého století.

Termín postimpresionismus nevyjadřuje jeden styl, ale spíše společný název pro různé umělecké tendence. Umělci se snažili o pevnější základ malby, než umožňovalo intuitivní zachycení zrakového vjemu. Postimpresionismus se všeobecně odkláněl od předchozích směrů i impresionismu, nacházel svoji inspiraci ve zjednodušení tvarů i použití důrazných jasných a plochých barev, které předznamenaly příchod abstraktního umění.

Jedním z jeho hlavních představitelů byl Paul Cézanne, jehož nejdůležitější částí tvorby se stala krajinomalba, a vrcholným vynálezem způsobu malby byly barevné skvrny. Kompozice vystavěná z barevných skvrn nabízí komplexní

---

<sup>22</sup> [Srov.] Machotka, P.: *Cézanne: Krajina jako umění*, Praha, Arbor vitae, 2014, s. 50

uspořádání, které může zůstat do jisté míry nejednoznačné i po dlouhém pozorování. Při vytváření dojmu hloubky je Cézanne klade vedle sebe tak, že každá skvrna je shora přesně ohraničená a překrývá tu, která leží nad ní. Proto se zdá, že leží blíže k divákovi. Série takových skvrn vytváří dojem prostoru.<sup>23</sup> Cézanne takovým způsobem namaloval například povrch obrazu *Skály ve Fontainebleau, Ohbí cesty v Montgeroult*. Při malbě, jež měla evokovat dojem rozpínání prostoru, klade skvrny vedle sebe horizontálně, stále s jedním překrývajícím se okrajem.<sup>24</sup> Cézannovy vrcholné krajinomalby jsou výrazem umělcova obrovského nadání. Nekladl si za cíl vytvářet iluze. Chtěl spíše vyjádřit pocit trojrozměrnosti a hloubky. Vycházel z impresionistické metody malování. Poddával se dojmům, maloval tvary a barvy, které viděl, nikoli ty, které znal, nebo se o nich učil. Stanovil si úkol malovat „podle přírody“, ale zároveň zachytit smysl pro řád a nutnost. Na základě studia vnímání barev se rozhodl vytvářet obrazy pomocí malých pravidelných skvrnek nelomené barvy, jako mozaiku. Tato technika je známá jako pointilismus.<sup>25</sup>

Jedním z nejvýznamnějších představitelů pointilismu byl Georges Seurat. Zabýval se teoriemi linií, barev a tónů. Seuratovy obrazy obsahují magický chvějící se opar brilantních barev, které jsou vytvořeny pečlivou a namáhavou technikou nanášení bodů čisté barvy.<sup>26</sup>

Nesmírnou citlivost k dojmům z přírody projevil ve svém díle holandský malíř Vincent van Gogh. Van Gogh používal tahů štětcem nejen proto, aby barvu rozložil, ale také k vyjádření svého rozrušení. Maloval rád předměty a výjevy, u kterých mohl klást barvy štětcem velmi hustě. Proto byl prvním malířem, který objevil krásu strnišť, živých plotů a obilných plotů. Jím zachycené krajiny jsou prozářeny sluncem. Maloval tak, aby barvy a tvary předmětů vyjadřovaly to, co pocituje při jejich vnímání a zároveň si přál, aby to stejně pociťovali i druzí. Nezaznamenával přesnou realitu, ale podle svého záměru zveličoval nebo měnil vzhled věcí. Takto se dostal, byť jinou cestou, ke styčnému bodu se Cézannem. Oba udělali významný krok, když záměrně opustili malování jako „napodobování přírody“. Důvody byly rozdílné. Cézanne chtěl prozkoumat vztah tvarů a barev, zatímco van Gogh se snažil vyjádřit to, co cítí, a k tomu použil i zkreslení reality.

---

<sup>23</sup> [Srov.] Stibral, K.: *Proč je příroda krásná*, Praha, Dokořán, 2005, s. 19

<sup>24</sup> [Srov.] Machotka, P.: *Cézanne: Krajina jako umění*, Praha, Arbor vitae, 2014, s. 50

<sup>25</sup> [Srov.] Gombrich E.H.: *Příběh umění*, Praha, Odeon, 1992, s. 445

<sup>26</sup> [Srov.][online][cit. 2015-04-04][http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=364](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=364)

Cézanne i van Gogh byli nesmírně opuštění lidé, které v jejich snažení začala stále více chápat mladší generace. Cézannovo snažení vedlo ke kubismu a van Goghovo k expresionismu.

Nastupující generaci přestala úzce pojatá krajinomalba zajímat. Dokonalý zrcadlový obraz nepatrného výřezu z nekonečně bohatého světa, kdysi žádoucí *hic et nunc (zde a nyní)* konkrétního místa a času, se stalo nepříjemně prožívaným omezováním. V avantgardách 20. století si získává pozornost, namísto konkrétní krajiny, univerzální energie přírody. Místo momentálních světelných podmínek – vnitřní pnutí a vyzářování.<sup>27</sup>

Svou roli zde sehrála také fotografická technika, s níž se výtvarné umění pustilo na poli optické dokonalosti zobrazování reality do nerovného boje. Mezi fotografií a malířstvím však posléze nastala pozoruhodná symbióza, a když splnil novodobý realismus svou historickou úlohu a dostatečně zpochybnil tradici ateliérové malby, zanikl.

---

<sup>27</sup> [Srov.] Stibral, K.: *Proč je příroda krásná*, Praha, Dokořán, 2005, s. 115-116

## 2. Krajinomalba v českém výtvarném umění

Rozvoj krajinomalby v Čechách zaznamenáváme poprvé na dvoře Rudolfa II., kde se shromáždilo mnoho nizozemských umělců, mezi nimi Roelant Savery, krajinář a malíř zvířat. Rozkvět umění na dvoře Rudolfa II. trval příliš krátce a byl omezen pouze na dvorní umění.

### 2.1 Počátky krajinomalby v českém výtvarném umění

Prvním krajinářem českého původu působícím v Čechách je až barokní malíř, Jan Jakub Hartmann, čerpající právě z nizozemských vzorů 16. století (Pieter Bruegel st.). Mezi jeho nejčastější náměty patřily krajiny odkazující ke čtyřem žvlům, krajiny s biblickými scénami, pohledy na města i mytologické scény. Malovali v návaznosti na starší a žádané hlavně nizozemské umělce.

V roce 1799 byla založena Akademie výtvarných umění, první oficiální výtvarná škola v českých zemích, kde o několik let později zakládá krajinář Karel Postl ateliér krajinomalby. Vytvářel ideální heroické krajiny poznamenané preromantismem.

Potřeba zřídit ateliér krajinomalby byla vyvolána dobovou zálibou v krajinách a vedutách (pohled nebo výtvarné vyjádření pohledu na město), hnutím, které horovalo pro přírodu i probouzejícím se vlasteneckým uvědomováním, které si žádalo pohledy na českou krajinu, pohledy na české hrady a zámky. Karlovi Postlovi se podařilo zvýšit prestiž českého krajinářství a prosadit nový způsob zobrazení krás české krajiny. Maloval i učil v duchu klasicistního názoru na ideálně komponovanou krajinu a vychoval celou generaci v popisném empírovém pojetí veduty a grafiky, ke které patřili např. Václav Alois Berger, Jiří Döbler, Vincenc Morstadt, Josef Šembera, Antonín Pucherna, Martin Neureutter.

Nejnadanějším žákem Karla Postla byl Antonín Mánes, jehož styl přechází od ideálně komponovaných k plenérovým romantickým krajinám. Realistický tón v jeho tvorbě podnítila láska k holandskému malířství 17. století (*Pohled na Pražský hrad z východní strany*, 1821; *Krajina s oráčem*, kolem 1825; *Hrad Okoř*, 1827; *Krajina s Křivoklátem a Kokořínem v bouři*, 1834; *Kokořín v bouři*, 1839). Právě touto svou orientací položil základy české realistické krajinomalby, nesvázané akademickým rukopisem. Jeho přínosem byla i svěží barevnost

a živost po nizozemském vzoru i snaha po vystižení atmosféry. Vedle řady žáků, vychovaných na Akademii, měl velký vliv především na dílo svých vlastních potomků, synů Josefa, Quida a dcery Amálie.<sup>28</sup>

Romantickou rozervanost představuje dílo Wilhelma Kandlera, Augusta Bedřicha Piepenhageny či Josefa Navrátila.

Maxmilian Haushofer vedl v Praze krajinářskou školu ovlivněnou německým náladovým romantismem. Jeho významnými žáky byli Bedřich Havránek, Alois Bubák, Adolf Kosárek a Julius Mařák. Později právě Mařákova krajinářská škola dovedla vývoj české krajinomalby 19. století na svůj vrchol v podobě děl svých žáků a také naznačila nový vývoj v krajinomalbě. Stylově se Mařákovo dílo posunulo od patetického romantismu k realistickému plenéru. Mařák vytvořil stovky kresebných studií v plenéru. Jeho častým námětem byl intimní lesní interiér, který zachycoval romantickým, snivým způsobem. Barevnost jeho obrazů se pohybuje především ve škále zemitých hnědých a zelených, to vše přeložené světlem a stínem. V pozdějších pracích se projevuje rozvolňování malířského rukopisu, který v mnohém již předznamenává impresionistickou tvorbu jeho žáků Antonína Slavíčka, Františka Kavána, Otakara Lebedy, Antonína Hudečka aj.

Slavíček, jenž vedl po Mařákově smrti krajinářskou školu, představuje se svým dílem v českém malířství hranici dvou epoch, je syntézou klasického dědictví minulosti, zároveň je však předznamenáním moderních tvůrčích snah nadcházejících let. Jestliže pro Slavíčkovu generaci, i přes moderní prvky obsažené v jeho tvorbě, byla krajinomalba závažným tématem, tak pro většinu příslušníků generace, která do českého umění vstupovala před první světovou válkou, se ztvárnění krajiny stalo „...jen jedním z motivů hledání vlastního výtvarného názoru...“.<sup>29</sup>

Česká moderní krajinomalba měla neobyčejné štěstí, že u jejího zrodu stála tak silná a svébytná osobnost jako byl Antonín Slavíček. Vytvořil několik typů krajinomalby – je to krajina secesní, impresionistická a zvláště expresionistická, kterou jeho tvorba vrcholí. Je třeba podotknout, že Slavíček se nikdy nestal impresionistou ve smyslu Monetova myšlení. I když byl impresionistům nejbližší, myslel a cítil především jako realista: ne zrakový, ale duchovní obsah

<sup>28</sup> [Srov.] Květ, J.: Má vlast: Česká krajina v našem malířství XIX. a XX. století, Praha, SNKL, 1959, s. 20-24

<sup>29</sup> [Srov.] [online] [cit. 2015-04-10] <http://www.galeriehb.cz/vystavy/vystavy-vsechny/ceska-krajinomalba-ze-sbirek-og-v-liberci>

byl jeho největší uměleckou devízou. Z těchto principů pramenil étos českého krajinářství 20. století. Slavičkův příklad působil nejsilněji na druhou generaci českých moderních malířů, kterou označujeme jako kubistickou.<sup>30</sup>

V poslední třetině 19. století se projevil přímý vliv Francie (konkrétně barbizonské školy), který nalezneme v dílech Antonína Chittussiho nebo Václava Radimského.<sup>31</sup>

## 2.2 Česká krajinomalba ve 20. století

Přelom 19. a 20. století se vyznačoval mnohotvárností a prolínáním uměleckých směrů, přicházejí modernistické tendence. Nelze již také mluvit o vyhraněných krajinářských školách. V dílech jednotlivých autorů se objevují kromě krajinomalby i jiné žánry. Vedle volných krajin se začíná silně prosazovat městská krajina, díky socializaci společnosti se objevují motivy života na městské periferii apod. Důležitým faktem je, že od začátku 20. století, kdy byla na Akademii krajinářská speciálka zrušena, se centrum nových malířských tendencí přesouvá mimo Akademii. Pod vlivem nových uměleckých směrů vzniká mnoho výtvarných skupin, v jejichž rámci se profilují i krajináři. Skupina Osma, jejíž členy byli i Emil Filla a Bohumil Kubišta, se na výstavě prezentuje expresionistickými pracemi E. A. Pittermanna-Longena či Williho Nowaka. Expresionisticky se v tomto období vyjadřuje i Josef Čapek nebo Karel Boháček, ačkoliv nejsou členy skupiny Osma. Ve skupině hlásící se programově k výtvarnému spolku Umělecká beseda nalezneme také mnoho krajinářů.<sup>32</sup>

Těmi nejzásadnějšími jsou v období druhého a třetího desetiletí 20. století Václav Rabas, Vlastimil Rada a Vojtěch Sedláček. Do jejich výtvarného vyjádření se promítly hodnoty domova, kladli důraz na „gruntovní“ vesničanství, jejich reálné krajiny poznamenané stopami lidských osudů a práce se staly postupně kritériem až konzervativní a klasické krajiny pro široké publikum v průběhu celého 20. století. Ve dvacátých letech, kdy se formovaly kulturní skupiny v duchu socialistických myšlenek, měla silný vliv i tzv. sociální skupina hledající krásu krajiny v městském prostředí a na městské periferii. Prezentuje ji tvorba Karla Holana nebo Václava Bartovského. Významnou osobností krajinomalby

<sup>30</sup> [Srov.] Mrázová, M.: *Současná krajinomalba*, Praha, Odeon, 1977, s. 5

<sup>31</sup> [Srov.] [online][cit. 2015-04-10]<http://www.galeriehb.cz/vystavy/vystavy-vsechny/ceska-krajinomalba-ze-sbirek-og-v-liberci>

<sup>32</sup> [Srov.] Tamtéž



mezi oběma válkami je malíř Václav Špála, který po krátkém kubistickém období vsadil na barvu jako hlavní výrazový prostředek. Ve třicátých letech vévodil kulturnímu prostředí lyrismus, poetismus a imaginace vyústěné v surrealismus. Tyto tendence zde zastupují krajiny Jiřího Krejčího, Martina Salcmána či Karla Černého.<sup>33</sup>

Otakar Nejedlý, pro jehož další vývoj mělo význam setkání se zmiňovaným Antonínem Slavíčkem. Nejedlý byl i přes mnohé umělecké výboje nakloněn spíše tradičnímu pojetí krajinomalby. K tomuto realistickému pojetí se vrací nejpozději na začátku dvacátých let dvacátého století. S koncem první světové války se u mnoha umělců vrací zájem o krajinu, zejména z okruhu skupiny Tvrdošijných – Jan Zrzavý, Václav Špála, jenž došel ve dvacátých letech především v obrazech z modrého období k „...osobitě modifikaci fauvismu a kubismu v monumentálně pojatých krajinách břehů řek Vltavy a Otavy.“

Jan Zrzavý patří do generace českých kubistů. Je typem malíře-vizionáře, jehož obrazy se rodí ze snů, halucinací a extáze. Vytváří typ fantazijní krajiny. Později nachází v reálném světě takové tvary, které mu umožňují jasněji a zřetelněji zobrazit jeho vnitřní představu. Reálné motivy se proměňují ve znakové symboly. V Zrzavého krajinách je magické ticho, v němž všechny tvary vystupují se sugestivní naléhavostí.<sup>34</sup> „Magické umění Jana Zrzavého spojuje secesní symbolismus s imaginativním malířstvím třicátých let a je jen volně spjato s hlavními proudy českého krajinářství“.<sup>35</sup>

Citem pro atmosféru a kultivovanou barevnost se vyznačují i krajinomalby Rudolfa Kremličky.

Českou výtvarnou scénu počátku 40. let ovlivnil vznik Skupiny 42 a skupiny Ra. Zajímala je okolní všednost, každodennost, poetika města a civilizace vůbec, jejich výtvarné zjednodušování sebou neslo prvky abstrakce. Zastoupeni jsou díly Kamila Lhotáka či Františka Hudečka.<sup>36</sup>

Padesátá léta jsou v Čechách ve znamení socialistického realismu, krajinomalba je na okraji zájmu, lze nalézt solitéry, kteří v krajinných či lépe rostlinných motivech hledají záchranu, viz například obrazy Oty Janečka z tohoto období.

---

<sup>33</sup> [Srov.] [online] [cit. 2015-04-14]<http://www.galeriehb.cz/vystavy/vystavy-vsechny/ceska-krajinomalba-ze-sbirek-og-v-liberci>

<sup>34</sup> [Srov.] Mrázová, M.: *Současná krajinomalba*, Praha, Odeon, 1977, s. 14

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 6

<sup>36</sup> [Srov.] Mrázová, M.: *Současná krajinomalba*, Praha, Odeon, 1977, s. 6-8

Šedesátá léta přinesla otevřenou možnost bližšího kontaktu se světovou výtvarnou scénou, kterou již od padesátých let plně ovládala abstrakce a informel. Významnou osobností, pro niž byla krajina stěžejním tématem, byl v tomto období třeštský rodák Jiří John. Celé dílo Jiřího Johna vznikalo ze zkušenosti venkovského dětství a mládí. Přikláněl se k přírodnímu mýtu, k zázračnému dramatu vzniku života, snoubení světla a tmy. U Johna nejde o klasickou krajinomalbu. Jeho obrazy jsou složeny z jednotlivých částí anorganické a organické přírody. Jsou nositeli imaginativních dějů, jak si je vytvářela umělcova obrazotvornost.<sup>37</sup>

S nástupem sedmdesátých let pronikly do české krajinomalby nové směry jako land art či akční umění. Malba se silně abstrahovala, byl rozrušen krajinný řád, objevovalo se zjednodušené znakové tvarosloví, rozvolněný malířský rukopis např. díla Oldřicha Smutného, Václava Kimla, Vladimíra Komárka, ještě více je to patrné u generace zastoupené Ivanem Ouhelem, Petrem Pavlíkem, Pavlem Mahlbauerem či Františkem Hodonským.

Umění krajinomalby v Čechách prošlo během uplynulých dvou století velmi radikálním a ne vždy jednoduchým procesem. Výsledky nejsou vždy snadno srozumitelné, zvláště stojí-li dílo osamoceně, jako vybraný příklad pro daný umělecký směr.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> [Srov.] Mrázová, M.: *Současná krajinomalba*, Praha, Odeon, 1977, s. 56

<sup>38</sup> [Srov.] [online] [cit. 2015-04-10] <http://www.galeriehb.cz/vystavy/vystavy-vsechny/ceska-krajinomalba-ze-sbirek-og-v-liberci>

### 3. Kamil Lhoták – reálie

Kamil Lhoták vstupuje do českého výtvarného umění s tzv. „generací 2. sv. války“. Její příslušníci byli narozeni mezi léty 1910–1920. Do výtvarného umění vnesli vyostřený životní pocit a nové umělecké cíle. Mnozí z příslušníků této generace se zařadili do tří organizačních seskupení. První je *Sedm v říjnu 1939* orientované na program nového humanismu v intencích tzv. „nahého lidství“ v atmosféře začínající války (V. Hejna, J. Liesler, F. Jiroudek). *Skupina 1942* se v protektorátním čase vzepjala k tvorbě provázené adaptací moderních výrazových prostředků k vyjádření technicko-civilizačních stránek skutečnosti (J. Kotík, F. Gross, F. Hudeček). Třetí generační kolektiv *skupina RA* (J. Istler, V. Tikal, V. Zykmond) uchoval svou činností některé zásadní myšlenky surrealismu a v poloze tzv. „automatického vytváření“ je převedl do prvních poloh nefigurativní malby šedesátých let (M. Medek).<sup>39</sup>

Na pozadí tohoto generačního tvoření se rozvíjela i Lhotákova výtvarná práce. Kamil Lhoták je představitelem lyrického civilismu v českém moderním malířství. Jeho původní realisticky koncipovaný naivismus se v průběhu tvorby změnil v osobitý poeticky pojatý realismus, jenž se vyznačoval vyvážeností kresby a barvy. Své ideové kořeny má ve francouzském naturalismu druhé poloviny 19. století. Jako svébytný umělecký směr se zrodil na půdě Spojených států amerických v důsledku až dravé industrializace země, jež se svými novými společenskými a mezilidskými vztahy začala od konce občanské války vytvářet na přelomu šedesátých a sedmdesátých let i nový emociální vztah ke každodenní realitě.<sup>40</sup>

#### 3.1 Vliv technického rozvoje na tvorbu Kamila Lhotáka

Na evropské půdě svými technickými utopiemi připravoval společnost na rodící se realitu nových strojů Jules Verne. Technické směřování reality světa ve své básnické tvorbě představil Belgičan Emile Verhaeren. Jeho básnické soubory *Chapadlovitá města, Změtené síly a Mnohonásobný lesk* jako první zpracovávají motivy technického rozvoje. Téměř současně i malíři začínají obracet svou pozornost na novou realitu. Jako první vnesl tuto tematiku do výtvarného umění

---

<sup>39</sup> [Srov.] Augustin, L. H.: *Kamil Lhoták*, Praha, Academia, 2000, s. 19-20

<sup>40</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 21-24

anglický malíř William Turner dnes již proslulý obrazem *Déšť, pára, rychlost*. Po něm přišel Francouz Claude Monet, který výjevy z pařížských nádraží chtěl sice vystihnout především světelně barevnou atmosféru místa, ale kde složka ikonografická hraje neméně důležitou roli.<sup>41</sup>

Italský básník F. T. Marinetti ve svém *Manifestu* z roku 1909 vyhlásil potřebu nové krásy, založené na obdivu k současné technice určované rychlostí strojů, parních lokomotiv, k nim záhy přibýly automobily a letadla. Tyto náměty měly z malířství odstranit „akademickou veteš“ náboženských a historických výjevů, aktů, krajin, zátiší a nahradit ji ruchem velkoměstských ulic s pohybem tramvají a aut, jako symbolů moderní doby.

Silný civilistní podtext měl expresionismus v jeho „drážďanské“ větvi ve skupině *Die Brücke*. Typickým obrazovým výjevem byl motiv města a jeho obyvatel, zvláště žen postávajících před výkladními skříněmi obchodů. Po první světové válce se vyhrotil sociálně kritický postoj jednotlivých tvůrců. Městské prostředí se stalo jevištěm každodenních lidských dramát s postavami válečných mrzáků, žebráků, prostitutek bezdomovců, oficírů a tlustých měšťáků. Civilismus dostal výsměšný ironicko-satirický charakter protestu a vzdoru.

V českém malířství vystihl atmosféru města na začátku dvacátých let Josef Šíma. Jeho obrazy *Automobil*, *Továrna s lokomotivou*, *Vlak* jsou oproštěny od jakékoliv ilustrativnosti.

Námětová oblast městské periferie se ve stejné době rozšířila v rámci tzv. sociální grafiky žáků M. Švabinského. Nejpřesvědčivějšími reprezentanty byli J. Rambousek, K. Štika, M. Holý nebo P. Kotík.<sup>42</sup>

V evropském umění patřil kult velkoměsta k hlavnímu estetickému programu německého uměleckoprůmyslového institutu Bauhaus, založeného roku 1919 architektem W. Gropiem ve Výmaru. Jeho malíři spatřovali ve stavebním útvaru moderní doby jeviště „věku strojů“ a zdroj nového ideálu krásy 20. století. Zvláště obdivovali severoamerické mrakodrapy jako znak nevyčerpatelné síly a tvůrčí vůle člověka. Američtí malíři také soustředili pozornost na všední život.<sup>43</sup>

---

<sup>41</sup> [Srov.] Stibral, K.: *Proč je příroda krásná*, Praha, Dokořán, 2005, s. 49

<sup>42</sup> [Srov.] Augustin, L. H.: *Kamil Lhoták*, Praha, Academia, 2000, s. 26

<sup>43</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 26-27

### 3.2 Tvorba Kamila Lhotáka

Poezie civilismu jako zlyrizování technických stránek skutečnosti 20. století se také pro Kamila Lhotáka stala zdrojem námětových podnětů, z nichž čerpal po celý svůj život. Začátky jeho tvorby spadají do jeho gymnaziálních let kolem roku 1925. Někdy v sextě se spolužáky začal vydávat časopis *Hledání umění*, do kterého hodně přispíval. O tom, že bude malířem, nepochyboval. I přesto, že otec jeho matce a tedy i jemu zanechal na tu dobu obrovské jmění, nástup hospodářské krize v roce 1930 způsobil, že po absolvování gymnázia v roce 1931, se zapsal na Právnickou fakultu Karlovy Univerzity, aby si zabezpečil jistější budoucnost. Srdce ho však táhlo jinam. Kromě výtvarného umění také uvažoval i o dráze hudebního skladatele. Jak tvrdil jeho přítel A. Branald, složil Lhoták jednu symfonii, dvě kvarteta a dvacet klavírních skladeb, z kterých se žel ani jedna nedochovala. Víc ho to táhlo k výtvarnictví. V roce 1932 v budově SVU Mánes na vltavském nábřeží se zúčastnil vernisáže výstavy Poezie. Byla to kolekce tvorby zastoupena díly předních umělců současného světového výtvarného umění: Paul Klee, Joan Miró, Albert Giacometti, André Masson nebo Yves Tanguy. Čeští umělci byli zastoupeni pracemi E. Filly, F. Muziky, J. Šímy nebo H. Wichterlové. Na výstavě si Lhoták poprvé uvědomil význam surrealismu jako nového směru, který mu začal být sympatický svým důrazem na imaginaci. Metoda surrealismu se mu stala blízkou především svou magií města a městského prostředí. Sám se nikdy za surrealistu nepokládal, ale k estetice tohoto směru choval velké sympatie. Za svůj vzor však považoval dílo Alberta Marqueta. Z malířů 19. století měl rád Caspara Davida Friedricha. Umělec ho uchvacoval melancholickými krajinami, z nichž na něho působil pocit osamění tváří v tvář nekonečné přírodě. Z klasiků českého malířství oceňoval Antonína Chittussiho, zvláště pro jeho pařížské motivy. Spolu s přáteli ze *Skupiny 42* pokládal za první výtvarné ztělesnění jejich estetického programu plátno *Pohled na Paříž z Montmartru*.<sup>44</sup>

Ze zahraničních umělců mu byl blízký Édouard Vuillard jeho oslavou měšťanského života v prostředí útulného domova. Životní tragikou ho dojímal Frédéric Bazille, který byl talentovaným figuralistou. Od prvního zhlédnutí ho oslovil svým formovým a obsahovým naivismem Henri Rousseau. V díle Salvátora Dalího jej přitahovalo napětí nekonečné fantasknosti a dokonalost technického provedení.

---

<sup>44</sup> [Srov.] Augustin, L. H.: *Kamil Lhoták*, Praha, Academia, 2000, s. 290-293

Z mimoevropských umělců si vysoce vážil amerického umělce a grafika Edwarda Hoppera, pro kterého také město znamenalo nejen architektonickou kulisu, nýbrž i jeviště, na které se odehrává existenciální drama člověka v jeho všednosti. Na Lhotáka působily obrazové výjevy s nočními bufety, v nichž osamocení jedinec hledá chvilkové zapomení na svůj smutný úděl poutníka uprostřed nevšimavého davu. Také ho fascinovaly siluety starých smutných domů stojících u železničních tratí nebo osvětlené výlohy obchodů ve spícím městě. Začátky Lhotákovy tvorby vzhledem k tomu, že neprošel žádnou ateliérovou výukou a konfrontací se spolužáky, byly trochu rozpačité. Už na prvních obrázcích, ještě s velmi nejistou kompozicí, se objevuje motiv balonu, jenž se stane znamením celoživotní Lhotákovy tvorby. Tvar koule jako optický bod v prostoru, ztělesňuje volnost v pohybu bez omezení hranicemi. Zájem o techniku ho neopouštěl ani prakticky. Vzpomínky a zážitky z dětství se v jeho obrazech spojily s civilizačními náměty ze světa techniky.<sup>45</sup>

V roce 1939 uspořádal v pražské Beaufortově galerii v Jungmanově ulici svou první výstavu za účasti svého kamaráda Otty Stritzka. Noviny o ní psaly jako o expozici „Nové skupiny“. Mezi vystavená díla patřila: *Nákladní parníky* (př. I.: obr. č. 1), *Kolesový námořní parník z roku 1864* (př. I.: obr. č. 2) nebo *Vlak v džungli*. Všechna díla mají vyrovnanou uměleckou úroveň v osobité námětové podobě. *Kolesový námořní parník z roku 1864* s vysokým komínem má liniovými tahy zdůrazněny jednotlivé části. Obraz ožívují dvě postavy námořníků v jinak bezlidném prostoru. Olej *Z Holešovic v roce 1899* (př. I.: obr. č. 3) je výtvarnou evokací minulosti v podobě uliční perspektivy se dvěma chodci odzadu.

Pro další Lhotákův vývoj z malířského hlediska byla důležitá práce se štětcem hutně naplněným barvou. Tato metoda prozrazuje, že neprošel akademickou drezurou, ale dlouho si udržel výrazovou bezprostřednost jako důsledek citové upřímnosti. Jeho obrazy *Přístav* (př. I.: obr. č. 4), *Dva balony*, *Pražské Novoměstské divadlo a Balon nad plynárnou* vystavené v roce 1940 v Obecním domě vystihovaly to nepodstatnější z jeho uměleckého charakteru: námětovou novost, malířskou osobitost a emocionální vřelost. V průběhu 2. světové války vystavoval několikrát. Kritika ho označila za básníka inspirovaného každodenností svého prostředí. Jeho krajiny jako jeviště jednoduchých výjevů jsou nehnuté pod vysokým nebem. Tkví na nich existenciální smutek z prázdnoty odváteného času, v němž i přítomný člověk se cítí opuštěný. Velmi

---

<sup>45</sup> [Srov.] Augustin, L. H.: *Kamil Lhoták*, Praha, Academia, 2000, s. 63

kladný ohlas jak v laické tak i v odborné veřejnosti rozmnožil rychle řady malířových obdivovatelů. Na válečnou dobu reagoval Lhoták velmi opatrně. Kvůli židovskému původu své manželky zůstal pod neustálým dohledem německé tajné policie. I přesto se mu povedlo namalovat největší soubor děl, jaký kdy za časový usek namaloval. Mezi tituly tohoto období najdeme obrazy: *Ponorka pod hladinou*, *Lokomotiva Diesel*, *Ohrada s dětskými kresbami* (př. I.: obr. č. 5), *Malý vlak*. Za zmínku stojí *Vlastní podobizna s chimérou* – jeho jediný autoportrét. Velmi zajímavý a přelomový, i když rozměrově nevelký obraz z období válečných let je *Parkinson's Doncaster Butter Scotch (Plavátka)* (př. I.: obr. č. 6), působící ve svém koloritu červené, oranžové a modré přímo monumentálně. V autorově vývoji znamená tato práce nápadný obrat od naivistických počátků k nové snaze o promyšlený obrazový řád za pomoci barevného zvýraznění.<sup>46</sup>

„Tematicky novátorským Lhotákovým dílem z roku 1946 je podobizna *Jindřicha Chalupického* (př. I.: obr. č. 7). Tímto obrazem se představil jako opticky velmi vnímavý pozorovatel, s jemným smyslem pro detail funkčně začleněný do celkového uspořádání obrazové kompozice. Důkazem toho jsou i další dva portréty *Dcera velkoměsta I a II*, na kterých modelem stojí jeho tělesně postižená přítelkyně Manka Haštabová.“<sup>47</sup>

V poválečných letech navštívil Paříž, z níž si přivezl mnoho inspirací. Dokládá to olej *Pařížský park I. nebo Důstojnická jídelna v Paříži*. *Pařížský park s palácem* je miniaturou, ale shrnuje vše podstatné. V tomto období se opět zabýval i portrétem. Olej *Můj syn* je rodinným portrétem, stojícím na počátku další vývojové řady, vyznačující se obrysovým zjednodušením a důrazem na některé detaily. Nejdůležitějším obrazem roku 1948 se stal olej na plátně *Vstříc osudu* (př. I.: obr. č. 8), na kterém je nápadný nadhled jakoby z vyvýšeného stanoviště s pohledem za obzor. Obraz patří k nejkrásnějším v Lhotákově díle.<sup>48</sup>

Po roce 1948, kdy nemohl cestovat hlavně na západ, se do Francie vracel alespoň ve vzpomínkách obrazem *Tyrkysové letadlo nad městem*, *Krajina s francouzským praporem* nebo kvašem *Spodní část Eiffelovy věže*. Umělecky nejceněnější dílo je plátno *Zed' vzpomínek* (př. I.: obr. č. 9). Je to velmi komplikované a těžko

---

<sup>46</sup> [Srov.] Augustin, L. H.: *Kamil Lhoták*, Praha, Academia, 2000, s. 66-81

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 122

<sup>48</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 128-134

pochopitelné dílo. Vepsaná čísla jsou prvním příkladem tzv. lettrismu nebo numeriky v českém malířství po 2. světové válce.<sup>49</sup>

Začátkem šedesátých let se v Lhotákově tvorbě začaly projevovat první náznaky změny kolorismu. Do popředí se stále víc dostával motiv volné krajiny. V dílech *Červený stan* (př. I.: obr. č. 10), *Sopka, Z Českého středohoří, Krajina se žlutým praporem* převažuje otevřená krajina doplňována figurálními stafážemi nebo různými předměty. Námětově a významově je v nich nejzajímavější *Snídaně v trávě* (př. I.: obr. č. 11) s klasickou kompozicí E. Maneta s aktem jednoruké ženy mající fyziognomii jeho hospodyně. Do této kategorie patří také *Krajina s automobilem Salmson* (př. I.: obr. č. 12), kde volná příroda je konfrontována se starým dopravním prostředkem.<sup>50</sup>

V následujících letech je tvorba K. Lhotáka charakterizována fantaskními objekty uprostřed nádherné volné přírody. Nádherný je obraz *Kopec*, kde sytě zelený svah je v protikladu blankytně modré oblohy, jež se ho dotýká. Pod vrcholem je červený drak připravován ke startu s miniaturními postavami. Neméně zajímavé obrazy tohoto období jsou *Červený orel, Zeměměřič K. Potrubí v lese* (př. I.: obr. č. 13) má fantaskní scénografii. Bělošedá betonová skruž je obklopená tmavými siluetami stromů s prázdným pozadím pod modrou oblohou. Obraz působí až děsivě. Vedle zesilování kolorismu se v těchto dílech stále víc prohlubuje nadreálný aspekt těchto děl.<sup>51</sup>

### 3.3 Grafická tvorba

Kromě malby se Lhoták věnoval i grafice. Rozvíjel hlavně techniku litografie, méně se věnoval leptu. První výstavu grafiky měl roku 1949. Grafika přímo paralelně doprovázela jeho malířské úsilí a těsně s ním souvisela. Ze sledování díla je možné tvrdit, že grafika byla zřejmě oblastí, odkud kompozičně vycházely i podněty k malbě, např. litografie *Zeměměřič* z roku 1948 objasňuje, že pozdější olej stejného názvu vznikl na motiv románu Franze Kafky *Zámek*. Přes procentuální nepoměr k tvorbě malířské nestála grafika pouze na okraji Lhotákových zájmů, ale doplňovala jeho úsilí.<sup>52</sup>

<sup>49</sup> [Srov.] Tamtéž s. 148-161

<sup>50</sup> [Srov.] Augustin, L. H.: *Kamil Lhoták*, Praha, Academia, 2000, s. 179-181,

<sup>51</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 190-205,

<sup>52</sup> [Srov.] Tamtéž s. 26



### 3.4 Ilustrace

Lhoták se věnoval také ilustrační činnosti. Hlavně literatura pro děti v něm našla oblíbeného a vyhledávaného průvodce světem knížek pro čtenáře od nejmladších let. Rád také vyzdobil leporela. Mezi takové realizace patřilo leporelo *Na kopané* s verši Ivana Blatného, literárního člena Skupiny 42. Mezi zdařilé projekty patří ilustrace k vyprávění Jiřího Koláře *Jeden den prázdnin*. Obliba u dětských čtenářů dosáhl schopnostmi evokovat názorné představy v mysli toho, kdo čte. Vždy se snažil vystupňovat čtenářský zájem o myšlenkovou náplň literárních předloh.<sup>53</sup>

### 3.5 Filmové výtvarnictví

Počátky spadají už do roku 1947, kdy nakreslil *Atom na rozcestí*. Ve filmech s radostí používal všechny jeho oblíbené náměty pro malbu a nechal vyniknout technickým vymoženostem civilizace. V kreslených groteskách *Závodník*, *Vzducholod' a láska* plně vynikne jeho láska ke strojům.<sup>54</sup>

### 3.6 Shrnutí Lhotákovy tvorby

Lhoták nebyl ani tak filosofem, ale měl duši myslitele a básníka s velkou vizuální představivostí. Celým svým tvůrčím typem byl Kamil Lhoták především kreslíř. Kreslení pro něho znamenalo určitý způsob osobního myšlení a uvažování o světě. Ve své tvorbě se představil jako přítel současné technické civilizace. Nikdy nekreslil podle modelu, vždy kreslil podle své představivosti. Bohatá imaginace mu umožňovala evokovat si celé obrazy minulých dějů a stavů. I svými kolegy byl oceňován jako výborný kreslíř. Cenili si ho pro schopnost vystihnout duši nakresleného předmětu nebo stroje.

Jeho umění nepůsobilo nikdy nudným dojmem. Ve svém umění vyjádřil nadčasové a všelidské hodnoty, které v umění přetrvávají. Jeho řeč malířského a grafického tvaru je srozumitelná.

---

<sup>53</sup> Augustin, L. H.: *Kamil Lhoták*, Praha, Academia, 2000 s. 272-283

<sup>54</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 300-312

## **I. Praktická část**

## 4. Použité techniky

Pro svoji bakalářskou práci jsem vybrala následující malířské techniky: akvarel, tempera a kvaš. Záměrem bylo zlepšit řemeslnou zručnost v těchto vybraných technikách a následně je porovnat.

### 4.1 Akvarel

Od 19. století je akvarel mezi malíři-amatéry považován za nejpoblárnější výtvarný prostředek. Vzestup této techniky nastal současně s viktoriánským obdivem přírody a krajiny. Krajina a květiny jsou nejčastěji zobrazovanými náměty akvarelem. Stále více profesionálních umělců maluje akvarelem.

Již v 18. Století skupina anglických malířů malovala převážně akvarelem. Jejich náměty byly převážně krajiny a moře (J. S. Cotman, T. Girtin a částečně i J. M. W. Turner).<sup>55</sup>

Jednou z mnoha předností akvarelu je, že zpočátku nepotřebujeme mnoho pomůcek.

Akvarelové barvy se skládají z rostlinných, nerostných nebo živočišných pigmentů, spojených vodou, arabskou gumou, glycerínem, medem a konzervačními přísadami. Glycerín a med zabraňují popraskání nátěru během jeho vysychání.

Protože je akvarel technika využívající jako ředidlo vodu, je potřeba štětec, který hodně vody nasaje a udrží ji. Vhodné jsou proto měkké, přírodní štětce, které se vyrábějí z chlupů sobolů, volů, nebo třeba veverek. Oblíbené jsou též štětce ze syntetického vlákna, avšak neudrží tolik barvy jako štětce z přírodního vlasu.

Nejčastěji se pro akvarel používají tři druhy papíru – drsný, středně drsný a hladký. Většina malířů akvarelů požívá středně drsný papír, protože má povrch dostatečně hrubý, aby udržel barvu, ale přes barvu neprosvítá.

Před započatím tvorby je nevyhnutné papír napnout. Papír je nutné namočit, vytáhnout na kreslicí prkno a následně přilepit páskou kolem celého papíru.<sup>56</sup>

Doporučený výběr obsahuje 12 barev: *kadmium červené, sráž alizarinová, kadmium žluté, žluť citronová, modř pruská, modř blankytná, zeleň tyrkysová,*

---

<sup>55</sup> [Srov.] Harissonová H.: *Malování akvarelem, olejovými a akrylovými barvami*, Praha, Svojtka & Co., 2000, s. 8-11

<sup>56</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 16

*zeleň trávová, okr světlý, umbra přírodní, šed' paynova.* Většina malířů v minulosti používala maximálně 3-4 odstíny barev.

Akvarel je technika založená na vrstvení vodou zředěných barev. Barva, která pokrývá větší plochu, než jeden tah štětcem se nazývá *lazura*. Lazura se vždy nanáší jako první. Musí se nanášet rychle, aby se zabránilo tvorbě tvrdých obrysů. Barva se vždy přidává do vody. Lazurou je možné dobře zachytit skutečnou barvu oblohy. Lazury často obsahují více než jednu barvu. Např. plocha trávy v krajině může mít mnoho odstínů od modrozelené až po žlutozelenou.

Každou kresbu je třeba začít s určitým rozmyslem. Je nutné si rozmyslet kam umístit první lazury a která místa ponechat pro odlesky světla. V akvarelu je těžké dělat zásadní změny, proto počáteční kresba ušetří spoustu práce. Na kresbu je potřeba používat měkkou tužku a nakreslit pouze linie.<sup>57</sup>

Akvarelové barvy jsou průhledné, proto je nevyhnutné obraz malovat postupně ve vrstvách. Nejtmaší místa se získají tak, že se postupně vrství jedna lazura přes druhou, dokud se nedosáhne potřebné tmavosti. Tato metoda práce se nazývá malba mokrým na suché, protože každá lazura musí být úplně suchá, než se nanese další vrstva. Při zasychání lazury se vytvářejí pevné ostré okraje, které jsou typické pro malbu mokrým na suché. Úspěch obrazu závisí na předběžném rozplánování obrazu.<sup>58</sup>

Jiná možnost je malba mokrým do mokrého, při které se nanáší nová barva dříve, než předchozí zaschne. Problémem této metody je, že zapouštění barev není možno přesně kontrolovat. Omezenou kontrolu umožňuje naklánění pracovní desky, podle směru, ve kterém chceme usměrnit roztékání. Touto technikou je možné vytvořit obrazy s krásným měkkým prostředím a právě proto se často používá v krajinomalbě.<sup>59</sup>

Hodně malířů používá akvarel a kvaš společně, nebo míchají akvarelové barvy s trochou krycí běloby, což dodává barvám hutnost, přesto si však zachovávají průsvitnost.

Struktury v akvarelu je možné vytvořit suchým štětcem (např. trs trávy), nebo rozstříknutím barvy pomocí malého kartáčku (např. písek). Zvláště zajímavou

---

<sup>57</sup> [Srov.] Harissonová H.: *Malování akvarelem, olejovými a akrylovými barvami*, Praha, Svojtka &Co., 2000, s.. 26

<sup>58</sup> [Srov.] Tamtéž s. 28

<sup>59</sup> [Srov.] Tamtéž s. 30-31

technikou je za použití mořské soli, kdy může vzniknout například vzhled hrboлатého kamene nebo rozpadající se zdi

Velmi zajímavá je technika použití vosku, kterou lze dosáhnout pěkné výsledky. Používá se v krajinomalbě k namalování nebe pokrytého oblaky, k vytvoření jemného třpytu hladiny jezera, apod.

Další technikou je kolorovaná perokresba. Jde o nanášení barvy na místa, kde je základní kresba perem a tuší.

Pigment používaný v akvarelu bývá často smíchán s tekutinou, která se nazývá arabská guma. Přidání arabské gumy do vody dodá malbě víc třpytu a barvy se tolik nerozpíjí. Technika se často využívá i při malbě detailů.

Při malbě akvarelem je možné dosáhnout různých efektů využitím odpudivosti některých materiálů (např. terpentýn a voda).<sup>60</sup>

## 4.2 Kvaš

Kvaš (z italského *guazzo* nebo z francouzského *gouache* „vodomalba“) je malba na papíře vodovými barvami smíšenými s krycí bělobou a pryskyřičnou, silně lepidivou koloidní látkou (arabská guma nebo tragant s glycerinem). V porovnání s vodovými barvami je kvaš hustší a barvy jsou sytější. Tento typ malby se používá nejčastěji na tmavší podklady, které bývají obvykle vlhčené (např. omítka, papír). Technika kvaše je velmi stará – byla používána již ve 12. století v islámském umění a od 14. století také v Evropě.

Malovat možno na podobný materiál jako u akvarelu – papír, pergamen, textilie. Vrstvy lze nanášet po jejich zaschnutí, přičemž barva světlá, ale také do mokrého podkladu.

Této techniky se v minulosti často užívalo, zvláště ve středověku, při iluminaci a ilustracích rukopisů. V renesanci tato technika sloužila často k přípravě studijních kartonů. V sedmnáctém a osmnáctém století se jí užívalo také k tvorbě miniatur.

---

<sup>60</sup> [Srov.] Harissonová H.: *Malování akvarelem, olejovými a akrylovými barvami*, Praha, Svojtka & Co., 2000, s. 38-49

Kvaš si oblíbili také autoři, kteří se věnovali akvarelu (Claude Lorrain, J. M. W. Turner). Později např. Pablo Picasso či Marc Chagal. V Čechách se technice kvaše věnoval např. Josef Navrátil.

Kombinace kresby a kvaše se jako základ kreslířské bravury typické pro autory přelomu devatenáctého a dvacátého století uplatnila v množství komorních děl, která byla často přípravami k monumentálnějším realizacím.

V případech použití techniky kvaše dochází často nejen ke kombinacím kresby s kvašem, ale také ke kombinacím akvarelu a kvaše.<sup>61</sup>

### 4.3 Tempera

Tempera je malířská technika, pro niž jsou charakteristické krycí rychleschnoucí nelesklé barvy s nesplývavými tóny, jejichž ředidlem je ve vodě rozpustná emulze (směs oleje a vody). Temperová barva se připravuje utřením práškového pigmentu s některou emulzí, která má pro malbu vhodné vlastnosti.

Emulze je homogenní disperze velmi jemných částic dvou navzájem nemísitelných kapalin. U temperových barev se jedná o vodu a olej. Podle obsahu kapalin se jedná o emulzi označenou OV (olej rozptýlený ve vodě), nebo naopak VO (voda rozptýlená v oleji). Aby se tyto dvě vrstvy přirozeně neoddělovaly a nevznikly tak dvě homogenní, jasně ohraničené vrstvy přidáváme k vodě koloidní nebo povrchově aktivní látku tzv. emulgátor, který snižuje povrchové napětí vody a tedy i mezifázové napětí obou fází. Dobrý emulgátor poskytuje jemnou emulzi s průměrem dispergovaných částic menších než 2 μm. Čím je disperze jemnější, tím je emulze stálejší.<sup>62</sup>

Tempery se většinou připravují z emulzí, jejichž vnější fáze je vodová a které se dají ředit vodou. V hlavních rysech podržují vlastnosti vodových barev, pojených jednoduchými vodovými pojidly. Olejové součásti se projevují až po uschnutí, a to větší pružností a sytostí barev. Tempery ředěné vodou umožňují ostrý kresebný tah štětcem, neboť z něho splývají lehčeji než viskóznější barvy olejové; také schnou rychle. Jakmile se voda odpaří, temperová barva ztuhne a tím je proces schnutí prakticky ukončen. Všechny pigmenty bez rozdílu

<sup>61</sup> [Srov.] [online] [cit. 2015-04-20]<http://www.cmvu.cz/cz1999c1835/kvas-technika/>

<sup>62</sup> [Srov.] Slánský B.: *Technika v malířské tvorbě* [online][cit. 2015-04-20][http://old.avu.cz/~mica/digibooks/210\\_002\\_slansky.pdf](http://old.avu.cz/~mica/digibooks/210_002_slansky.pdf), s. 231-233

usychají v tepeře za několik minut; lze je pak přemalovávat dalšími vrstvami barev, aniž se musíme obávat, že povrchové vrstvy popraskají. Z tohoto důvodu podmalovávají někteří malíři temperou i olejomalbu. Ve srovnání s obyčejnými vodovými barvami je tempera pružnější, a může být proto pojena silněji, aniž je třeba přesycovat ji změkčovadly (jako např. barvy akvarelové).

Tempera, kromě pozitivních vlastností, díky kterým vyniká nad jinými technikami, má i své nedostatky. Temperové barvy nelze snadno roztírat a mísit jednu do druhé, protože příliš rychle schnou. Proto jsou také nánosy barev izolovanější, sedí tvrději a pozvolné přechody polostínů lze uskutečnit jen složitými postupy. Souvislá modelace je také v tepeře na suchém podkladě obtížná. Může se provést buď šrafováním rozpustnými temperami, nebo "zesvětlováním" na lokálním tónu či na barevné imprimituře (podmalbě) temperami nerozpustnými.

Kdybychom tomuto nedostatku, tj. změnám odstínů při schnutí, chtěli dopomoci větší přísadou oleje, hrozí nebezpečí, že temperu přemastíme: nesplývá již potom tak snadno ze štětce, je méně tekutá, nesnáší silnější ředění vodou a rozpojuje se. Dosáhne-li přísada oleje takového stupně, že se emulze s vnější fází vodovou změní v emulzi s vnější fází olejovou, nepředčí svou stálostí olejomalbu, neboť jejich barvy postupně tmavnou, žloutnou a ztrácejí svou krycí mohutnost stejně jako barvy olejové. Těmito temperami lze však dosáhnout zcela zvláštního účinku, který svou optickou i hmotnou strukturou připomíná barvy na obrazech 15. až 17. století, jak se nám jeví dnes, tj. změněné stářím. Ovšem temperám tohoto emulzního typu můžeme dodat větší optické stálosti tím, že olej částečně nahradíme látkami opticky stálejšími, např. polymerovaným olejem.

Nejstabilnější jsou tempéry žloutkové a kaseinové. Snesou značné množství oleje a lze je ještě ředit vodou. Proto jsou nejpoužívanější.

Tepeře se obvykle přičítá větší stálost než olejomalbě. Tempera však představuje velmi široký pojem, zahrnující nejrůznější kombinace všech možných látek, takže pouze temperám určitého složení lze přisoudit stálost opravdu vynikající. K poznatku, že tempera vyniká velkou stálostí, se došlo empiricky, zjištěním, že středověké obrazy jsou svěžejší, světlejší a v barvách zářivější, než olejomalby původu mnohem mladšího. Tento poznatek ovšem nemůžeme tak zcela mechanicky přenášet i na temperu moderní, neboť složení

vodových barev středověkých tabulových obrazů bylo jiné, než je složení temper dnešních.

Olejová tempera byla přechodným stupněm k olejomalbě. V olejové malbě je tempera používána k podmalbě nebo malbě detailů.

Tempery neolejové, tj. voskové a pryskyřičné, nepodléhají změně lomu světla stářím, neztrácejí krycí mohutnost, a proto se jimi může malovat i na tónovaných, tmavých a barevných podkladech bez obav, že obraz ztmavne jako olejomalby barokní. Temperovou podmalbou tohoto druhu můžeme zvýšit i stálost olejomalby na tmavém podkladě.<sup>63</sup>

Nerozpustnými temperami jsou kaseinová olejová tempera a škrobová.:

Kaseinová olejová tempera vyniká stálostí emulze; ta se nerozpojuje ani při silném ředění vodou. Výborně se s ní maluje, hodí se jak pro přesné kresebné propracování detailů, tak pro plošné roztírání barev. Tah štětce je ostrý, přesný a zároveň dostatečně hmotný. Dobře se uplatňuje jako podmalba olejomalby.

Škrobová tempera se používá především k dekoračním pracím. Emulze se připravuje ze škrobu, který působením alkalických látek méně mazovatí.<sup>64</sup>

Rozpustnou temperou je tempera žloutková. Vaječný žloutek je přirozená emulze, v níž lecitin a vitelin zastávají funkci emulgátoru tak účinně, že je možno přidat k žloutku značné množství oleje bez obav, že se tato emulze při ředění vodou rozpojí. Pro tuto velkou stálost náleží žloutková emulze k nejpoužívanějším temperám vůbec.

V minulosti byla používána tzv. vaječná tempera. Dnes jsou pigmenty pojeny emulzí s emulgačním činidlem, jako je klíh, kasein, vejce a vosk.<sup>65</sup>

#### 4.4 Srovnání použitých technik

Z přehledu výše uvedeného přehledu vyplývá, že každá technika má své klady i zápory. V práci jsem měla možnost vyzkoušet si každou z nich na poměrně velkém formátu. Vzhledem k formátu byla tempera jistě nejlepší technikou. Tempera je vhodná k velkým plochám, lze udržet jeden odstín barvy a také vrstvit. Roztírá se dobře a lze regulovat její hustotu přidáním vody stejně tak,

<sup>63</sup> [Srov.] Slánský B.: *Technika v malířské tvorbě*, [online] [cit. 2015-04-20] [http://old.avu.cz/~mica/digibooks/210\\_002\\_slansky.pdf](http://old.avu.cz/~mica/digibooks/210_002_slansky.pdf), s. 236-241

<sup>64</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 241-244

<sup>65</sup> [Srov.] Tamtéž, s. 244



jako osušením štětce. Je však důležité mít předem dobře připravený koncept obrazu, případně si jej na papír předem naskicovat, přičemž tato spodní vrstva se snadno temperou zamaluje. Barvy rychle zasychají a na papíře je již není možné míchat, proto jsem většinou postupovala tak, že jsem si každý odstín předem namíchala, případně v procesu barvu pozměnila.

Akvarel má skvělé barevné možnosti, od sytých jasných barev je možné namíchat i tlumené či tmavé tóny. Je dobře vymyvatelný vodou. Technika skýtá prakticky neomezené možnosti pro krajinomalbu. Jediným problémem v tomto případě byl velký formát, neboť větší plochy se akvarelem hůře zvládají. Akvarel zanechává stopy vody nebo tahy štětce. To je sice možné dobře uplatnit pro malé formáty, nicméně ve velkých plochách již tyto vlastnosti akvarelu tak dobře nepůsobí.

Kvaš je technika, se kterou jsem se setkala poprvé. Překvapilo mě, že je možné barvy vrstvit a získat tak dojem barevné a vystínované plochy, přičemž si kvaš zachovává určitou jemnou transparentnost. Jedinou nevýhodou je, že poměrně dlouho schne a další vrstvy je nutné nanášet opatrně, abychom nevymyli vrstvu základní.

Poslední, výše nezmíněnou, technikou, se kterou jsem se při mé práci setkala, aniž bych to ze začátku zamýšlela, byl akryl. Akryl mi jako takový velmi vyhovuje. Je to technika, při které lze vrstvit, perfektně míchat barvy. Škála barev je velká, od tlumených tmavých až po zářivé světlé odstíny. Výhodou akrylu oproti temperě je, že po zaschnutí nepůsobí matným, mdlým dojmem, ale zachovává si svou vysokou barevnost. Nicméně barvy jsou hutnější, roztírají se oproti temperě hůře, a pokud obraz přemalováváme, vytvoří silnou vrstvu, která již nemůže působit lehkým dojmem.

## 5. Realizace obrazů inspirovaných krajinomalbami Kamila Lhotáka

Dle zadání bakalářské práce, praktickou část tvoří 6 krajinomaleb z toho dva technikou akvarelu, jeden kvaš a 2 technikou tempery a jeden kombinovanou technikou tempera, akryl.

Rozměr obrazů dle zadání měl být 100 x 60 cm. Vzhledem k tomu, že takový rozměr zužoval možnosti kompozice, po dohodě s vedoucí práce, paní Dr. D. Sládkovou, M.A., jsou obrazy namalované ve formátu A1. Tento formát sice neumožní tak panoramatické krajiny, nicméně lze malovat jak na výšku, tak na šířku, nehledě na to, že formát je přibližně ve zlatém řezu, tedy působí estetičtějším dojmem.

Obrazy jsou namalované z části na akvarelový papír o gramáži 250 mg (př. č. II, obr. č. 2, č. 3). Po vyzkoušení tohoto druhu papíru, jsem další obrazy ze série malovala (technika akvarel a tempera) na papír používaný na hlubotisk. Papír je na povrchu hladší a dobře s vodovými barvami spolupracuje.

Příprava papíru je jednoduchá. Nejdříve jsem jej namočila a poté papírovou páskou oblepila kolem dokola. Takto natažený papír se díky pevné spodní desce, i po použití většího množství vody (akvarel), sám napne a pořád je možné pracovat na rovné ploše.

pět obrazů jsem malovala v ateliéru, doma. Jeden obraz je namalován přímo v plenéru. Původně jsem zamýšlela namalovat polovinu prací v plenéru, ale velký formát zabraňoval pohodlné manipulaci a bylo tak těžší s ním venku pracovat. Malování v plenéru umožňuje malbu podle reálné krajiny, můžeme bezprostředně vidět všechny barvy a lépe je vystihnout. Předem si sami postavíme stojan do krajiny tak, aby pohled splňoval naše požadavky na kompozici. Oproti tomu práce v ateliéru je pohodlnější a jednodušší co do přípravy malování a následné manipulace, zejména s většími formáty. V ateliéru lze také použít klasický stojan, který pevně drží plátno, případně sololit, bez velkého hnutí. Naopak při práci samotné je nutné zapojení vlastní imaginace, malujeme více méně z paměti. I taková práce má klady, neboť pracujeme s nápady z vlastní hlavy, jež jsou nenucené z okolního světa.

Předkládaných šest obrazů je inspirovaných krajinomalbami Kamila Lhotáka, doplněných o prvky surrealismu tak, jak se objevují i v jeho vrcholné tvorbě. Náměty obrazů jsem se snažila převést do současnosti. Největším problémem,

s kterým jsem se při samotné realizaci a uskutečňování svých představ setkala, bylo nalézt vhodnou kompozici a vyjádření pro uskutečnění konceptu.

## 5.1 Popis obrazů

Výsledkem studia práce Kamila Lhotáka je předložení mých šesti obrazů inspirovaných jeho tvorbou. Každý z nich je jiný, a Lhotákovy obrazy v nich můžeme spatřovat někdy v kompozici, světle, jindy zase v tvaru předmětů, nebo dokonce jen pocitu z jeho díla.

Obr. č. 1 (př. II; tempera): inspirován obrazy „*Balvan a kužel*“ (Přílohy I.: obr. č. 14), a „*Potrubí v lese*“ (př. I.: obr. č. 13). Na pozadí krajiny jsem se na jednom obraze pokusila o propojení těchto dvou jeho známých prvků. Jehlan se změnil v pyramidu a potrubí jsem včlenila do kamene. Pyramida se stává v důsledku roztržení s poletujícími fragmenty silně dynamizujícím prvkem. Prvky jsou také barevně inspirovány Lhotákovými pracemi. Nebe je blankytně modré a tento odstín modré můžeme nalézt i v dalších předložených obrazech.

Obr. č. 2 (př. II; tempera, akryl): obraz, který prošel nejdelším vývojem. Původně zamýšlený koncept působil těžkým dojmem a uvažovala jsem o naprostém vyřazení obrazu z prezentovaných děl. Je zde v důsledku počáteční chyby – natření papíru latexem – použita kombinovaná technika tempery a akrylu. Prvně jsem na latex začala temperou, která však na latexu nedržela pevně a více vrstev nebylo možné samozřejmě namalovat. Po vymytí tempery ale zůstaly tak zajímavé struktury, že jsem se rozhodla obraz dopracovat a po dohodě s paní Dr. D. Sládkovou M.A., jsem malovala akrylem. Inspirací mi byl obraz Lhotákův obraz „*Míč a kužel*“ a surrealistické krajiny Salvátora Dalího. Krajina, podepřená sloupy a rourami z potrubí by měla navodit dojem křehkosti a síly zároveň. Prvek potrubí pod plochou zelené je zbylým fragmentem z původní kompozice díla a zanechala jsem ho zejména kvůli zajímavým strukturám, a kompozičně zmenšila a vyvážila tak, aby neodpoutával pozornost od hlavního motivu díla.

Obr. č. 3 (př. II; akvarel): inspirován obrazem „Balón Ressel“ a „Zelené letadlo a barevný rukáv“. Klasický Lhotákův motiv. Balón vznášející se nad městem na pozadí blankytně modré oblohy. Určitá jednoduchost je zde záměrem. Balony nám umožňují létat a elegantně plují oblohou, a právě to jsem se pokusila znázornit. Určitou lehkost a hranicemi neomezenou svobodu.

Obr. č. 4 (př. II; akvarel): obraz je inspirován jak Lhotákovými obrazy „Krajina s kuželem a červeným míčem“ (světlo), „Z Holešovic v roce 1899“ (př. I., obr. č. 3), tak obrazem Františka Hudečka „Chodec ve městě“ (př. I., obr. č. 18). Je to obraz, kde hlavním aktérem je večerní barevná a dynamická obloha v kontrastu s geometričností města. Moment, který každý obyvatel města dobře zná.

Obr. č. 5 (př. II; tempera): inspiraci jsem čerpala z Lhotákova obrazu „Velká krajina“. V prvním plánu můžeme vidět velký, proděravělý míč. V pozadí ční stan v podobě rozbitého jehlanu.

Obr. č. 6 (př. II; kvaš): inspirován několika obrazy Kamila Lhotáka, zejména pak „Dívka s rozpuštěnými vlasy“ (př. I.; obr. č. 15) nebo „Aimeé Rapin, bezruká malířka“ (př. I.; obr. č. 16), na kterých je v popředí pozorovatel děje či jen náhodný kolemjdoucí. Postava v prvním plánu oživuje nehybný motiv a vtahuje nás do obrazu s sebou. Je zde poprvé použita technika kvaše. Obraz byl jako jediný rozmalován v plenéru a dopracován doma, zejména kvůli velkému formátu. Můžeme zde vidět mladíka před kinem, ohlížejícím se vlevo. Oproti Lhotákovým krajinám minulého století jsem se snažila o zachycení atmosféry města a doby, ve kterých žiji.

Obr. č. 7 (př. II; tempera): torzo s roztráštěným obdélníkem v prvním plánu jsem propojila v jednom obraze. Jemnost organických tvarů versus geometrická přesnost. Torzo je záměrně použito jako jeden z typických surrealistických prvků, krajina tak působí snovým, nadživotním dojmem.

## **Závěr**

Cílem práce bylo především shrnout a zhodnotit význam Lhotákova díla. Kamil Lhoták jistě patří mezi inspirativní osobnosti českého malířství minulého století. Myslím si, že se mi podařilo se s Lhotákem dobře seznámit a alespoň částečně porozumět jeho dílu. V práci jsem shrnula zejména důležité body Lhotákovy umělecké činnosti a podstatné části jeho životního příběhu. Uvedla jsem jej do dějinných souvislostí, zejména pak v kontextu vývoje české krajinomalby.

V práci jsem také vymezila důležité body vývoje krajinomalby v Evropě od středověku až po umění 20. století. Vývoj české krajinomalby jsem zmapovala od 19. století po století dvacáté. Právě tento vývoj byl důležitý pro začlenění Lhotákova díla.

V praktické části jsem se zaměřila na techniky, které jsem si pro svou praktickou část zvolila. Hluběji jsem se s nimi seznámila a pokusila se o řádné řemeslné zvládnutí.

V začátcích práce jsem měla o výsledku praktické části zcela jinou představu. Skici odpovídají prvním nákresům a studiím krajiny inspirované Kamilem Lhotákem. Můžeme na nich vidět industriální prvky, jako jsou sloupy vysokého napětí a balóny. V pozdějších skicích jsem se pokoušela i o rozbití jednotlivých jednoduchých forem (obdélník, jehlan, atd.), které jsem následně zakomponovala do svých prací, nicméně také v pozměněné podobě. Pozdější skici více propracovávají jednotlivé prvky předložených obrazů a především z nich jsem posléze čerpala inspiraci.

Práce pro mne byla velmi zajímavá a přínosná. Osvojila jsem si nové techniky a zjistila, jak moc důležitá je příprava práce, následné rozvržení a koncept, byť se v průběhu práce může obraz od základu změnit a s prvotním záměrem nemusí mít již nic společného. Zejména pak náhody, které při práci vznikají, mohou být nakonec hlavním aktérem díla. Já jsem čerpala především z těchto náhod a chyb, které jsem při práci udělala, a jen část obrazů byla domalována podle původního plánu.

V průběhu práce jsem zjistila, že i pouhý dojem může být inspirací pro nově vznikající dílo. Pokusila jsem se tak v každém obraze zachytit určitý pocit a subjektivně jsem krajiny přetvořila dle svého smýšlení. V části prací jsem se snažila o propojení geometrické přesnosti s náhodou a nahodilostí, a krajiny tak působí snovým až abstraktním dojmem.

## Seznam použitých zdrojů

1. Augustin, L. H.: *Kamil Lhoták*, Praha, Academia, 2000, ISBN 80-200-0818-7
2. Gombrich E.H.: *Příběh umění*, Praha, Odeon, 1992, ISBN: 80-207-0416-7
3. Gombrich E.H.: *Umění a iluze*, Praha, Odeon, 1985, ISBN: 01-525-85
4. Harissonová H.: *Malování akvarelem, olejovými a akrylovými barvami*, Praha, Svojtka &Co., 2000, ISBN 80-7237-252-1
5. Huyghe R.: *Řeč obrazů*, Praha, Odeon, 1973
6. Květ, J.: *Má vlast: Česká krajina v našem malířství XIX. a XX. století*, Praha, SNKL, 1959
7. Librová H.: *Láska ke krajině*, Brno, Blok, 1988, ISBN 47-009-88
8. Machotka, P.: *Cézanne: Krajina jako umění*, Praha, Arbor vitae, 2014, ISBN 978-80-7467-057-2
9. Mrázová, M.: *Současná krajinomalba*, Praha, Odeon, 1977, ISBN neuvedeno
10. Řeháková, N.: *Česká krajinomalba od přelomu století do třicátých let*, Praha 1998
11. Stibral, K.: *Proč je příroda krásná*, Praha, Dokořán, 2005, ISBN 80-7363-008-7
12. Walter I. F.: *Impresionism*, Köln, Taschen, 1992, ISBN 3-8228-1759-7
13. Witlich, P.: *Proč právě příroda — výtvarné umění a biologické myšlení na konci 19. stol. In: Člověk a příroda v novodobé české kultuře (sborník)*, Praha, 1989

## Elektronické informační zdroje

14. [online][http://wiki.rvp.cz/Kabinet/Ucebni\\_texty/V%C3%BDtvarn%C3%A1\\_v%C3%BDchova/D%C4%9Bjiny\\_v%C3%BDtvarn%C3%A9ho\\_um%C4%9Bn%C3%AD/Um%C4%9Bn%C3%AD\\_baroka/Mal%C3%AD%C5%99stv%C3%AD/Ho\\_landsko\\_%28severn%C3%AD\\_Nizozem%C3%AD%29](http://wiki.rvp.cz/Kabinet/Ucebni_texty/V%C3%BDtvarn%C3%A1_v%C3%BDchova/D%C4%9Bjiny_v%C3%BDtvarn%C3%A9ho_um%C4%9Bn%C3%AD/Um%C4%9Bn%C3%AD_baroka/Mal%C3%AD%C5%99stv%C3%AD/Ho_landsko_%28severn%C3%AD_Nizozem%C3%AD%29)
15. [online][http://wiki.rvp.cz/Kabinet/Ucebni\\_texty/V%C3%BDtvarn%C3%A1\\_v%C3%BDchova/D%C4%9Bjiny\\_v%C3%BDtvarn%C3%A9ho\\_um%C4%9Bn%C3%AD/Um%C4%9Bn%C3%AD\\_baroka/Mal%C3%AD%C5%99stv%C3%AD/Francie](http://wiki.rvp.cz/Kabinet/Ucebni_texty/V%C3%BDtvarn%C3%A1_v%C3%BDchova/D%C4%9Bjiny_v%C3%BDtvarn%C3%A9ho_um%C4%9Bn%C3%AD/Um%C4%9Bn%C3%AD_baroka/Mal%C3%AD%C5%99stv%C3%AD/Francie)
16. [online] <http://www.galeriehb.cz/vystavy/vystavy-vsechny/ceska-krajinomalba-ze-sbirek-og-v-liberci>

17. Slánský B.: *Technika v malířské tvorbě*, [online]. Dostupné z:  
[http://old.avu.cz/~mica/digibooks/210\\_002\\_slansky.pdf](http://old.avu.cz/~mica/digibooks/210_002_slansky.pdf),
18. [online] <http://www.cmvu.cz/cz1999c1835/kvas-technika/>
19. [online] [http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=364](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=364)



## **Seznam příloh:**

Přílohy I.	Obrazové přílohy k teoretické části	50
Přílohy II.	Fotodokumentace k praktické části	57

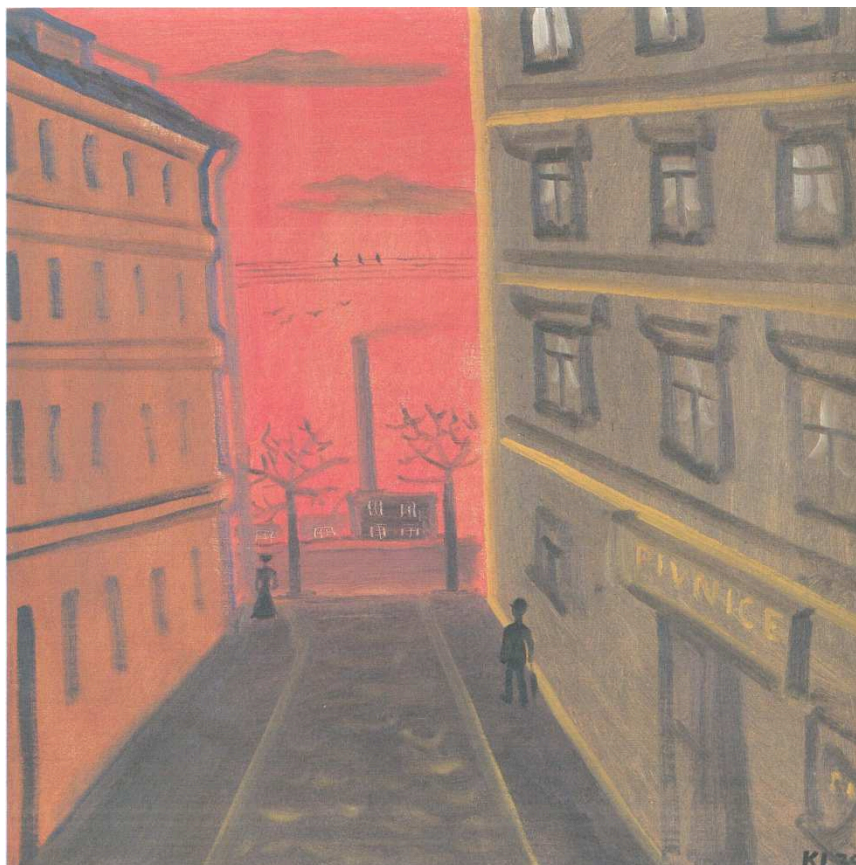
Přílohy I.    Obrazové přílohy k teoretické části



Obr. č. 1: *Nákladní parníky*, olej, lepenka, 24 x 31 cm



Obr. č. 2: *Kolesový námořní parník z roku 1864*, olej, plátno 55 x 60 cm



Obr. č. 3: *Z Holešovic v roce 1899*, olej plátno, 50 x 50 cm



Obr. č. 4: *Přístav*, olej, plátno na lepence, 36 x 45 cm



Obr. č. 5: *Ohrada s dětskými kresbami*, olej, překližka, 22 x 33



Obr. č. 6: *Parkinson's Doncaster Butter Scotch (Plavátka)*, olej, dřevo, 40 x 30 cm



Obr. č. 7: *Jindřich Chaloupecký*, olej,plátno, 116 x 100 cm



Obr. č. 8: *Vítězslav Štěpán*, olej, plátno, 95 x100 cm



Obr. č. 9: *Zed' vzpomínek*, olej, plátno, 80 x 100 cm



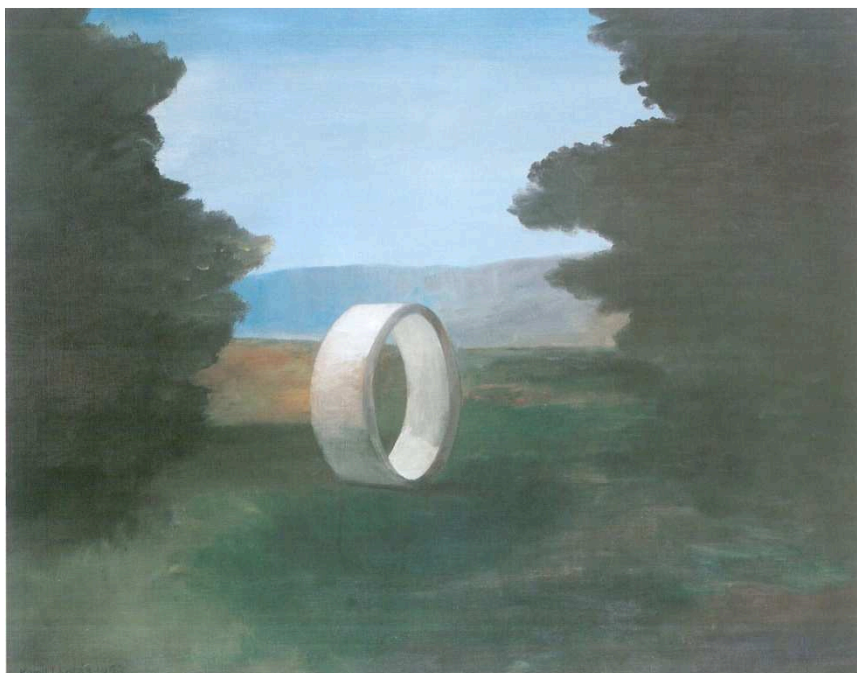
Obr. č. 10: *Červený stan*, olej, plátno, 21 x 19 cm



Obr. č. 11: *Snídaně v trávě*, olej tempera, pastel a koláž, lepenka, 71,5 x 83 cm



Obr. č. 12: *Krajina s automobilem Salmson*, olej a tempera, lepenka, 59 x 88 cm



Obr. č. 13: *Potrubí v lese*, olej, plátno, 65x82,5 cm



Obr. č. 14: *Balvan a kužel*, olej, lepenka, 12 x 19,5 cm

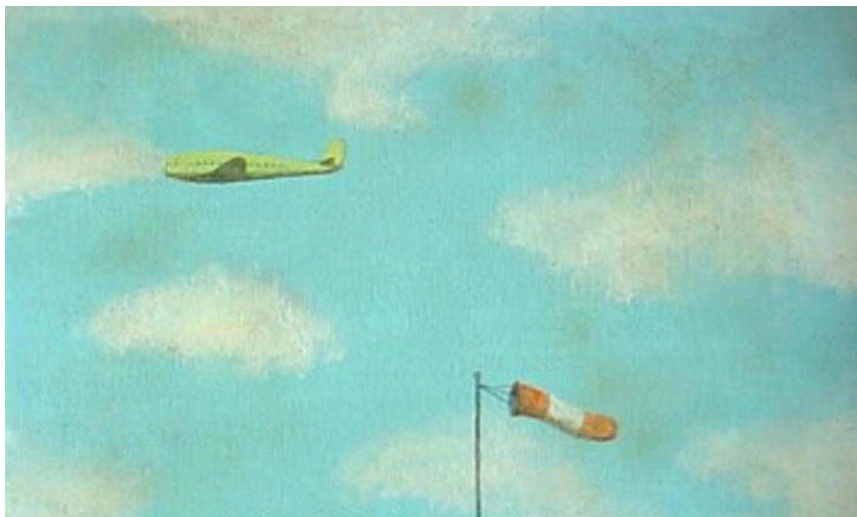




Obr. č. 15: *Dívka s rozpuštěnými vlasy*, olej, plátno, 70 x 70 cm



Obr. č. 16: *Aimeé Rapin, bezruká malířka*, olej, papír, 37 x 50,5 cm



Obr. č. 17: *Zelené letadlo a větrný rukáv*, olej, plátno, 20 x 30 cm



obr. č. 18, F. Hudeček, *Chodec ve městě*, olej, 21 x 29,5 cm

Přílohy II. Fotodokumentace k praktické části



Obr. č. 1



Obr. č. 2



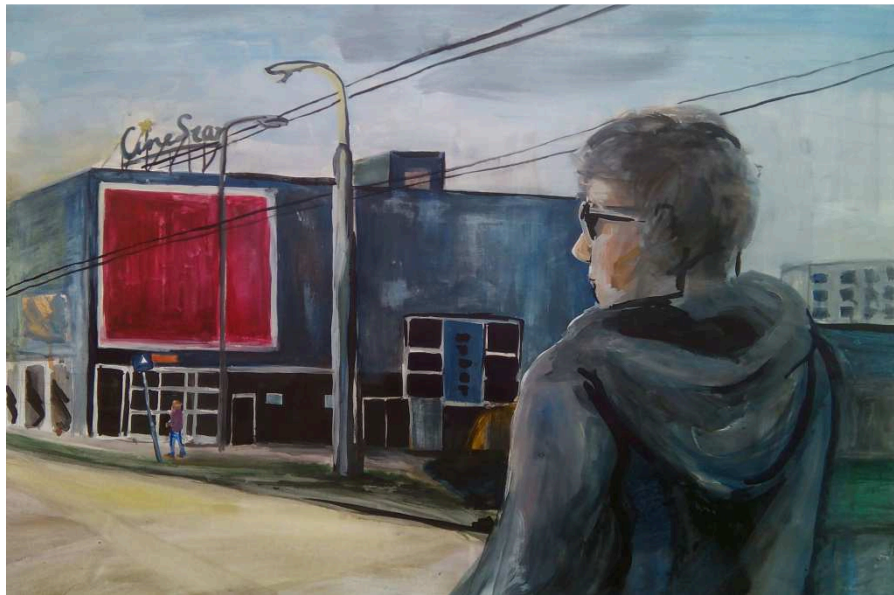
Obr. č. 3



Obr. č. 4



Obr. č. 5

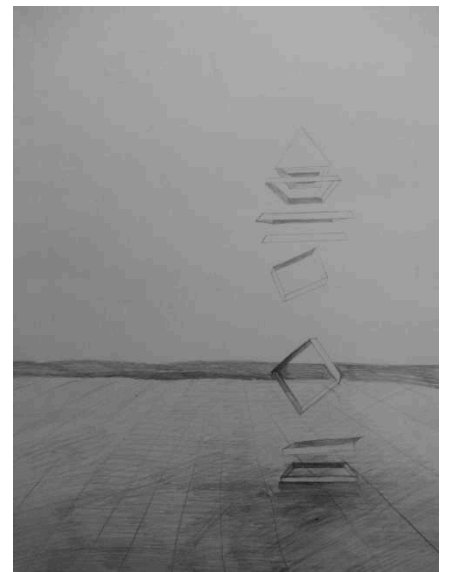
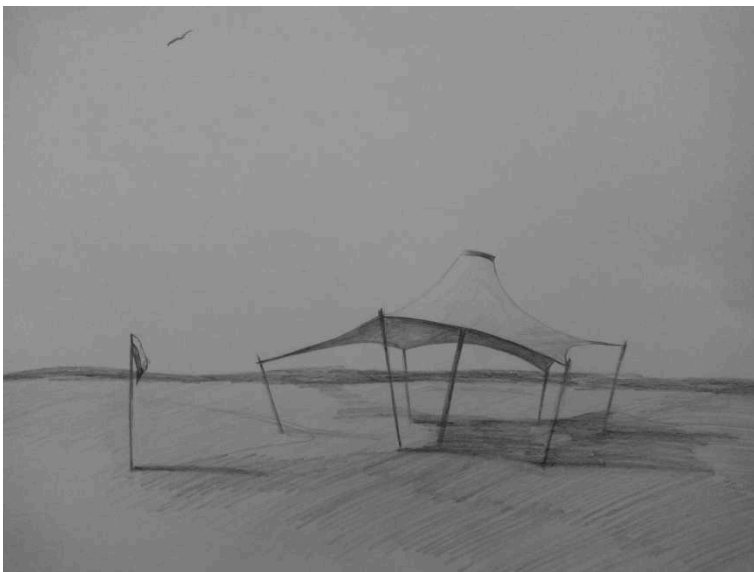


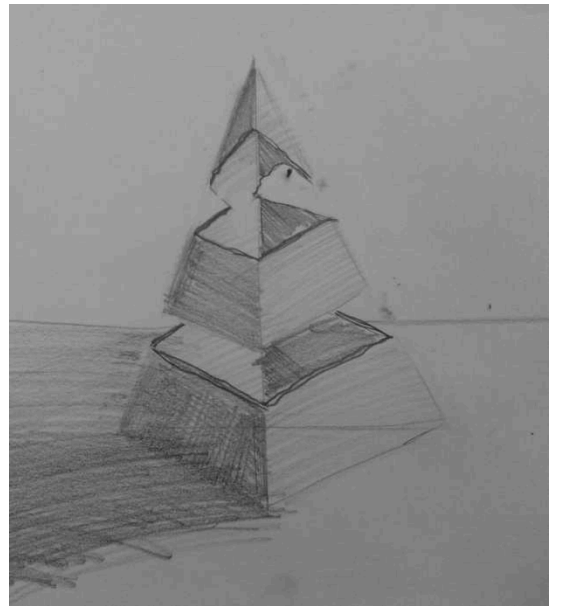
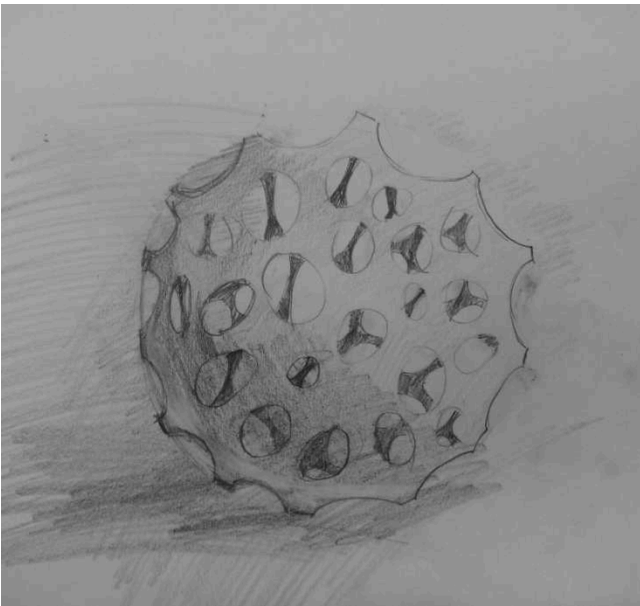
Obr. č. 6



Obr. č. 7

# Skici







## Zdroje příloh

Obr. č. 1-16: Augustin, L. H.: *Kamil Lhoták*, Praha, Academia, 2000, ISBN 80-200-0818-7

Obr. č. 17: [online][cit.2015-04-29]<http://www.artbohemia.cz/cs/obrazy/23333-zelene-letadlo-a-vetrny-rukav.html>

Obr. č. 18: [online][cit.2015-04-29]<http://www.artnet.com/artists/frantisek-hudecek/chodec-ve-m%C4%9Bst%C4%9B-CR0Bhwfi4CnM29gOKoRPkA2>