



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

Portrét v etapách lidského života

A Portrait in Stages of Human Life

Vypracovala: Věra Palmová
Vedoucí práce: Dr. Dominika Sládková – Paštéková, M. A.

České Budějovice 2015

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 dne

.....

Věra Palmová

Poděkování

Děkuji vedoucí své práce Dominice Sládkové, Dr. M.A. za odborné vedení práce, za čas který mi věnovala a za pro mne velmi přínosné rady a připomínky k mé práci. Děkuji také svým rodičům, kteří mě podporovali po celou dobu mého studia.

ABSTRAKT

PALMOVÁ, V. *Portrét v etapách lidského života*. České Budějovice 2014. Bakalářská práce, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce Dominika, Dr. M.A.

Klíčová slova: portrét, vývoj portréту, kresba portréту, olejomalba, Sandro Botticelli, Raffael, Caravaggio,

Praktická bakalářská práce se bude skládat ze tří olejomalb a devíti kresebných studií, přičemž každá jednotlivá část bude představovat jiná období lidského věku (dětství, střední věk, stáří). Hlavním záměrem je postihnout anatomickou a psychologickou složku portrétovaných osob v rozdílném věku. Teoretická část se bude zabývat vývojem portréту od renesance po moderní umění. Zaměří se zejména na světově nejznámější umělce a nejvýznamnější umělce v českých zemích.

ABSTRACT

A Portrait in Stages of Human Life

Key words: portrait, development of portrait, drawing of a portrait, oil painting, Sandro Botticelli, Raffael, Caravaggio,

The practical thesis will consist of three oil paintings and nine sketches. Each component part will represent a special period of human life (childhood, middle age, oldness). The main aim is to comprehend the anatomical and psychological features of portrayed people at different ages. The theoretical part will deal with the development of portrait from Renaissance to modern art. It will particularly aim at the world's most famous artists and the most important artists in Czech lands.

Úvod	6
I. TEORETICKÁ ČÁST	7
1. Renesance	8
1.1 Počátek renesance.....	8
1.2 Renesance ve Florencii.....	9
1.3 Manýrismus a malířství v Benátkách	11
1.4 Renesance mimo Itálii	15
1.5 Renesance ve Španělsku.....	17
2. Baroko	19
2.1 Itálie.....	19
2.2 Španělsko	21
2.3 Francie	22
2.4 Belgie a Holandsko	23
3. Rokoko.....	29
3.1 Francie	29
3.2 Anglie	29
4. Klasicismus.....	32
5. Romantismus	34
6. Realismus.....	35
7. Impresionismus.....	37
8. Počátek moderního umění	40
9. Fauvismus	44
10. Kubismus.....	45
11. Pařížská škola	47
12. Portrétní malířství v Čechách.....	48
II. PRAKTICKÁ ČÁST	52
13. Obsah praktické části.....	53
14. Kresebné studie	53
15. Olejomalby	53
Závěr.....	55
16. Seznam použité literatury:.....	56
17. Seznam filmových zdrojů:	57
18. Seznam obrazových příloh:	58

Úvod

Tématem teoretické části této bakalářské práce je vývoj portrétní tvorby od dob renesance, kdy se začínají stále více prosazovat realistické prvky, a portrétní tvorba zaznamenává mohutný rozvoj. Dále popisuje dobu baroka a další slohová období, kdy je portrétní umění zavedeno na hranice svých možností, až k počátkům moderního umění, kdy se portrét stále více stává spíše symbolem nežli klasickou podobiznou. Portrét jako takový je označení pro zachycení individuálních rysů člověka. Tyto rysy jsou jak fyziologické, tak psychologické. Ačkoliv hlavním zájmem portrétní tvorby je patrně lidská osobnost, lze mluvit také o portrétním zobrazení rostlin nebo krajiny, tedy v podstatě o jakémkoliv individuálním zobrazení. Rozměrový formát portrétní tvorby se může pohybovat od miniatur, komorních maleb až po monumentální díla. Funkce portrétní tvorby může být z určitého hlediska brána jako jistá reprezentace portrétované osoby. Charakter portrétní tvorby je ovlivněn názory, jež přináší doba, ve které byl vytvořen. Platí to především pro portréty historických osobností. Hodnotu portrétní tvorby může určovat věrnost podoby s osobou, kterou zobrazuje. Skupiny portrétních malířů v předešlých staletích vznikaly prakticky ve všech epochách umění. V těchto epochách se portrét v průběhu času dostává do popředí zájmu více, jindy naopak téměř mizí. Tato skutečnost velkou měrou souvisí s tím, jak byla lidská osobnost hodnocena.

Praktická část bakalářské práce je pojata jako určitý fyzický vývoj, nebo chcete-li růst člověka od samotného narození, přes období dětství, dospívání, mládí, střední věk až posléze do stáří. Tomuto vývoji je věnována pozornost především v kresebných studiích. Tyto studie jsou rozděleny na několik částí a každá z nich se zabývá jedním určitým obdobím lidského věku. Následně z těchto jednotlivých etap budou vybrány tři jednotlivé modely, z nichž každý bude realizován v olejomalbě. Tato malovaná část bude reprezentovat tři hlavní body věku člověka, tj. dětství, mládí a stáří. Hlavní důraz je kladen především na to, aby spolu obě části jak tato teoretická, tak posléze i praktická část tematicky korespondovaly. V závěru bakalářské práce se zmíním o praktickém zpracování tématu, které jsem si vybrala. Pro ukázkou finálního výsledku praktické části jsou na závěr přiřazeny také přílohy s fotografiemi, které budou dokumentovat podobu kreseb a maleb této bakalářské práce.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1. Renesance

Za hlavní ohnisko vzniku renesance je jednoznačně pokládáno město Florencie. Tato nová umělecká epocha změnila pohled na postavení umělců. Jejich anonymita zaniká a nezřídka získávají i vysoké společenské postavení.

1.1 Počátek renesance

Celkový pojem středověku vzniká až v renesanci, kdy jej vytvořili humanisté. Tehdy byl pro ně středověk dobou úpadku. „*Od romantismu začíná rehabilitace středověku, pozitivistická historiografie hledá počátky novověkých řádů ve středověku, novověk se chápe jako syntéza antiky se středověkem: neoidealističtí filosofové ocenili duchovní jednotu a intenzitu středověkého duchovního života.*“¹

Giotto

Datum jeho narození není doloženo s naprostou přesností, nicméně nejčastěji se uvádí rok 1267. Už od útlého dětství projevoval bystrost a nadšení pro kreslení. Odešel do učení k Cimabuemu, kde se brzy svému učiteli stylově vyrovnal. Pokud maloval lidskou postavu, zobrazoval je podle skutečnosti.² Příchod tohoto malíře byl pro Itálii zcela novou kapitolou dějin umění. Jeho dílo se skládá z valné většiny z fresek. Jeho schopnost podat věrně plasticky a proporčně lidskou postavu dokládá jeho malba Víry. Postava se podobá svou trojrozměrnou iluzí gotickým sochám. Je zde perspektivní zkratka i hluboké stíny zvlněné drapérie. Dlouhých tisíc let se před tím v umění podobné zobrazení hloubky neobjevuje. V jeho freskách v Padově vidíme hluboký zármutek nad tělem Krista.³ Postavy v přední části obrazu dokazují novost Giottova umění. Upustil od názoru křesťanského umění, že každá postava se musí ukázat celistvě podobě. Giotto nechtěl, aby jeho malby byly pouhými náhražkami za psané slovo. Chtěl namalovat postavy tak, abychom měli dojem, že jsou skutečně před námi.⁴ Giotto se svým novým revolučním pojetím proslavil a dostal se díky němu do povědomí široké veřejnosti.⁵

¹ Cit. MRÁZ, Bohumír, MRÁZOVÁ Marcela: *Encyklopedie světového malířství*. Praha, Academia 1988, s. 557–558

² VASARI, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*. Praha, Odeon 1976, s. 126

³ Tamtéž, s. 162–3

⁴ GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. Praha, Argo a Mladá fronta 1995., s. 163–4

⁵ Tamtéž, s. 165

1.2 Renesance ve Florencii

Ve Florencii se v jedné a té samé době objevilo mnoho skvělých malířů, kteří umění posunuli o velký kus kupředu. Šlo o mistry ve svém oboru, kteří nadobro skoncovali s těžkopádným stylem, který se do té doby objevoval. Stali se zároveň nesmazatelnou inspirací pro budoucí malíře. Jedním z těchto skutečně prvních opravdových mistrů byl Masaccio.

Masaccio

Byl to právě Masaccio, který pochopil, že základním smyslem malířství je co nejvěrnější napodobení přírody. Právě toto prozření zapříčinilo to, že zbavil umění jeho předešlé drsnosti a položil základy k ušlechtilosti a živému pohybu postav. Zcela bravurně a důmyslně si vedl v zobrazování perspektivních zkratk, jelikož je často obměňoval a maloval z různých pohledů.⁶ V kapli Brancacciů se nachází mnoho jeho děl. Jedná se o výjevy ze života sv. Petra. Největší pozornost si ale zcela jistě zaslouží umělcův autoportrét, který najdeme v tvářích jednoho z apoštolů, jejichž gesta jsou zcela přirozená. Z výrazu sv. Petra lze vyčíst starostlivost a z tváře výběřčího naopak chtivost při výběru daně. V kapli je s touto živostí vyvedeno mnoho hlav. Masaccio zemřel mladý ve svých šestadvaceti letech na vrcholu svých tvůrčích sil.⁷ Takto zní posmrtný epitaf Annibala Cara: „*Má malba byla jako živá proto, že jsem dal vzruch a cit svým postavám. U mne se učil i sám Buonarroto a všichni s ním, já se však učil sám.*“⁸

Fra Angelico

Fra Angelico dával svým postavám líbezné a půvabné vzezření, které upřednostňoval před přesnou konstrukcí prostoru a plastickou modelací těla. Propojil giottovský sloh s barevným a dekorativním sienským stylem. V jeho díle se prolíná jednak gotické citění a zároveň i novátorské změny renesančního malířství ve Florencii.⁹ Jeho tvorba vycházela především z jeho zbožného založení. Mezi jeho nejlepší díla patří bezesporu deskový obraz nacházející se v kostele San Marco. Madona zde vyobrazená vede, jak říká Vasari, „*svou prostotou každého diváka ke zbožnosti*“.¹⁰ Známý je také další deskový obraz Zvěstování z kostela San Domenico, který upoutá velice jemným a citlivě vyvedeným profilem.¹¹ Fra

⁶ VASARI, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I.* Praha, Odeon 1976, s. 267-269

⁷ Tamtéž, s. 272-273

⁸ Cit. VASARI, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I.* Praha, Odeon 1976, s. 273

⁹ MRÁZ, Bohumír, MRÁZOVÁ Marcela: *Encyklopedie světového malířství.* Praha, Academia 1988, s. 22

¹⁰ Cit. VASARI, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I.* Praha, Odeon 1976, s. 343

¹¹ Tamtéž, s. 343

Angelico maloval po celý život výhradně světce a náboženská témata. Ve své malbě byl velmi obratný. Obrazy neopravoval ani nepřepracovával. Jeho hluboká víra se dokonale odráží v tvářích všech jeho figur.¹²

Domenico Ghirlandaio

Florence doby 2. poloviny 15. století se již v umění druhé generace velkých mistrů projevuje bez zábran, jako tomu je například u malíře Domenika Ghirlandaia. V jeho oltářním obraze Klanění pastýřů se odráží Ghirlandaiovo školení i jeho myšlenkový svět. Pastýři jsou pojeti jako prostí lidé, Madona se podobá mladé Florentince.¹³ Snaha o krajní realismus se projevuje v jeho Podobizně starce s vnukem, kde pohled upoutá starcův deformovaný nos a znázornění protikladu zkušenosti a naivní bezprostřednosti.¹⁴

Piero della Francesca

Piero della Francesca podrobně studoval perspektivu, o které napsal traktát. Na rozdíl od ostatních renesančních umělců, kteří dávali důraz na modelaci a kresbu, zaměřil se Piero na barvu a osvětlení v obraze. Světlo pro něho bylo nástrojem k tomu, aby vytvořil plastický tvar, čímž se odlišoval od soudobých nizozemských malířů. Právě jejich tvorbě se podobají Pierovy lehce strnulé postavy a jednoduché kompozice.¹⁵ Stejně jako například Leonardo da Vinci měl i Piero della Francesca proporce svých postav přesně vykalkulované.¹⁶ Renesanční muž rád ukazoval svou někdy až tvrdou sílu a sebe sama dává do středu světa. V Pierově portrétu Federica da Montefeltra je vidět výraz člověka, jenž si je vědom svých potřeb.¹⁷ Portrét je vyveden dle italské tradice z profilu a je spojen s prostorem krajiny stejně jako podobizna Federicovy manželky.¹⁸

Sandro Botticelli

Botticelli byl jedním z umělců, jež tvořili pro medicejský dvůr. Členy medicejské rodiny vyobrazil například v díle Klanění tří králů kolem roku 1475. Na tomto obraze najdeme i umělcův autoportrét ve žlutém plášti. V 19. století si Botticelli získal velkou oblibu u prerafaelitů. Vynikal v umění kresby, zvláště v zachycení pohybu figur.

¹² VASARI, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I.* Praha, Odeon 1976, s. 347

¹³ PIJOAN, José, *Dějiny umění 5*, 3. vydání, Praha: Odeon, 1989, s. 209

¹⁴ Tamtéž, s. 208

¹⁵ MRÁZ, Bohumír, MRÁZOVÁ Marcela: *Encyklopedie světového malířství.* Praha, Academia 1988, s. 454

¹⁶ ECO, Umberto: *Dějiny krásy.* Praha, Argo 2005, s. 220

¹⁷ Tamtéž, s. 200

¹⁸ MRÁZ, Bohumír, MRÁZOVÁ Marcela: *Encyklopedie světového malířství.* Praha, Academia 1988, s. 454

Linie byla pro Botticelliho umění nadřazená kompozici i barvě. Typ žen, které maloval, měly úzký obličej, smutné oči a idealizovaný výraz. Postavy mají nepřírozený postoj a jejich roucha vlají. Botticelli vrátil obrazům obsah. Vybíral si složité alegorické a mytologické náměty. Jeho nejznámější obraz s náboženským tématem je Madonna del Magnificat, kde skvělým způsobem znázornil vzájemné vztahy postav díky pohledům, které postavy spojují.¹⁹ Malířova pozdější tvorba ztrácí líbeznost i půvab a stává se vážnou a asketickou, vlivem kázání náboženského reformátora Savonaroly, jehož stoupencem se Botticelli stal.²⁰

Leonardo da Vinci

Leonardo byl vůbec prvním umělcem, který intenzivně zkoumal lidské proporce a pohybovou mechaniku. Zároveň se snažil postihnout duševní dění uvnitř člověka. Byl pravým příkladem renesančního člověka. Jedno z jeho raných děl, Klanění tří králů, zůstalo jen v podmalbě. Postava Madony zde vyzařuje klid, ale zároveň i osamocení a tvoří pomyslný střed obrazu. Madony mají v Leonardově podání líbezný typ. V dalším díle s názvem Madona ve skalách nahradil Leonardo trojúhelníkovou kompozici prostorovým útvarem – pyramidou. Postavy na obraze se vyznačují osobnostní individualitou.²¹ Slavná Leonardova Mona Lisa je dílem, ve kterém malíř znázorňuje ideální ženský typ krásy s bezděčným úsměvem. Tento určitý obecný typ Leonardova ideálu je charakteristický pro všechny ženy, které maloval. „*Jak umělci záleželo na duševním rozpoložení modelu, svědčí zpráva, že při portrétování pečoval o hudbu, tanec a veselou společnost, aby si sedící model udržel duševní svěžest.*“²² Tváře žen, které Leonardo maloval, se vyznačují neproniknutelným výrazem. Například jeho Dáma s hranostajem má nejasnou symboliku, proporce jsou volné a zvíře, které hladí dlouhými prsty, je věrně vyvedeno. Objevuje se zde problém, který bude často řešen v pozdějším manýristickém malířství – k podmínce samotnému vytvoření obrazu, který je v prostoru.²³

1.3 Manýrismus a malířství v Benátkách

Generace manýristických malířů na jedné straně už neměla tak úzký vztah k renesančním tendencím, avšak na druhou stranu byla svazována nemožností se odtrhnout od dědictví generace předchozí. Napodobuje klasickou krásu, čímž ji zároveň ruší. Prostor, ve kterém se manýristické postavy obrazů objevují, je snový, někdy až nadreálný. Pohyb těchto postav je

¹⁹ MRÁZ, Bohumír, MRÁZOVÁ Marcela: *Encyklopedie světového malířství*. Praha, Academia 1988, s. 63

²⁰ Tamtéž, s. 64

²¹ Tamtéž, s. 335

²² Cit. Tamtéž, s. 337

²³ ECO, Umberto: *Dějiny krásy*. Praha, Argo 2005, s. 193

esovitě prohnutý, nikoli svázaný geometrií. Vyměřitelnost se stává pouze prostředkem k tomu, aby posloužila jako nástroj ke složitým znázorněním v prostoru. Manýrismus se staví proti přísným pravidlům renesance, ale brání se uvolněnosti tvarů baroka.²⁴ Skutečné benátské umění neexistovalo až do pádu Cařihradu. Teprve když se nejlepší umění díky Michelangelovi a Raffaelovi objevuje v Římě a když toskánské umění vyčerpalo své síly, dostávají se Benátky do popředí. Díla malíře Tiziana nám dovolují představovat si nejlepší antické obrazy. Myšlenkově i formálně připomínají jeho díla umění helénistické školy. Obrazy benátských mistrů jsou antické a zároveň i moderní.²⁵

Raffael

Raffael byl umělcem mezi jehož obdivovatele patřili například Rubens nebo Bernini, ač byli oba umělecky založeni zcela opačně.²⁶ Narodil se v Markách roku 1483 do rodiny urbinského malíře Giovanniho Santiho.²⁷ Z řady autoportrétů zakomponovaných do freskových výjevů a z podobizny v Uffiziích známe Raffaelovu fyzickou podobu.²⁸ Rafaelovým prvním komorním obrazem je Poprsí s. Šebestiána, vytvořené kolem roku 1502. Toto dílo je stejně jako další Raffaelovy desky ještě viditelně ovlivněno Peruginem, přesto v sobě má jistý mladistvý důraz.²⁹ Ve své rané tvorbě, kdy překonával peruginovské východisko, vytváří již překvapivě technicky vyspělou Madonu Connestabile. Naproti tomu v Madoně del Granduca rychle dospívá typ polopostavy sličné matky s dítětem. Tato deska někdy bývá považována za počátek umělcova pobytu ve Florencii, neboť zde dominuje velká malířská jistota.³⁰ Signovaný obraz z roku 1507, Madona zvaná Krásná zahradnice, oplývá skvělým rozložením forem v ploše obrazu a klidným náznakem děje. Manýrismus později často opakuje vázané postoje dětí, které mají lehce nadsazené měřítko.³¹ Rafael se ač neoficiálně stal portrétistou papežského dvora navzdory tomu, že mu byla portrétní tvorba vzdálena, jelikož směřoval k ideální obecnosti. Podobizny ho ale stále obracely ke konkrétnímu popisu. V postihování lidských citů a v typové charakterizaci nacházel nová řešení. Zájem o jedinečnost podoby se prosazuje zejména v podobizně papežského knihovníka Tommasa Inghiramiho, kde malíř skryl zrakovou vadu, nebo v Portrétu

²⁴ ECO, Umberto: *Dějiny krásy*. Praha, Argo 2005, s. 220-221

²⁵ PIJOAN, José, *Dějiny umění 6*, 3. vydání, Praha: Odeon, 1989, s. 111

²⁶ BLAŽÍČEK, Oldřich J. *Raffael*, 1. vydání, Praha: Odeon, 1982, s. 5

²⁷ Tamtéž, s. 8

²⁸ Tamtéž, s. 9

²⁹ Tamtéž, s. 15

³⁰ Tamtéž, s. 17

³¹ Tamtéž, s. 20

Baldassara Castiglione, muže s vousy, kde tlumené barvy odpovídají Castiglionovu naučení, že „*dvořan nemá být oblečen pestře, nýbrž ve vážných barvách*“.³² Poslední pětiletí Raffaelova života bylo dobou, kdy se plně věnuje obrazům bez oficiální objednávky, a také studiem římské antiky. Do tohoto období spadá skvělá podobizna Žena se závojem (La Velata). Působivý, i když neosobní portrét ženy v sobě má určitou zdravou lidovost a zasněný pohled.³³ Raffael dokázal „*své výjevy komponovat s vynalézavostí a řádem tak, aby do nich nevkládal ani příliš mnoho, což by vedlo ke zmatku, ani příliš málo, což by mělo za následek chudost – v tom a ve všem, co se týkalo malby, znal přesně pravou míru*.“ Takto shrnuje Raffaelovu tvorbu Vasari.³⁴

Tizian

O datu jeho narození se dodnes vedou diskuse, nicméně se nejčastěji udává rok 1473. Učil se u malíře a mozaicisty Sebastiana Zuccata, později však odchází k významnějším učitelům do dílny Gentila Belliniho a poté k Giovannimu.³⁵ Klíčový problém, který Tizian ve svém díle řeší nejčastěji, je otázka lásky a krásy v lidském životě.³⁶ K vlastnímu uměleckému názoru se propracovává ve druhém desetiletí 16.století. Vzniká několik Madon, mezi nimiž také Cikánská Madona, která je svým výrazem blízká Salome (obrazu, jež vytvořil kolem r. 1515). Do tohoto stejného období spadají také dvě Tizianova proslulá díla – Toaletta mladé ženy a Flóra. Na obraze zvaném La Maîtresse du Titien je zobrazena mladá žena, která byla považována za neznámou Tizianovu milenkou. Novější historiografie umění na rozdíl od dřívějších, ke konkretizaci námětů tíhnoucích bádání, tyto malby chápe jako výraz poetických myšlenek, které mají obecnější ráz.³⁷ Výklad blízký interpretaci Erwina Panofského se zdá být nejpravděpodobnější: „*Před dívčím pohledem vyvstává obraz vlastní krásy, ale i vědomí její pomíjivosti, vědomí času, jenž hubí mládí, krásu i lásku*.“³⁸ Umělcovo zrání je Toaletě mladé ženy velmi patrné. Hladká a narůžovělá pleť působí ideálně a přirozeně a je v kontrastu s bílou košilí a drobným řasením. Jemné zvlněné vlasy také podporují účinek malby. Tizian zde kombinuje lazuru a polopastózní malbu, což dává některým částem oděvů vybranou krásu. Dívčí polofigura Flóry má jemný výraz a výrazně klenuté tvary. Jde zde poznat, jak citlivě byly voleny malířské akcenty. Kvetoucí ženství zde bylo vyjádřeno způsobem velmi

³² Cit. BLAŽIČEK, Oldřich J. *Raffael*, 1. vydání, Praha: Odeon, 1982, s. 61-62

³³ Tamtéž, s. 65-66

³⁴ Cit. Tamtéž, s. 77

³⁵ KRSEK, Ivo, *Tizian*, 1. vydání, Praha: Odeon, 1976, s. 12

³⁶ Tamtéž, s. 23

³⁷ Tamtéž, s. 28

³⁸ Cit. Tamtéž, s. 32

podnětným pro italskou i evropskou renesanci. „*Toaletta mladé ženy a zvláště Flóra předjímají svou kompozicí pozdější stupně Tizianovy portrétní malby, v níž šlo především o překonání starších benátských a italských zvyklostí a schémat a o nové pojetí lidské osobnosti.*“³⁹ Jedním z vrcholných Tizianových děl třicátých let je Venuše urbinská s žánrovou scénou v pozadí, která vyniká svou smyslovou bezprostředností. Malířský názor, na který později navázali mistři novobenátské školy, je zde již silně radikální. Pojetí Venuše je světské a má individualizované rysy tváře. Podobizna neznámé benátské ženy zvaná La Bella, má rysy tváře stejné jako Venuše urbinská. Tvář je mladistvá a půvabná, pleť má jednotný, leč diferencovaný tón. U této malby je zjevné, že barva dokáže vyjádřit podstatu lidské osobnosti.⁴⁰ Hmota a tvar je zde budována barevnou pastou a právě tato pasta současně s fyziognomií tvoří duševní výraz.

Po roce 1540 se Tizianův sloh mění. Stále trvá příklon k reálnému světu, opět však přibývají antikizující elementy, což pravděpodobně souvisí s vyrovnáním se s manýrismem a florentsko-římskou klasikou.⁴¹ V obraze *Ecce homo* z roku 1543 se ve vzájemných vztazích zobrazovaných lidí zračí napětí, navenek obraz projevy dynamismu postrádá. Kristus-člověk je zde vystaven psychologicky diferencovanému davu, který představuje realitu světa. Zobrazovaní lidé reagují různými způsoby – lhostejně, nepřátelsky i se skrytou účastí.⁴² Tizian se zde blíží představám budoucích realistů tím, že rozpoznává tragiku a podmíněnost člověka, který již přestává být oním „druhým bohem“, tvůrcem vlastního osudu.⁴³ Své portrétní umění mohl Tizian předvést díky možnosti, kterou mu poskytl Řím. Sugestivně zobrazoval významné osobnosti tehdejší doby, zejména v papežských podobiznách si v tomto ohledu vedl mistrovsky. Portrét Pavla III. je prvním portrétem, jenž vznikl roku 1543 ve Ferraře. Rudá pláštěnka sedícího papeže se pyšní barevnými proměnami a prudkými lesky.⁴⁴ Skupinová podobizna Papeže Pavla III. s vnuky Alessandrem a Ottaviam z rodu Franese má pronikavé zření, odhalující faleš, intriky a nedůvěru zákulisí farnéského domu, pročež zřejmě zůstal nedokončený. Roku 1548 vzniká portrét Karla V. v křesle. Žádné vnější znamení nejvyšší hodnosti bychom nenašli, nebýt brokátu a honosného sloupu. Velká osobnost se ale odráží v jeho neobyčejně důstojné póze, naproti tomu jeho distancovanost v bledé fyziognomii.⁴⁵ „*Ve stáří namaloval Tizian také obě své zachovalé podobizny. Vystupuje*

³⁹ Cit. KRSEK, Ivo, *Tizian*, 1. vydání, Praha: Odeon, 1976, s. 32

⁴⁰ Tamtéž, s. 47

⁴¹ Tamtéž, s. 50

⁴² Tamtéž, s. 52

⁴³ Tamtéž, s. 54

⁴⁴ Tamtéž, s. 56

⁴⁵ Tamtéž, s. 58

v nich beze vší okázalosti s jedinou ozdobou, zlatým řetězem, který dostal od Karla V. při své nobilitaci.“⁴⁶

1.4 Renesance mimo Itálii

Evropské umění bylo po dvě staletí gotické a vyznačovalo se krajní zjemnělostí. Od konce 13. století a počátku 14. století nachází výtvarné umění výraz v zájmu o přírodu v nejrozmanitějších aspektech. Uplatňují se zpočátku nenápadné, později však stále zjevnější realistické prvky. Lidské myšlení a činnost se v této době mění nenadálým způsobem. 15. století se jeví v rámci historie jako jedno z nejvýznamnějších pro duchovní vzpouru jedince proti podřízenosti teologickým pravdám.⁴⁷ V Nizozemí se objevuje řada velkých umělců. Triptych, který provedl ve Flandrech Hugo van der Goes, připomíná svou senzibilitou a stylem práce Domenika Ghirlandaia a byl předmětem obdivu takových umělců jako byl například mladý Botticelli.⁴⁸ V Německu se v této době odehrává také mnoho změn. Jednou z nich je mravní i politická revoluce, na kterou měla velký vliv významná osobnost evropských dějin Martin Luther. Probouzí se touha po vědění. Německá podoba renesance je z velké části spojena s Albrechtem Dürerem. Stejně jako Leonardo da Vinci si své názory na proporce lidského těla, geometrii a malířství zaznamenával.⁴⁹

Jan van Eyck

Jan van Eyck se ubíral jinou cestou nežli florentští umělci jeho doby, kteří svou metodou zachycovali přírodu s vědeckou přesností. Lidské tělo znázornili pomocí perspektivních zkratk a znalosti anatomie. Van Eyck naopak k sobě přikládal jednotlivé detaily, až se postupně obraz stal zrcadlem světa, který viděl. Právě tento rozdíl byl mezi italským a nizozemským uměním nejvýraznější. Dalo by se říci, že pokud se podíváme na pečlivě provedený povrch věcí, květin či šperků, jedná se pravděpodobně o obraz z dílny nizozemského umělce a naopak, pokud jde o mistrovské zvládnutí perspektivy a lidského těla, jedná se o umělce italského. Za jednu z největších uměleckých zásluh Jana van Eycka lze považovat jeho vynález olejomalby. Mohl jí dosáhnout splynutím barev hladkým přechodem, což mu tempera neumožňovala, a zároveň s její pomocí dosahovat mnohem větší přesnosti.⁵⁰ Jan van Eyck byl mistrem v oblasti portrétu. Jedním z jeho nejslavnějších děl je portrét Giovanni Arnolfiniho. Tento italský obchodník je na obraze zachycen se svou nevěstou

⁴⁶ Cit. KRSEK, Ivo, *Tizian*, 1. vydání, Praha: Odeon, 1976, s. 70

⁴⁷ PIJOAN, José, *Dějiny umění 5*, 3. vydání, Praha: Odeon, 1989, s. 63

⁴⁸ Tamtéž, s. 64

⁴⁹ PIJOAN, José, *Dějiny umění 6*, 3. vydání, Praha: Odeon, 1989, s. 283

⁵⁰ GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. Praha, Argo a Mladá fronta 1995, s. 190-191

Jeanne. V místnosti, kde se portrétovaní nacházejí, najdeme mnoho zajímavých detailů, jako jsou dřeváky, růženec na stěně a ovoce na okenní římse. Symbol zasnub je zde vyveden v podobě gesta ruky obou snoubenců. Malíř zde zároveň působí jako svědek, což dokazuje latinský nápis *Johannes de eyck fuit hic* (Jan van Eyck byl zde přítomen). V úsilí o věrné zachycení skutečnosti se van Eyck vzdal libivých obrazců a křivek, které splývají, což bylo typické pro mezinárodní gotický sloh.⁵¹

Hugo van der Goes

Narodil se v roce 1440. Mistrem malířského umění se stal v belgickém Gentu. Byl však postižen duševní chorobou, při níž trpěl představami, že je odsouzen na smrt, kvůli níž musel o deset let později vstoupit do kláštera. Během léčby, při níž byl uklidňován hudbou, umělec v jasných chvílích maloval, avšak roku 1481 zemřel šílený. Jeho nejproslulejší dílo *Klanění tří králů* se vyznačuje přesnými detaily a intenzivními výrazy všech zobrazených účastníků. Jedno z jeho dalších skvělých děl *Triptych Portiariů* patří k nejskvělejším dílům světové malby. Madona na tomto triptychu nebyla do té doby nikde jinde namalována takto lidsky, ušlechtilé a zároveň prostě. Tři klanějící se pastýři vynikají odlišnou charakterizací postav – usmívající se stařec působí něžně. „*Mladík, jenž ztělesňuje pochybnost, vztahuje ruce, ale toto gesto jeho chladný pohled vyvrací. Zralý muž dává najevo vzrušení, které hraničí s šílenstvím.*“⁵² Na pravém křídle triptychu je s vytříbeností a smyslem pro detail vyvedena podobizna dcery Tommasa Portinariho.⁵³

Hans Memling

Byl pravděpodobně žákem R. van Weydena. Svá nejznámější a nejzdařilejší díla maloval pro špitál sv. Jana. Dílo, které vytvořil, má lyrický a poetický tón, nenajdeme zde žádné soudobé dramatické události. Zároveň dovršuje vývoj, který vychází z tvorby J. van Eycka. Jeho až líbezný a citlivý projev nemá u ostatních nizozemských malířů tehdejší doby obdoby. Typ ženy, kterou Memling ve svých obrazech vytvořil, je křehká a cudná plavovláska elegantního vzezření. Tento typ je nejčastěji k vidění v jeho Madonách a podobiznách.⁵⁴

⁵¹ GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. Praha, Argo a Mladá fronta 1995, s. 192

⁵² Cit. PIJOAN, José, *Dějiny umění* 5, 3. vydání, Praha: Odeon, 1989, s. 89

⁵³ Tamtéž, s. 91

⁵⁴ MRÁZ, Bohumír, MRÁZOVÁ Marcela: *Encyklopedie světového malířství*. Praha, Academia 1988, s. 378

Albrecht Dürer

Albrecht Dürer se narodil v roce 1471 v Norimberku. Renesanční snahu o umělecký řád propojil se středověkou rozmanitostí a tajemností. V jeho díle je patrná snaha o vědeckou objektivnost, která je však propojena i s fantastičností. Mimo své výtvarné dílo po sobě zanechal i mnoho knih o proporcích a perspektivě, z nichž je známá například práce o proporcích lidského těla z roku 1528, která vyšla posmrtně. Německé tradiční umění osobitě propojil s italskými renesančními prvky. Jeho díla byla vždy precizní a čistě řemeslně provedená. Postupně se umělecky vyvíjel do jednodušší, avšak vnitřně monumentálnější formy. V jeho díle nalezneme skvělé portréty. Podrobně studoval všechny detaily, které poté spojil s pronikavou psychologickou charakteristikou jedince. Se stejnou hloubkou také prozkoumával sám sebe ve svých autoportrétech. Základním kamenem jeho tvorby byla kresba, která je jednak tvořena náčrty kompozic a studií detailů a jednak volnými kresbami zvířat, květin a podobizen, které dostávají zcela svébytný ráz a neslouží již jako přípravný materiál.⁵⁵

1.5 Renesance ve Španělsku

Španělské malířství 16. století je spjato s takzvanou valencijskou školou, která se zajímala o italskou renesanci století patnáctého. Byla to nová orientace, neboť předtím bylo španělské malířství ovlivněno zejména vlámskými vlivy. Ono zaměření na Itálii trvá po celé 16. století. Existovala zde také ještě škola katalánská, která však neměla příliš široký rozhled.⁵⁶

El Greco

El Greco pocházel z Kréty, což byla tehdy značně izolovaná část světa, co se uměleckého rozvoje týče. Do doby, než přišel do Benátek, znal patrně jen byzantským stylem namalované světce ve strnulých postojích, již se zdaleka nepodobali realitě. Když se usadil v Toledu ve Španělsku, stával se často předmětem kritiky, která ho nabádala k zažitému výtvarnému řešení pramenícímu ze středověkého myšlení, jež ve Španělsku přetrvávalo. Jeho umění bylo vůči přirozeným tvarům lhostejné, naopak překypuje dramatem a odvážnou představivostí.⁵⁷ Jeho postavy se vyznačovaly až nepřirozenou protáhlostí. V oblasti portrétu byl skvělým malířem a ob stojí i ve srovnání s portréty Tizianovými. Patří mezi ně portrét Hortensia Felixe Paravicina, jenž vznikl okolo roku 1609. El Grecovo umění bylo na dlouhou dobu

⁵⁵ MRÁZ, Bohumír, MRÁZOVÁ Marcela: *Encyklopedie světového malířství*. Praha, Academia 1988, s. 151-152

⁵⁶ PIJOAN, José, *Dějiny umění 6*, 3. vydání, Praha: Odeon, 1989, s. 197

⁵⁷ GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. Praha, Argo a Mladá fronta 1995, s. 298

zapomenuto a znovu objeveno až po první světové válce, kdy na umění přestávají být kladeny totožné normy „správnosti“.⁵⁸

⁵⁸ GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. Praha, Argo a Mladá fronta 1995, s. 300

2. Baroko

Malířství 17. století vnímali tehdy lidé jako něco více nežli jen pokračování manýristického slohu. Umění bylo tehdy oblíbeným tématem diskusí římských vzdělců. „*Takové diskuse byly ve světě umění již samy o sobě něčím novým. Začaly v 16. století otázkami, zda je malířství lepší než sochařství, nebo zda je kresba důležitější než barva či naopak (...).*“⁵⁹ Baroko oponuje renesanční touze po uzavřenosti formy a klidu. Tuto celistvou formu narušuje a do kompozice obrazu vkládá vzruch a pohyb. Dosahuje toho dramatickými efekty, kterými se zároveň snaží ohromit diváka. Námětově pokračuje v renesanční tradici, kterou ale mění podle svých slohových vlastností.⁶⁰

2.1 Itálie

Co se barokního malířství týče, hlavním centrem, odkud pocházeli ti nejlepší malíři Itálie, byla Bologna. Obzvláště proslulí malíři této oblasti byli Carracciové. Pod jejich vedením zde dokonce fungovala jejich akademie.⁶¹ Období přelomu 16. a 17. století je také dobou života Michelangela Merisi, který podle své rodné vesnice získal přezdívku Caravaggio. Jeho osobnost a dílo ovlivnily celou řadu malířů. Caravaggiova tvorba byla zcela jiná než akademický styl Carracciů.⁶²

Michelangelo Merisi - Caravaggio

Narodil se v městečku Caravaggio v Lombardii. Jeho otec byl správcem domu a pozemků zdejšího šlechtice. Když bylo malému Michelangelovi Merisi pět let, přišel kvůli epidemii moru jak o svého otce, tak o děda. V jeho devatenácti letech mu zemřela i matka. Poté se nějakou dobu učil v Miláně, nicméně umělci, kteří měli talent, se tehdy vydávali především do Říma. V roce 1593, když sem přichází i Caravaggio, je po vzoru ostatních nucen nejprve studovat antické sochy, poté kopírovat staré mistry, např. Raffaela a v závěru tohoto procesu dospět k myšlence ideální krásy. Caravaggio se ve svém umění však soustředil hlavně na zobrazování toho, co viděl kolem sebe, toho co se nachází přímo v jeho dílně. Skici nepoužívá, jen se pozorně dívá a poté ihned maluje. Své modely si vybírá přímo na ulici. Odmítá věci dělat podle ustálených forem. Oproti kráse renesančních mistrů působí například jeho Chlapec s košíkem ovoce poněkud neotesaně. Jeho odpovědí na kopírování děl

⁵⁹ Cit. GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. Praha, Argo a Mladá fronta 1995, s. 316

⁶⁰ MRÁZ, Bohumír, MRÁZOVÁ Marcela: *Encyklopedie světového malířství*. Praha, Academia 1988, s. 35

⁶¹ PIJOAN, José, *Dějiny umění 7*, 3. vydání, Praha: Odeon, 1990, s. 30-31

⁶² Tamtéž, s. 33

klasických mistrů je Nemocný Bakchus, který je zároveň jeho autoportrétem. Bakchus byl v tehdejší době symbol nejen vína, ale i mládí a krásy. Stal se inspirací pro mnoho obrazů, básní a písní. Caravaggio jej pojal zcela odlišným způsobem. Namísto mládí a svěžesti vyzařuje Bakchus se svou nazelenalou pletí a šedými rty spíše nemoc. Z boha tak udělal Caravaggio až příliš lidského tvora. Kardinál Francesco Maria del Monte, jenž byl velkým milovníkem umění, rozpoznal umělcovy kvality. Mezi Caravaggiovy obrazy, které kardinála zaujaly, patří Hráči karet. Na obraze jsou znázorněny tři postavy: naivní mladík, lupič, jenž ho chce oklamat, a muž, který mu napovídá. Přítomnost těchto lidí je téměř hmatatelná. Kardinál poté, co tento obraz koupí, navrhne Caravaggiovi, aby se nastěhoval do paláce, kde bude obklopen vybranou společností a přepychem. Caravaggio nabídku přijme. Tehdy maluje obraz Hudebníci, kde v hloučku postav v pozadí nacházíme opět umělcův autoportrét. Postavy mladíků jsou vyvedeny zblízka a působí velmi tělesně a bezprostředně. Bariéra mezi divákem a obrazem se ruší.

Ve svých třiceti letech se Caravaggio stává uznávaným umělcem. Spolu s úspěchem se však začíná projevovat temná stránka jeho osobnosti, zesměšňoval své umělecké současníky a rivaly. Jeho temperamentní a vznětlivá horkokrevná povaha se ostatně dokonale odráží v jeho umění. Když si u něho karmelitánky objednájí obraz Smrt Panny Marie, jsou otřeseny realistickým pojetím malby a obraz vrátí. Toto odmítnutí v Caravaggiovi rozdmýchá ještě větší vznětlivost, která postupně vede až k tragickému vyvrcholení. Při souboji, který vznikl pravděpodobně kvůli dívce, zabije Ranuccia Tomassoniho místního kuplíře. Po této události prchá do Neapole, kde znovu začíná malovat. Stává se zde slavným, jeho obrazy jsou plné něhy a slitování. Když poté náhle odjíždí na Maltu, získává dokonce roku 1608 rytířský titul. Když pro něho papežův synovec Scipione Borghese vymůže milost, vrací se do Říma. Na oplátku maluje Caravaggio obraz David s hlavou Goliáše. Jde o autoportrét, kde Caravaggio nepropůjčil svou podobu Davidovi, ale utáté hlavě Goliáše. Stává se zde ztělesněním zla. Roku 1610 se spolu se svými obrazy vydává domů na sever. Během cesty je však uvězněn v přístavu na západ od Říma. Když se po vyplacení se z vězení pokouší dohnat loď, která veze jeho obrazy, umírá vyčerpáním na břehu zdejšího toskánského pobřeží.⁶³

⁶³ *Síla umění* [Simon Schama's Power of Art], 1. díl Caravaggio [epizoda z televizního seriálu Simon Schama's Power of Art]. Režie Carl Hindmarch, Clare Beavan. Velká Británie, 2006.

2.2 Španělsko

*„Španělské malířství 17. století je v podstatě realistické. Náboženská tematika v něm sice stále zaujímala hlavní místo, ale realismus prostoupil všechny jeho tehdejší projevy. Přitom téměř zcela zanikla krajinomalba a naopak velké oblibě se těšil portrét.“*⁶⁴ Realismus má zde své typické znaky. Objevují se prvky brutality, kterou ještě umocňuje kontrast světla a stínů.

José Ribera

Narodil se roku 1591 v Játivě. Podrobnosti z jeho mládí neznáme téměř žádné. Ví se však, že několik let pobýval v Římě, kde se obeznámil s Raffaelovým a především pak s Caravaggiovým dílem. Jejich tvorba měla na Riberovu malbu významný vliv.⁶⁵ Právě v Riberových obrazech se často objevuje onen realismus s až brutálními prvky. Měl zálibu v malování nemocných lidí trpících znetvořením a mučednických scén. Jedním z takových obrazů je například Chlapec s koňskou nohou, v jehož veselém výrazu se ani trochu neodráží neštěstí, které ho postihlo.⁶⁶ Malířův typický způsob světelné modelace, kterou maluje lidské tělo, je vidět v obraze Sv. Ondřej, který je důkazem sugestivního psychologického umění. Překvapivě působí obraz Archimédes, v němž slavný starověký vědec budí dojem spíše neapolského pobudy.⁶⁷

Velázquez

Diego Velázquez se ve svém umění rozhodl nevázat na konvence a místo toho nezaujatě sledoval přírodu. Jedno z jeho raných děl Sevillský prodavač vody se podobá nizozemským žánrovým výjevům, nicméně Velázquez jej obohatil o pronikavou psychologii postav. Divák je postaven před otázku, zda obraz, na který se dívá, nese nějaké vážné poselství, či nikoliv. Předměty zde vyobrazené jsou namalovány s pronikavým realismem. Celek působí sladně a harmonicky.⁶⁸ Velázquez byl váženým členem dvora Filipa IV., kde vytvořil mnoho portrétů členů královské rodiny. Na jeho podobizně papeže Inocence X. je patrné, že pojetí portréту se nemusí po dlouhé časové období nikterak změnit, neboť tento obraz má mnoho společného s Tizianovým portrétem Pavla III. Ve svém vrcholném díle Velázquez maluje barevně harmonické obrazy, jako například rozměrné 9 m vysoké dílo Dvorní dámy. Obraz je kompozičně do detailu promyšlen. Vidíme zde malíře, jenž portréтуje královský pár, jehož

⁶⁴ Cit. PIJOAN, José, *Dějiny umění* 7, 3. vydání, Praha: Odeon, 1990, s. 78

⁶⁵ Tamtéž, s. 78

⁶⁶ Tamtéž, s. 80

⁶⁷ Tamtéž, s. 86

⁶⁸ GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. Praha, Argo a Mladá fronta 1995, s. 260-261

odraz lze spatřit v zrcadle. U malíře se nachází skupina postav, z níž jedna je královská dcera Infantka Margarita. Obraz působí dojmem až fotografické momentky. Portrét, na němž je namalován malý princ Filip Prosper, se také vyznačuje neobyčejnou barevnou harmonií a celek působí nekonvenčním dojmem. Malý psík ležící vedle prince na židli značí, že se Velázquez soustředil především na typický výraz zvířete a nevěnoval takovou pozornost srsti jako například van Eyck v portrétu Arnolfiniových, kde se malíř detailně věnoval každé kudrlině. Právě díky tomu vyznívá Velázquezovo pojetí mnohem přirozeněji. Díky tomuto nazírání na skutečnost byl Velázquez v 19. století obdivován impresionisty. „*Vidět a pozorovat přírodu stále novými očima, objevovat stále nové harmonie barev a světla a nacházet v nich potěšení, se stalo hlavním úkolem malíře.*“⁶⁹

2.3 Francie

Francouzské malířství 17. století bylo těžko srovnatelné s ostatním francouzským uměním, které bylo pompézní a okázalé a řídilo se direktivami, která diktovala Akademie. Řada malířů si dokázala udržet uměleckou svobodu a vybírala si náměty z prostředí života městských a venkovských rodin. Významní francouzští malíři, již do uměleckého života vstupovali v druhém desetiletí 17. století, se vyrovnávali s italskými vzory.⁷⁰

Georges de La Tour

„*Bývá označován za francouzského caravaggistu. Narodil se v Lotrinsku, v letech 1621-1622 pobýval v Paříži a od roku 1624 žil až do své smrti v Lunéville u Nancy.*“⁷¹ Postavy jeho obrazů se nacházejí v nočních scénách s umělým osvětlením a mají výraznou sochařskou modelaci. Obvykle se jedná o prosté venkovské lidi. Tajuplná atmosféra je v jeho obrazech vyvolána ozářením některých partií tváře či šatů svíčkou nebo pochodní.⁷² Mezi takto laděné obrazy patří například Tesař sv. Josef nebo Anděl se zjevuje sv. Josefovi. Právě v tomto díle vzniká ono příznačné La Tourovo napětí, kde plamen svíce je překryt rukou dítěte. Světlo svíčky dopadá na dětskou tvář anděla vyobrazeného v ostrém profilu. Celý námět je vykládán jako Sen sv. Josefa. Anděl může světce vyzývat jak k sňatku s Pannou Marií, tak k útěku do Egypta. Obraz může ale také znázorňovat starého muže, který usíná po denní dřině.⁷³

⁶⁹ Cit. GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. Praha, Argo a Mladá fronta 1995, s. 336

⁷⁰ PIJOAN, José, *Dějiny umění* 7, 3. vydání, Praha: Odeon, 1990, s. 161-162

⁷¹ Cit. Tamtéž, s. 162

⁷² Tamtéž, s. 162

⁷³ Tamtéž, s. 170

Philippe de Champaigne

Malíř proslul především obrazy, které maloval pro klášter Port-Royal. Do portroyalského kláštera vstoupila malířova nemocná dcera, kterou Champaigne zvěčnil na obraze Nemocná jeptiška spolu s abatyší Agnès Arnauldovou. Jsou známy také některé Champaignovy podobizny slavných osobností. Nejpozoruhodnější z nich je portrét kardinála Richelieua, ve kterém je podán jako důstojný velmož s inteligentním ostře pronikavým pohledem. Portrétoval také Antoina Arnaulda, vůdce jansenismu, což bylo hnutí, kterého se Champaigne stal stoupencem.⁷⁴

Hyacinthe Rigaud

Rigaud po téměř celou první polovinu 18. století rozvíjel tradici oficiální podobizny. Narodil se v roce 1659 v Perpignanu. Poté, co se po svém příchodu do Paříže stal žákem malíře Le Bruna, zařídil si po čase svou vlastní dílnu, ve které se věnoval především zhotovování podobizen. Zakázky přicházely jak z královského dvora, tak z kruhů šlechty i zámožných měšťanů. Jeho podobizny v parukách a v šatech z krásných látek jsou malovány ve stejných pozicích s podobnými výrazy a vyznačují se určitou samolibostí až ješitností. Je tvůrcem jedné z nejproslulejších podobizen Ludvíka XIV. Jde o portrét, na kterém je král vyobrazen ve svých třiašedesáti letech, a byl určen španělskému vladaři Filipu V.⁷⁵

2.4 Belgie a Holandsko

Nizozemsko se rozdělilo na dva odlišné státy a stejně tak se umění – malířství, sochařství i architektura rozdělily na dva proudy s jiným vývojem. Celému vlámskému baroku dominoval Rubens, jenž se stal dvorním malířem. Některé rysy Rubensova umění jsou podobné umění malíře Antoona van Dycka.⁷⁶ Jedním z nejgeniálnějších mistrů jak holandského, tak i světového malířství je Rembrandt, který ve svém díle dokázal proniknout hluboko do lidské duše.⁷⁷

⁷⁴ PIJOAN, José, *Dějiny umění 7*, 3. vydání, Praha: Odeon, 1990, s. 171

⁷⁵ Tamtéž, s. 172

⁷⁶ Tamtéž, s. 179-180

⁷⁷ Tamtéž, s. 189

Antoon van Dyck

Patřil k nejnadanějším Rubensovým žákům. Osvojil si dokonale jeho dovednost ve znázornění povrchu věcí i lidské pleti. Oba malíři měli však zcela rozdílný temperament. Obrazy van Dycka jsou mnohem více melancholičtější. Tento styl byl oblíben u anglické společnosti šlechticů i u Karla I. a díky tomu si můžeme udělat skvělý obrázek o aristokracii a eleganci dvora tehdejší společnosti. Samotného Karla I. van Dyck portrétoval, jak pózuje pod širým nebem, když právě sesedl z koně při lovu. Obraz ukazuje autoritativní postavu krále ve vši majestátnosti a kultivovanosti. Pro svou dovednost tyto charakteristické rysy zachytit byl van Dyck aristokratickou společností vyhledávaným malířem. Portrétních zakázek měl tolik, že je téměř nestíhal zpracovávat.⁷⁸ „*Některé portréty mají až nepříjemně blízko k lichotivým módním figurínám pozdějšího období a není sporu o tom, že van Dyck zavedl nebezpečný precedens, který portrétování velmi ublížil. Nicméně to všechno nemůže nikterak zmenšit význam jeho nejlepších portrétů a ani by nás to nemělo nechat zapomenout, že to byl právě van Dyck, kdo více než kdokoli jiný pomáhal vykrytalizovat ideálům aristokratické ušlechtilosti a uhlazené nenucenosti (...).*“⁷⁹

Frans Hals

Je pokládán za jednoho z největších nizozemských malířů. Věnoval se především portrétní malbě. Dovedl ve svých obrazech skvěle vyjadřovat lidskou radost ze života, zvláště v okamžicích, kdy se lidé smějí. Zaměřoval se na momenty, kdy člověk projevuje vitalitu v bezprostřední reakci. V posledních letech tvůrčího života se výraz jeho modelů mění, dostává melancholičtější a hlubší psychologický ráz. Z jasných barev, které původně používal, přechází k šedým, černým a hnědým tónům, až nakonec tvoří jen z černě, hnědi a běloby. „*Takové jsou dvě překrásné skupinové podobizny, které umělec namaloval asi dva roky před svou smrtí: Správcové mužského starobince a Správkyně mužského starobince.*“⁸⁰ Modelem mu byli jak úředníci, univerzitní profesori, teologové, tak kupci a umělci. Zhruba kolem roku 1649 portrétoval francouzského filozofa René Descarta. Hals disponoval obdivuhodným malířským rukopisem. S jistotou maloval hbitými tahy a všímal si

⁷⁸ GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. Praha, Argo a Mladá fronta 1995, s. 238

⁷⁹ Cit. Tamtéž, s. 329

⁸⁰ Cit. PIJOAN, José, *Dějiny umění* 7, 3. vydání, Praha: Odeon, 1990, s. 189

charakteristických detailů. Světlo a stín jsou malovány pastózně. Výsledný dojem portrétu pak působil velmi živě.⁸¹

Petrus Paulus Rubens

Rubens patřil k největším mistrům své doby a ani po zániku baroka neupadl v zapomnění. Jeho tvorba měla neuvěřitelně širokou tematiku i osobitý výraz.⁸² Narodil se roku 1577 do rodiny antverpského právníka a soudce Jana Rubense. V Antverpách získal obsáhlé základy humanistického vzdělání. Prošel dílnami Tobiasse Verhaechta i Otty van Veena, který byl představitelem pozdní fáze antverpského romanismu. Následně byl roku 1598 přijat mezi antverpské cechovní mistry.⁸³ Mezi Rubensovy rané práce patří drobný Portrét mladého muže, jenž se svou podobou vrací k starší tradici portrétní malby v Nizozemsku. Pozoruhodným obrazem z této doby je Adam a Eva, znázorňující prvotní hřích, zdramatizován morálním vyzněním, které umocňuje i symbolika zvířat v krajině.⁸⁴ Jeho dva jezdecké portréty jsou důkazem toho, že si dobře osvojil italské vlivy. Jedná se o Portrét markýze Giancarla Dorii a Jezdecký portrét vévody z Lermy, který vytvořil v době, kdy podnikl cestu ke španělskému dvoru.⁸⁵ Rubens se v případě obou portrétů inspiroval tradicí italských jezdeckých portrétů 16.století. Tizianův portrét Karla V. z roku 1548 byl v tomto případě Rubensovi jednou z největších inspirací.⁸⁶ Potřebu vyjádřit humanistické obsahy psychologicky naléhavějšími prostředky si uvědomil v přímé konfrontaci s omezeností nizozemského romanismu. V této době mu vlastní cestu pomohla nalézt Itálie.⁸⁷ Ke klasicistní větvi baroka se Rubensova tvorba zčásti přibližuje k tvorbě následovníků A. Carracciho. Odráží se to například v díle Venušina toaleta.⁸⁸ Pohled zobrazené bohyně se vrací zpět v odrazu zrcadla, z temného pozadí vystupuje figurální kompars. Jako inspirace k této mytologické malbě sloužila. Barokní naturalismus je tu předveden ve formě krásy bujných tvarů a pleti matného lesku. Přehodnocení tradiční podoby měšťanského portrétní malby, kdy se blíží portrétní malbě aristokratickému, přichází s dvojportrétem sebe a své manželky Isabelly Brantové. Ono novátorství spočívá hlavně ve skutečnosti, že podobizna je vyvedena v postavách v životní velikosti. Gesto doteku dlaně na manželově ruce je vyjádřením přirozeného citu.⁸⁹

⁸¹ PIJOAN, José, *Dějiny umění* 7, 3. vydání, Praha: Odeon, 1990, s. 189

⁸² KRSEK, Ivo, *Petrus Paulus Rubens*, 1. vydání, Praha: Odeon, s. 7

⁸³ Tamtéž, s 8-9

⁸⁴ Tamtéž, s 12

⁸⁵ Tamtéž, s 15-18

⁸⁶ Tamtéž, s 18

⁸⁷ Tamtéž, s 21

⁸⁸ Tamtéž, s 28

⁸⁹ Tamtéž, s 50

Obdiv k Tizianovi je jasně patrný v Rubensově lásce k barvě a zpracování malířské hmoty. Pozdní Rubensova tvorba se vyznačuje skicovitým rukopisem a transparentní vzdušnou barevností. Viditelné je to v podobizně Heleny Fourmentové s prvorozeným synem. Černý klobouček, který má malé dítě na hlavě, je k vidění také na krásném neformálním portrétu Heleny se synem a dcerou. Helena stejně jako předtím Isabella se neobjevuje pouze na portrétech. Její podobu najdeme na pozdních Rubensových obrazech. Jsou to díla jako Bathseba, Sv. Cecilie i Venuše. Záměrné připodobnění Heleny k antické Venuši na obraze někdy zvaném Kožíšek je autorovým vyznáním lásky a obdivu k ní.⁹⁰ Co se autoportrétů týče, nezanechal po sobě Rubens v tomto ohledu mnoho děl. Autoportrét z florentských Uffizií se vyznačuje chladným Rubensovým pohledem, avšak téměř současný autoportrét, umístěn v malířově domě v Antverpách, je mnohem více intimnější. Svou tvář se intenzivněji zabýval v kresbě, jež je uchována v Královské knihovně ve Windsoru. Vyniká velkorysým pojetím jak podoby, tak duševního dění. Podobně je tomu i v kresbě, která sloužila jako studie k Rubensovu poslednímu autoportrétu a je uchována v Louvru. Samotný portrét je pak vyveden v obvyklém stylu oficiálních podobizen tedy v tříčtvrteční postavě. Rubensův pohled již jeví znaky únavy a stáří, avšak dosud má jistou sebejistou pronikavost, přičemž malíř je zde zachycen v majestátním postoji, který je ještě více podtrhnut sloupem na vysokém podstavci.⁹¹ Rubens zemřel roku 1640 v Antverpách. Pro celé jeho dílo je velmi typický zájem o krásu a smyslovou plnost. Právě této prioritě je v jeho díle podřízeno vše, ať už se jedná o detaily nebo celky a je oslavou veškerého bytí, na které Rubens nahlížel s barokní transcendencí. Zcela nová kapitola flámského umění se otevřela právě díky jeho syntéze formy dekorativně účinné a velké italské formy, jež jsou ještě více umocněny jednotným světelným médiem.⁹² Ani pozdější fáze baroka neubrala Rubensovu dílu nic na aktuálnosti. V 17. století se jeho věhlas zvýšil ještě více díky diskusím na francouzské Akademii, kde modernisté usilovali o uvolnění z výtvarně teoretických pout a snažili se podporovat především individualitu a temperament. Předchůdce svého výtvarného snažení v Rubensovi viděli umělci jako Fragonard či Watteau. Ani benátskou malbu posledního rozkvětu, kdy se uplatňuje malíř G. B. Tiepolo, si není možné bez Rubensova senzualismu představit.⁹³

⁹⁰ KRSEK, Ivo, *Petrus Paulus Rubens*, 1. vydání, Praha: Odeon, s. 82

⁹¹ Tamtéž, s. 92

⁹² Tamtéž, s. 94

⁹³ Tamtéž, s. 95

Rembrandt

V 16. století o třicet let dříve než Rembrandt přijíždí do Amsterdamu bylo toto město bezvýznamným rybářským přístavem. Za dobu jedné generace se však stává ekonomickou velmocí. Na zdejších kanálech si bohatí lidé vybudovali domy, kde bylo možno mimo jiné nalézt luxusní umělecké předměty a také obrazy, a to především jejich podobizny. Ve třicátých letech 17. století se Rembrandtovi velmi dařilo. Ve své tvorbě se vyhýbal kráse a zjemnělosti, neboť ho nezajímaly. Maloval skutečné lidi. Snažil se, aby jeho umění mluvilo pravdu o lidském údělu. Dokázal si poradit s jakýmkoliv tématem. Maloval dějem nabitě příběhy a skvělé podobizny. Mezi ně patří portrét Nicolaese Rutse, obchodníka s kožešinami. Sám Nicolaes je na obraze v jedné kožešině oblečen. Jeho pohled je pronikavý a inteligentní. Na další podobizně zobrazil Rembrandt 83letou ženu s melancholickým pohledem. Obraz dýchá smutnou atmosférou s přemítáním o blízké smrti. Právě toto dílo je důkazem toho, jakým psychologickým malířem Rembrandt byl. Svými portréty se dostal až za obvyklý styl malířů tehdejší doby, kdy knížatům a papežům dávali důležitou rozhodnost, starostlivost a melancholii. Rembrandt skvěle zacházel s barvou a rozuměl potřebám svých klientů. Po celou svou uměleckou tvorbu se věnoval nejvíce olejomalbě. Do této doby její vlastnosti nikdo tak dopodrobna neprozkoumal jako on. Když se seznamuje se Saskií van Uylenburghovou, svou budoucí manželkou, kreslí a maluje mnoho jejích portrétů. Mezi nimi je kresba, na které má Saskia na hlavě slaměný klobouk a v ruce drží květinu. Zakázek od zámožných lidí v Amsterdamu měl Rembrandt mnoho, maloval například členy rodiny Tripovy, která patřila k nejbohatším v Holandsku. V Podobizně dcery Eliase Tripa Marie Tripové poukazuje Rembrandt především na přepych a bohatství, což se odráží v bělostné krajsce a špercích. Sám Rembrandt po bohatství toužil, což je vidět v jeho podobizně z roku 1620, kde je honosně vystrojen po vzoru starých mistrů. Postupem času Rembrandt začíná být ve své malbě čím dál svobodnější, což patrně zapříčinilo, že mu jeden z jeho nejváženějších zákazníků Adries de Graeff odmítl zaplatit. Od této chvíle Rembrandtovi klesají zakázky na portréty a přibývá dluhů. V této době také umírá Saskie na tuberkulózu. Od roku 1642 se jeho umění mění. Jeho díla jsou komornější a prostší, opouštějí okázalost. Dobová kritika začala jeho obrazy považovat za staromódní. Kulturní klima se mění. Upřednostňuje se vytříbenost před prostotou a dokonalost před nedokonalostí. V této době vzniká další Rembrandtův autoportrét, kde je vyobrazen do půle těla s rukama opírajícíma se o pás. Celý obraz působí až načrtnutým dojmem a je zcela patrné, že zde Rembrandtovi na dokonalosti vůbec nezáleželo. Roku 1656 se Rembrandtova finanční situace zhoršuje natolik, že je nucen vyhlásit bankrot. Ač tehdy

přišel o všechno, namaloval sám sebe oděného do zlatého šatu se zářivým leskem. Výraz jeho tváře nezračí porážku, spíše určité lehké pobavení a soustředěný pohled. Poté co je odmítnut jeho obraz *Přísaha Batávů*, který měl být součástí výzdoby pro budovu radnice v Amsterdamu, jeho umělecká váženost klesá. Mezi jeho poslední díla patří *Šimon s Ježíškem*. Jasné světlo zde vychází z tváře dítěte a dopadá na tvář Šimona, který má zavřené oči. Když v roce 1669 Rembrandt zemřel, byl tento obraz nalezen spolu s dalšími díly v jeho domě.⁹⁴

⁹⁴ *Síla umění* [Simon Schama's Power of Art], 2. díl Rembrandt [epizoda z televizního seriálu Simon Schama's Power of Art]. Režie Carl Hindmarch, Clare Beavan. Velká Británie, 2006.

3. Rokoko

Rokoko vzniká původně v Německu, kde barokní tradice pokračovala a získává nespoutanou, až výbušnou podobu. Nejtypičtější znaky rokoku však vtiskli až francouzští návrháři, kteří ho posléze začali šířit po celé Evropě. „*Rokokový styl lze tedy v této oblasti chápat jako určitou barokní recidivu a rokoko je svým způsobem opravdu jedním z výhonků barokního umění.*“⁹⁵ Mnohé z barokního umění přejímá (najdeme zde nepravidelné a dynamické linie), avšak ztotožňovat ho s ním nelze.⁹⁶

3.1 Francie

Změna, která ve francouzské malbě nastává, je dána především už ne tak konvenčními kompozicemi. Nové malířské cítění je patrné ve zdůrazňování objemů a stínů a o snaze vystihnout danou atmosféru. Často se vyskytuje zlatavé světlo. Francie v té době směřovala k uvolněné kázní, nahodilosti a rozmarům.⁹⁷

Jean-Marc Nattier

Modely jeho obrazů jsou lidé, kteří jsou v obrazech přirovnáni k různým mytologickým postavám. Tato přirovnání lidí k antickým bohům a polobohům byla pro rokokové malířství typická a proměnila se v jakousi formu obveselení, až postupně zapadla do kategorie zábavy. Právě obrazy Jeana-Marca Nattiera jsou příkladem těchto lichotivých srovnávání. Patří sem například jeho *Slečna de Clermont* jakožto vodní nymfa, *Markýza de Flavacourt* jako *Mlčenlivost* nebo *Madame Henriette* jako *Flóra*.⁹⁸

3.2 Anglie

Anglické malířství 18. století bylo značně odlišné od ostatního malířství na kontinentě téže doby. Portrét byl jednou z nejčastějších malířských kategorií.⁹⁹ V georgiánské době se idea vznešeného portréту stává ústředním tématem.¹⁰⁰ Zvláště velký důraz byl kladen na vlastnické vazby portrétovaného, tj. dům, park, polnosti atd. Prvním kdo vytvořil středostavovskou anglickou podobiznu, byl William Hogarth. Jednalo se o portrét kapitána *Corama*.¹⁰¹

⁹⁵ Cit. PIJOAN, José, *Dějiny umění* 8, 3. vydání, Praha: Odeon, 1990, s. 7

⁹⁶ Tamtéž, s. 7

⁹⁷ Tamtéž, s. 26

⁹⁸ Tamtéž, s. 32

⁹⁹ THEINHARTOVÁ, Markéta, *Thomas Gainsborough*, 1. vydání, Praha: Odeon, 1989, s. 5

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 12

¹⁰¹ Tamtéž, s. 14

Joshua Reynolds

Reynolds dodal anglickému malířství autenticky národní výraz. Zastával také funkci prezidenta Královské akademie v Londýně. Při své cestě do Itálie se seznámil s dílem Tizianovým i Raffelovým.¹⁰² Po návratu z Itálie se zabýval především malováním podobizen. Vedl velmi společenský život, díky kterému se přátelil s mnoha zajímavými osobnostmi. Byla mezi nimi herečka Nelly O'Brienová, kterou portrétoval. Reynolds maloval portréty Angličanek v prostředí mohutných drapérií či idylických krajin. Z hlediska kvalit ducha to nebyly příkladné ženy. Výjimku tvoří jen pár portrétů jako například podobizna herečky Slečny Siddonsově ztělesňující Múzu tragédie. Bohatý citový obsah má Reynoldsův obraz Věk nevinnosti, pro nějž se hlavní inspirací stala postava dítěte. Malíř zde dokonale uplatnil své koloristické umění ve hře zlatých odstínů a pastózní bílé barvy.¹⁰³

Thomas Gainsborough

Narodil se ve východní Anglii v městečku Sudbury v hrabství Suffolk do rodiny obchodníka s látkami. Literatura věnovaná Gainsboroughovi tvrdí, že měl nedostatečnou uměleckou průpravu a také to, že byl samouk. Platí to však spíše pro pohled dobového kritéria a je třeba brát toto tvrzení s rezervou.¹⁰⁴ Byl totiž jedním z těch, kteří nepodnikli žádnou zahraniční cestu za účelem studia.¹⁰⁵ Gainsborough vytváří při svém prvním londýnském pobytu, který zakončil v roce 1748, několik portrétů, mezi kterými je také skupinová podobizna Johna a Ann Gravenorových s dcerami Ann a Elizabeth. Svěbytný přístup je na tomto portrétu patrný. Malíři jako Hogarth či Gainsboroughův učitel Francis Hayman rytmizovali obrazovou kompozici pomocí zasazení portrétu do přírodního rámce, což dopomáhalo postihnout charakter portrétovaného.¹⁰⁶

V Gainsboroughových obrazech dostává krajinné pozadí mnohem větší svěbytnost, neboť jeho východiskem byla původně holandská krajinomalba.¹⁰⁷ V jeho raném období vytvořil po návratu do Sudbury mistrovskou podobiznu Roberta Andrewse a své choti Frances. Kromě toho, že se Andrews nechal zpodobnit před svými vlastními polnostmi, byla také krajina doložena jako reálná. Jedná se tedy „stejně tak o „portrét“ krajiny jako o portrét jejich majitelů.“¹⁰⁸ Gainsborough také nejméně osmkrát portrétoval anglického krále Jiřího III.

¹⁰² PIJOAN, José, *Dějiny umění 8*, 3. vydání, Praha: Odeon, 1990, s. 69

¹⁰³ Tamtéž, s. 71

¹⁰⁴ THEINHARTOVÁ, Markéta, *Thomas Gainsborough*, 1. vydání, Praha: Odeon, 1989, s. 16

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 18

¹⁰⁶ THEINHARTOVÁ, Markéta, *Thomas Gainsborough*, 1. vydání, Praha: Odeon, 1989, s. 22

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 22-24

¹⁰⁸ Cit. Tamtéž, s. 24

Portrétoval také ostatní členy královské rodiny a podobně jako Joshua Reynolds i řadu lidí z divadelních kruhů. Gainsboroughovy portrétní malby však působí moderněji. Svým modelům dával osobitý postoj i psychologickou různorodost. Díky tomu, že v mládí začínal jako malíř krajin, jsou jeho modely nejčastěji malovány v přírodě. Na četných svých obrazech zpodobňoval také jednu ze svých dcer, která byla duševně nemocná. Dvojportrét malířových dcer s jemnými barevnými odstíny připomíná svým stylem umění Renoira. Mezi nejpůsobivější portréty 18. století patří i podobizna hraběnky Howeové, kterou Gainsborough namaloval v dobových dámských šatech s jemně podanou krajinou v pozadí.¹⁰⁹

George Romney

Byl dalším anglickým malířem podobizen. Jeho chladný, i když vytríbený styl se v Londýně stal velice oblíbeným. Své modely dovedně přikrášloval, čímž si získal mnoho klientek. Jeho schopnost zobrazit typickou krásu Angličanek je patrná například v Podobizně paní Constableové. Vytvořil například řadu portrétů své tehdejší lásky Emmy Lyonové, která později proslula jako lady Hamiltonová. Romney bývá označován jako nejjižnější ze všech anglických malířů. Postavám dokázal dát až sochařský zjev. Dařilo se mu to hlavně díky kombinaci pevné kresby a kontrastu bílých a černých tónů. V tomto stylu namaloval například Podobiznu admirála George Darbyho.¹¹⁰

¹⁰⁹ PIJOAN, José, *Dějiny umění* 8, 3. vydání, Praha: Odeon, 1990, s. 73-75

¹¹⁰ Tamtéž, s. 75-76

4. Klasicismus

Po dlouhé době, kdy umění bylo ovlivněno mystikou baroka a poté frivolitou rokoka, nastolil klasicismus do umění opět objektivní řád založený na racionalitě. Ideál klasicismus spatřoval k návratu k ušlechtilosti a velkoleposti antického umění, což bylo podporováno archeologií – novou vědou. Již v předrevoluční době klasicismus pronikl do společenského života, nicméně až v době Velké francouzské revoluce pronikl až do politické a tím se z něho stalo programové hnutí. V malířství se upřednostňovala přesná kresba a plastická modelace objemu, přičemž barva hraje pouze kolorující roli. Typ klasicistické figury je ideální a zaujímá ušlechtilou a umírněnou pózu.¹¹¹

Jacques-Louis David

Davidovo umění spadá do doby francouzské revoluce. Jeho obrazy tehdy dávaly lidem vizi skutečného občana. Povahou byl David vždy cílevědomý a ukázněný. Narodil se do rodiny obchodníka s železem, který byl zabit v souboji. Tehdy bylo Davidovi 5 let. Již od mládí se toužil stát malířem. Učil se u jednoho z nejúspěšnějších francouzských malířů Francoise Bouchera. Zapůsobily na něho také římské ruiny, které značně ovlivnily jeho umění. V době začátku vlády Ludvíka XVI. se mění umělecký vkus. Do popředí zájmu se dostává kult přírody. Když se v Louvru konala vůbec první veřejná výstava, nacházel se zde také Davidův obraz Přísaha Horatiů, který vzbudil senzaci. Stává se rázem úspěšným malířem. Mezi jeho velmi vážené obdivovatele patřil Antoine Laurent Lavoisier, který se proslavil pro své pokusy v oblasti chemie. David ho portrétoval spolu s jeho manželkou Marií-Anne. Partnerství obou portrétovaných je zdůrazněno lehkým gestem Mariiny ruky na manželově rameni. Po roce 1793, kdy byl popraven Ludvík XVI. a Francie se stává znovu republikou, se Davidovo umění zaměřuje na revoluci. Maluje Zavražděného Marata, který poutá zároveň svou tragikou i poetikou. Sám David však později doplácí na svůj úspěch. Začal upadat v nemilost společně s Maximilienem Robespierrem, jehož obdivoval. Po Robespierrově popravě je uvězněn. Ve vězení namaloval svůj autoportrét s paletou a štětcí. Jeho umělecký apel mu pomohl k tomu, aby se z vězení dostal, a další léta tráví především malbou portrétů. Jedním z nich je například portrét jeho švagra Monsieura Seriziata. Když se však k moci dostává Napoleon, začíná oslavovat jeho velikost. Namaloval například kromě

¹¹¹ MRÁZ, Bohumír, MRÁZOVÁ Marcela: *Encyklopedie světového malířství*. Praha, Academia 1988, s. 297

jiných jezdecký portrét Napoleona překračujícího Alpy. Umírá v roce 1825. Jeho obrazy byly vystaveny pro veřejnost kromě Zavražděného Marata a posléze prodány.¹¹²

Jean-Auguste-Dominique Ingres

Řadí se mezi konzervativní malíře první poloviny 19. století. Byl žákem Davida, se kterým sdílel obdiv k heroickým výjevům starověku. Jeho umění je založeno na dokonalé přesné kresbě s absencí jakékoliv improvizace. Kompozice, které tvořil, byly jasné až chladné. V uměleckých kruzích byl pro svou mistrnou techniku obdivován a byl uznávanou autoritou.¹¹³ V podobiznách, které vytvořil, se od svého učitele značně odlišoval. Tváře, které kreslil, se svým bravurním provedením vyrovnávají malbě. Postavám dává noblesní postoj a linie člení rafinovaným způsobem. Doplnky na oděvech studoval s realistickou pečlivostí. Díky jeho skvělému pozorovacímu smyslu dokázal postavám vtisknout psychologickou hloubku. Jedním z takových portrétů je například L. F. Bertin z roku 1832. Ingres vytvořil dílo, které má nesmazatelnou malířskou hodnotu. Z jeho díla je patrné okouzlení a zaujetí ženským tělem, což dokládají obrazy z jeho pozdního období, kdy maloval převážně ženské akty, jak tomu je například v obraze *Turecká lázeň*.¹¹⁴

Francisco Goya

V Goyově rozsáhlém díle se spojuje staré a moderní malířství. Najdeme v něm jednak drama vlámského umění a zároveň i eleganci anglických portrétů. Goyovo umění tuto syntézu obohacuje o snahu zachytit vnitřní pravdu, což z něho učinilo společenského kritika. Kupříkladu oficiální skupinový portrét královské rodiny nese jasné známky karikatury. Při malbě náboženských výjevů, portrétů dvorních dam a úděsných vizí používal expresivního vyjádření. V jeho díle zároveň nacházíme podivuhodnou dokumentaci událostí přelomu osmnáctého a devatenáctého století. Goya na rozdíl od Davidova chladného klasicismu vytvořil zcela opačně laděné dílo s prvky fantaskního umění.¹¹⁵

¹¹² *Síla umění* [Simon Schama's Power of Art], 5. díl David [epizoda z televizního seriálu Simon Schama's Power of Art]. Režie Carl Hindmarch, Clare Beavan. Velká Británie, 2006.

¹¹³ GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. Praha, Argo a Mladá fronta 1995, s. 411

¹¹⁴ MRÁZ, Bohumír, MRÁZOVÁ Marcela: *Encyklopedie světového malířství*. Praha, Academia 1988, s. 273-274

¹¹⁵ Tamtéž, s. 224

5. Romantismus

Subjektivní romantismus byl pravým opakem objektivního klasicismu. Soustřeďuje se na samotné nitro člověka, na jeho smysly a city a vášně. Umělcova osobnost se v jeho díle plně odráží. V umění se začíná upřednostňovat dynamika a pravdivé zobrazení skutečnosti. Umělci získávají zálibu v literárních předlohách, hudbě, lidových pověstech a láká je svět orientu.¹¹⁶

Théodore Géricault

Géricault je jedním z nejpřednějších představitelů francouzského romantismu. Své umělecké náměty hledal zpočátku především v oblasti koňských dostihů. Maloval bezpočet studií koní, hlavně ve versailleských stájích. Jeho obraz *Raněný kyrysník*, který zaslal do Salónu roku 1814, ukazoval tehdejší osud Francie, nicméně nedostalo se mu žádného ohlasu. Roku 1819 uveřejnil další své dílo *Prám medúzy*, jež mapovalo tragickou událost několika přeživších, kteří se zachránili na malém voru. Tento obraz předcházelo mnoho pečlivých příprav včetně studií mrtvých těl. Za toto dílo získal medaili. Géricault je znám mimo jiné také pro své studie duševně chorých lidí (například *Kleptoman*). Jeho postavy mají nadsazený pohyb a plasticitu, čímž se v 19. století znovu objevuje úsilí vystihnout sochařsky plné tvary, které známe od Michelangela.¹¹⁷

Otto Runge

V Německu se nalézalo druhé ohnisko romantismu. Vzniklo zde koncem 18. století. Vyznačoval se především idealistickou poezií a metafyzikou, která vyzdvihovala fantazii a moc představivosti.¹¹⁸ Otto Runge pocházel ze severního Německa stejně jako druhý velký německý romantický malíř Caspar David Friedrich, který se však věnoval výhradně krajinomalbě. Runge studoval na Akademii v Kodani a svým upřímným malířským projevem navázal na tradici starých německých portrétistů.¹¹⁹ Z jeho děl jmenujme například *Vlastní podobiznu* a *Portrét mých rodičů*. Ač tváře zobrazených postav působí přísně, vyzařuje obraz něžnou atmosféru, která naznačuje umělcovu oddanost rodině.¹²⁰

¹¹⁶ MRÁZ, Bohumír, MRÁZOVÁ Marcela: *Encyklopedie světového malířství*. Praha, Academia 1988, s. 504

¹¹⁷ Tamtéž, s. 207

¹¹⁸ PIJOAN, José, *Dějiny umění 8*, 3. vydání, Praha: Odeon, 1990, s. 194

¹¹⁹ Tamtéž, s. 196

¹²⁰ Tamtéž, s. 192

6. Realismus

O samotném pojmu realismu se dodnes diskutuje. „Řadu nedorozumění způsobil dvojitý význam slova *realismus*: jde jednak o označení konkrétního uměleckého směru v umění 19. století, reprezentovaného ve francouzském malířství zejména G. Courbetem, jednak – a to především – o základní tendenci v umění vůbec, která prostupuje celými dějinami umění a projevuje se v různých konkrétních slohových nebo směrových podobách.“¹²¹ Dorožumivací a vnitřně harmonizační funkce je organická jednota realistického umění.¹²²

Gustave Courbet

Courbet jako první realismus pojmenoval, a to podle své výstavy, kterou nazval *Le Réalisme*, G. Courbet. „Jeho realismus signalizoval revoluci v umění. Courbet nechtěl být žákem nikoho jiného než samotné přírody. Do určité míry se jeho povaha a záměry podobají Caravaggiovým rysům a cílům. Neusiloval o malebnost, nýbrž o pravdu.“¹²³ Jeden z jeho nejznámějších obrazů *Dobry den pane Courbete* mohl někdejšími akademikům připadat dětinský, neboť neoplývá půvabnými pózami ani působivými barvami. Courbet však chtěl úmyslně šokovat a vyvrátit zažitou konvenci. Právě tento přístup dodal ostatním umělcům odvahu řídit se vlastním uměleckým instinktem.¹²⁴

Courbet byl socialista jenž vyznával ideje francouzského socialistického myslitele Proudhona, což mělo patrně vliv na jeho obraz *Slečny na břehu Seiny*, který je kritikou prostituce. Courbet byl programový realista. Jeho malba nebyla zatížena klasicistickými ideály. „Jako jediný z francouzských malířů vyjádřil se vši brutalitou přirozenost přírody i lidské existence. Když maloval, byl zaujat pouze tím, jak zachytit charakter zobrazených předmětů: pleť si uchová smyslnou svěžest, oděv svou materiálnost, půda zemitost, voda tekutost a skála kamenitost.“¹²⁵ Jeho obrazy nejsou komponované, jsou pouze složeny z jednotlivých částí.¹²⁶

Édouard Manet

Patřil do skupiny umělců, kteří byli obdivovateli Gustave Courbete. Manet spolu se svými následovníky vytvořil zcela jiné pojetí barev. Uvědomil si, že předměty pod širým nebem nemají každý svou barvu, ale jde o jasnou změť, která se v našem oku spojí. U

¹²¹ Cit. MRÁZ, Bohumír, MRÁZOVÁ Marcela: *Encyklopedie světového malířství*. Praha, Academia 1988, s. 485

¹²² Tamtéž, s. 486

¹²³ Cit. GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. Praha, Argo a Mladá fronta 1995, s. 415

¹²⁴ GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. Praha, Argo a Mladá fronta 1995, s. 415-416

¹²⁵ Cit. Tamtéž, s. 109

¹²⁶ Tamtéž, s. 109

konzervativních umělců vyvolávaly tyto objevy pochopitelně spory. Roku 1863 mu bylo zamítnuto vystavovat v Salónu. Ačkoliv jeho nové pojetí vyvolalo v umění skutečnou revoluci, sám Manet popíral, že by revolucionářem byl. Obdivoval díla starých mistrů, jako byl například Tizian a později i Goya a inspiroval se od nich. Právě Goyův obraz *Skupina na balkóně* na něho zapůsobil tak, že namaloval tematicky obraz velmi podobný. V něm poté zobrazil kontrast světla vycházející z venku a potměšlého interiéru.¹²⁷

Manet nemodeloval postavy tradičním způsobem souhry světla a stínu. Pokud srovnáme Manetův styl s tímto tradičním, pak vyznívá Manetův plošně. Mnoho jeho současníků si tuto nedokončenost mohlo vyložit jako neschopnost. Avšak Manetův postup je logický, neboť na plném denním světle se oblé tvary mohou zdát ploché. Výsledný efekt vyvolává dojem, že skupina postav je skutečně před námi. Manetova nová teorie se týkala také tvarů v pohybu. Ve své litografii *koňských dostihů* zaměřuje divákovu pozornost na rychlost a pohyb pomocí tvarů, které jsou jen naznačené.¹²⁸

¹²⁷ GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. Praha, Argo a Mladá fronta 1995, s. 419-420

¹²⁸ Tamtéž, s. 421-422

7. Impresionismus

„Manet tvrdil, že jen jedno je pravdivé, udělat náraz co vidíme, a že nemalujeme krajinu, mořský břeh, postavu: malujeme dojem, kterým na nás krajina, mořský břeh a postava působí v určité denní hodině. Van Gogh chce ve svých figurách vyjádřit cosi věčného, ale chce k tomu dojít vibracemi barevných odstínů. Monet nazývá jeden svůj obraz *impresí* (...). Cézanne prohlašuje, že chce v jablku, které maluje, obnažit duši předmětu: to jak je jablkem.“¹²⁹ Pro impresionisty bylo v jejich tvorbě nejpřednější řešení problémů malířských technik a objevovat nový prostor a možnosti vnímání.¹³⁰

Jean-Frédéric Bazille

Bazille se narodil roku 1841 do statkářské rodiny, jež pocházela z okolí Montpellieru.. Mezi jeho nejzajímavější práce, které jsou uchovány ve Fabrově muzeu v Montpellieru, patří skupinový portrét Rodinné shromáždění.¹³¹ V tomto díle se malíř zabýval jedním z hlavních problémů impresionistů, totiž lidskou postavou v plenéru. „Postavy jsou strnulé, jako by stály před objektivem fotografického aparátu, obraz však svědčí o tom, že Bazille pozorně studoval barevné nuance podmíněné účinkem světla.“¹³²

Pierre-Auguste Renoir

Na rozdíl například od Moneta se Renoirovo umění nerozvíjí v jediném směru. V mládí se živil jako malíř porcelánu, poté jako malíř vějířů. Jen co si uspořil nějaké peníze, zapsal se do Gleyrova ateliéru. Když ateliér opouští, převládá v jeho umění především vliv Gustava Courbета. Z tohoto období pochází obraz Diana lovkyně, která nebyla Salómem přijata. Další pozoruhodný obraz, který vznikl těsně předtím, než s Monetem pobýval v Bougivalu, je překvapivě vyzrálý Portrét malíře Sisleyho a jeho manželky. V době roku 1870 byl Renoir zařazen do jezdeckého pluku, boje se však nezúčastnil. Z tohoto období pochází Portrét kapitána Darrase. Po návratu do Paříže maloval další portréty a intimní scény. Jeho umělecká dráha se začíná příznivě vyvíjet a začíná dosahovat uznání.¹³³ Od roku 1876 maluje několik skvělých obrazů, jež mají čistě impresionistický styl. Všechny se vyznačují klidnou vyrovnanou atmosférou a radostí ze života. Řadí se sem Čtenářka a Portrét Victora Choqueta. Po těchto obrazech maluje Renoir několik děl v interiéru. Mezi nimi lze zmínit například

¹²⁹ Cit. ECO, Umberto: *Dějiny krásy*. Praha, Argo 2005, s. 356

¹³⁰ Tamtéž, s. 359

¹³¹ PIJOAN, José, *Dějiny umění* 8, 3. vydání, Praha: Odeon, 1990, s. 271

¹³² Cit. PIJOAN, José, *Dějiny umění* 8, 3. vydání, Praha: Odeon, 1990, s. 276

¹³³ Tamtéž, s. 276

Poprvé v divadle.¹³⁴ Na tomto obraze je namalována mladá dívka, která pozoruje divadelní představení. Volnost rukopisu, kterou je obraz malován, evokuje pastel. Námětově se dílo velmi podobá Degasovým obrazům. Roku 1877 tvoří známý portrét herečky Jeanne Samaryové, kterou později maluje také v celé postavě. O rok později vzniká rozsáhlá kompozice Paní Charpentierová s dcerami, ve které skvěle zachytil atmosféru měšťanské domácnosti. Poté co podnikl cestu do Alžírsku, Itálie a posléze také do Španělska, začíná umělcovo tzv. perleťové období. V této době maluje především ženské akty.¹³⁵ V řadě jeho obrazů vyjadřuje světlo a barva radost ze života. „*Tato radost je v souladu s hlubokou myšlenkou impresionistů pouze okamžitá. Je prchavá, avšak má nekonečnou intenzitu.*“¹³⁶ Renoir nebyl vždy striktně impresionistickým malířem. Jeho umění má i období, kdy se vrátil k Ingresovu a Raffaelovu odkazu a zaměřil se na kresbu a obrys. Nicméně jeho poslední akty, které překypují plnými červenými tóny, se opět navracují k impresionistickému smýšlení.

Edgar Degas

Degas byl ve své tvorbě zaujat především lidskou postavou. Techniky impresionistů nevyužíval v takové míře, neboť by to znamenalo odstranění stínů a linií, které kresbu postavy vytvářejí. Roku 1854 vstoupil do učení k Louisi Lamonthovi, který byl Ingresovým žákem.¹³⁷ Degas sám se s Ingresem osobně poznal. Podnikl dvě cesty do Itálie a dobře se obeznámil především s Giottovým dílem. Brzy poté umělecky vyzrál. Z této doby je známa jeho Vlastní podobizna a také skupinový Portrét Bellelliovy rodiny z roku 1862. Velký obrat v jeho umění nastává po roce 1862, kdy navázal přátelský styk s Manetem. Do popředí jeho zájmu se dostávají náměty inspirované skutečným životem a také malba portrétů, mezi kterými najdeme například Hlavu Rosy Adélaidy de Gasové, nebo portrét Slečny Dilhauové u klavíru. Maluje také skupinový portrét hudebníků pařížské Opery, nazvaný Hudebníci v orchestru. Poté co skončila válka, se Degas věnuje především studiím tanečnic baletu. Následně navazuje úzké styky s impresionisty. V malbě používá různorodé postupy v realistickém duchu. Je zaujat japonskými rytinami a také fotografií. Jeho tvorba se zároveň také inspiruje realistickou literaturou. V tomto duchu se nesou díla jako Muž a panák a Absint.¹³⁸ Degasovo umění dospělo do svého vrcholu v období, kdy se věnoval studiím žen, které jsou zachyceny v různých pozicích při koupeli, česání či utírání. Tyto obrazy jsou

¹³⁴ PIJOAN, José, *Dějiny umění 8*, 3. vydání, Praha: Odeon, 1990, s. 278

¹³⁵ Tamtéž, s. 279

¹³⁶ Cit. Tamtéž, s. 280

¹³⁷ PIJOAN, José, *Dějiny umění 8*, 3. vydání, Praha: Odeon, 1990, s. 285

¹³⁸ Tamtéž, s. 286

tvořeny pastelem či olejem na papíru a lepence. Později když Degasovi stále více slábl zrak, maloval pastely tanečnic z paměti. Od prací Maneta i impresionistů se tato díla liší svým moderním pojetím.¹³⁹

¹³⁹ PIJOAN, José, *Dějiny umění* 8, 3. vydání, Praha: Odeon, 1990, s. 290

8. Počátek moderního umění

Impresionismus se pro budoucí malířství stal momentem, kdy umělec získává možnost používat zcela nové výtvarné prostředky a svobodu k vyjádření toho, co vidí. Jeho další vývoj je úzce spjat s tvorbou umělců Degase a Cézanna. Oba stáli na úplně opačných koncích škály možností, jež impresionismus nabízel. Ani jeden z nich nemůže být od impresionismu oddělen, jelikož se oba podíleli na všech jeho akcích. Degas byl velmi dlouho úzce spjat s přísným akademismem a striktně se držel kresby. Byl však pozorovatel a odhaloval do té chvíle neznámé vztahy postav a prostředí. Cézanne zase usiloval především o úplné ovládnutí námětu tak, že vypustil veškeré náhodné prvky, aby zůstalo na obraze jen to podstatné.¹⁴⁰

Samotný vývoj impresionismu byl podnětem k tomu, aby proti němu vznikly opačné tendence. „První poučení, jež z něho vyplývalo, tedy radilo reagovat proti tomu, co vykonali předchůdci a přitom zachovat některé z jejich vymožeností: v duchovní rovině na prvním místě pojem individuální svobody, v technické rovině pak bohatost jasných harmonií, povinnost každého umělce najít svůj osobní jazyk.“¹⁴¹ Ti umělci, jejichž tvorbu zařadíme pod pojem postimpresionismus, se impresionismu na jedné straně bránili, na stranu druhou na něm byli v určité míře závislí.¹⁴²

Paul Cézanne

Cézanne byl umělec, na něhož se po celé následující půlstoletí odvolávala většina novátorských hnutí. Jeho umění bylo naprosto odlišné od umění jeho současníků. Odlišoval se i ve volbě námětu. Zatímco impresionisté vyhledávali krajinné motivy s neustále se měnící podobou jak podle roční doby, tak podle počasí Cézanne přilnul k jižní krajině, která se téměř neměnila. I ve své portrétní tvorbě se vyjadřoval jiným způsobem. O náhodné jevy se nezajímal a vždy se snažil vyjádřit jen to, co je definitivní a podstatné. Cézannův typický od všech podružností oproštěný styl je patrný například v obraze Žena s konvicí na kávu.¹⁴³ Vytvořil jako spousta jiných umělců řadu svých autoportrétů, mezi nimi například Vlastní podobiznu, která je uchována v Bernu v Kunstmuseu. Namaloval také obraz Mladík v červené vestě, ve kterém se naplno odrážejí jeho slova: „když barva dosáhne své bohatosti, tvar nabude plnosti.“¹⁴⁴ Jeho umění bylo dlouhou dobu interpretováno různě. Ve své tvorbě

¹⁴⁰ PIJOAN, José, *Dějiny umění* 8, 3. vydání, Praha: Odeon, 1990, s. 301

¹⁴¹ Cit. Tamtéž, s. 302

¹⁴² Tamtéž, s. 302

¹⁴³ Tamtéž, s. 309

¹⁴⁴ Cit. Tamtéž, s. 306

dospěl pravděpodobně k vrcholu, ze kterého už nejde pokročit dále, ovšem není jasné, jestli on sám s ní byl spokojen.¹⁴⁵ Řada jeho nevšedních portrétů (především jeho matky) vznikla v době, kdy si uvědomil, že jeho umělecká cesta vede jiným směrem. Právě v té samé době namaloval Velké koupající se ženy a Hráče karet.¹⁴⁶ Tento obraz maloval ještě v pěti dalších variantách.¹⁴⁷ Důsledkem Cézannových snah bylo, že se umělci cíleně začali snažit komponovat obraz v určitém rytmu a v určitém řazení ploch, což je v naprostém rozporu s impresionistickým stylem malby, neboť impresionistický malíř maluje krajinu takovou, jaká je.

Paul Gauguin

Gauguin zažil coby člen mladší generace malířů impresionismus až v době jeho vrcholu a nemohl mu tudíž poskytnout žádný nový přínos. Pro tohoto malíře už impresionismus nebyl žádným objevem. Jeho povaha se těžko přizpůsobovala jakýmkoliv omezením a těžko se přizpůsoboval společenským konvencím. Byl vždy přitahován dobrodružstvím a exotikou.¹⁴⁸ Gauguinův malířský styl se postupně vyvinul do malby s neobvyklou perspektivou a silnými liniemi, kterými vymezoval jak předměty, tak postavy. Harmonie teplých barev vypovídá o umělcově zaujetí exotickými kraji, zejména Dálným východem.¹⁴⁹ Gauguin se po roce 1888 věnoval především obrazům s náboženskou tematikou, jež maloval zjednodušeným rukopisem připomínajícím lidové obrázky. Mezi nimi najdeme například obrazy Žlutý Kristus a Zelený Kristus.

Více než desetkrát také namaloval sám sebe. Jedna z nich s názvem Vlastní podobizna v klobouku zračí malířův pohled, který je obrácený do svého vlastního nitra. Je to pohled umělce, který se ještě nenašel, ačkoliv si Gauguin v té době již dobyl společenské uznání zejména v řadách symbolistů.¹⁵⁰ Roku 1891 odplul Gauguin na Tahiti. Usadil se v jedné ze zdejších vesnic, navázal důvěrné styky s místními domorodci a snažil se pochopit jejich náboženství. Přijal zde za své zvyky a záliby primitivní společnosti, což odpovídalo jeho nepřizpůsobivému postoji vůči civilizaci. Objevil zde modely výrazných rysů, které oživily jeho obrazové kompozice. Gauguin z této nové inspirace plně těžil. V řadě případů své postavy idealizoval.¹⁵¹ Skutečnou oslavou smyslové krásy je obraz Dvě tahitské ženy. Postavy

¹⁴⁵ PIJOAN, José, *Dějiny umění* 8, 3. vydání, Praha: Odeon, 1990, s. 311

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 313

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 304

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 314

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 317

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 319

¹⁵¹ Tamtéž, s. 322

se nacházejí před pozadím, které je tvořené bohatými odstíny zelené a žluté. Tvary jsou tvořené jemnou gradací světél a stínů. Ve výsledku tak docílil podivuhodné harmonie. Dva roky před smrtí maluje obraz *A zlato jejich těl*. Dílo zaujme svou neobyčejně působivou barevností, čímž mělo později vliv na Henriho Matisse.¹⁵² Paul Gauguin zemřel roku 1903 na ostrůvku Hiva-Oa v Markézách.¹⁵³

Vincent van Gogh

Vincent van Gogh žil vždy velmi intenzivním vnitřním životem. Umění však u něho zpočátku nebylo na prvním místě. Pocházel z jižního Holandska z rodiny venkovského pastora. Mladý Vincent se původně vydal do Londýna, kde měl obchodovat s obrazy. Toužil však stát se kazatelem, neboť sám sebe považoval za proroka. Vydal se tedy do jižní Belgie, do uhelných dolů k místním horníkům. V této době začíná malovat, neboť umění považuje za nový prostředek ke kázání. Bylo mu tehdy téměř třicet let a neměl žádné umělecké vzdělání. Prostřednictvím obrazů chtěl však ukázat obyčejným lidem zázrak síly života, poskytnout jim útěchu a spásu. Mezi první skutečně významná díla, která tehdy vytvoří, patří *Jedlíci brambor*. Obraz má všechny osobité rysy van Goghova umění, díky kterým se stane velkým malířem. Maluje hustými pastózními barvami tvrdým rukopisem. Rozhodne se odjet do Francie, kde se jeho paleta vlivem impresionismu výrazně prosvětluje. Naváže zde úzké styky s Paulem Gauguinem. Toužil po společném ateliéru, kde by oba umělci mohli pracovat a navzájem se inspirovat. Snil o společné umělecké koprodukcii. Roku 1888 odjíždí do Provence a nachází zde nový životní elán. Když za ním přijíždí i Gauguin, začínají se projevovat mezi malíři stále větší odlišnosti. Vzájemný nesoulad se stále prohlubuje, až vyvrcholí v ostrou hádku, po níž si uřízne van Gogh kus ucha.

Poté co se van Gogh částečně zotaví, je Gauguin již pryč. Tehdy vzniká jeden z mnoha van Goghových autoportrétů, tentokrát s ovázaným uchem. Stále častěji se začínají vracet epileptické záchvaty, kterými trpí, přesto nepřestává malovat. Poslední autoportrét, který namaloval, pochází z roku 1889. Obraz jakoby zobrazoval jeho duševní i fyzické utrpení, okolo hlavy se stáčí modré víry. Jeho výraz je plný, pozorný a klidný. Vincent van Gogh zemřel roku 1890 na následky střelné rány do hrudníku, kdy se sám postřelil.¹⁵⁴

¹⁵² PIJOAN, José, *Dějiny umění 8*, 3. vydání, Praha: Odeon, 1990, s. 324

¹⁵³ Tamtéž, s. 329-330

¹⁵⁴ *Síla umění* [Simon Schama's Power of Art], 7. díl Vincent van Gogh [epizoda z televizního seriálu Simon Schama's Power of Art]. Režie Carl Hindmarch, Clare Beavan. Velká Británie, 2006.

Henri de Toulouse-Lautrec

Pocházel ze starého šlechtického rodu, jeho předkové válčili v křížáckých válkách. Již od malička měl zálibu v kreslení. Tehdy tvořil do svého sešitu karikatury a drobné kresby svých nejbližších a především koní. Právě tato záliba v koních se mu v raném mládí stala osudnou, když si po nešťastném pádu zlomil obě nohy, čímž zůstal až do smrti zmrzačený. Jeho první obrazy jsou tvořeny v impresionistickém stylu a jedná se o postavy dělostřelců a kyrysníků. Poté co se odebral do Paříže, aby se malířství mohl plně věnovat, setkává se zde například s Vincentem van Goghem, jehož dílo na něho zapůsobilo. Lautrec se v Paříži pohyboval po zdejších kabaretech, jejichž prostředí se stává jeho nejčastějším námětem. Vytvořil nespočet portrétů žen z místních nevěstinců. V jeho díle se také objevuje i slavná tanečnice La Goulue. Na své cestě do Anglie se seznámil s Oscarem Wildem, kterého portrétoval. Jeho obrazy z prostředí nevěstinců a tančiren se za jeho života neprodaly. Po jeho smrti byl celý soubor děl přemístěn do musea v Albi. Realismus jeho obrazů byl analytický a pronikavý. Vzhledem k tomu, že v nevěstincích a kabaretech trávil mnoho času, podařilo se mu zdejší ženy zachytit ve zcela přirozených a nestrojených pozicích.¹⁵⁵

¹⁵⁵ MRÁZ, Bohumír, MRÁZOVÁ Marcela: *Encyklopedie světového malířství*. Praha, Academia 1988, s. 587-588

9. Fauvismus

V umění se začíná stále odvážněji experimentovat ihned potom, co se upouští od modelace a perspektivy. Velký vliv na tuto změnu měla tvorba van Gogha a Gauguina. Umění přestává být uhlazené a zjemnělé a barevné škály se stávají přímé a bezprostřední. Umělci začínají používat syté a odvážné barvy. Fauvismus získal svůj název díky výstavě z roku 1905, kde je jistý kritik označil jako Les Fauves – šelmy. Tito malíři lhostejně přecházeli přírodní tvary a používali intenzivní barvy.¹⁵⁶

Henri Matisse

Matisse se na svou uměleckou dráhu připravoval velmi pečlivě svými častými návštěvami Louvru a studiem starých mistrů.¹⁵⁷ Později začal velmi obdivovat Cézanna. S nekompromisností začal užívat co nejživější barvy a zpochybnil přesné napodobení skutečnosti. Dal přednost zobrazování, které odpovídá podstatě věcí, vnější vzhled neupřednostňoval. „Podle jeho názoru se barva nemusí shodovat se skutečným zbarvením objektu – jde tu o jeden z nejobjektivnějších poznatků fauvismu -, ale může jí být použito též pro její vlastní hodnotu, se zřetelem k ostatním barvám i k místu, jaké zaujímá v prostoru. Takto hraje – ať už v podobiznách, nebo krajinách – úlohu kresby ve vztahu k perspektivě a úlohu stínu ve vztahu k modelaci objemu.“¹⁵⁸ Matisse se později pod vlivem Picassa, jehož Avignonské slečny na něho hluboce zapůsobily, začal zabývat zcela novou formální skladbou, při které formu upřednostňoval před barvou. Prostor organizoval pomocí přísné geometrie. Jeho kompozice byly architektoničtější.¹⁵⁹ Jmenujme několik jeho obrazů s portrétní a figurální tematikou. Jedním z nich je například podobizna Čtoucí Marguerite, na které je vypodobněna umělcova dcera. Plastická modelace i lineární kresba tu poněkud ustupují celkovému schématickému podání.¹⁶⁰ Svou dceru namaloval také na obraze Margot. Barvy jsou zde nanášeny bez následné korekce. Vystavění prostoru je podřízeno barevnému účinku. V obraze Alžířanka jsou nanášeny čisté barvy ve velkých plochách. Díky jejich vzájemným vztahům zde vzniká nový malířský jazyk. Světelné i barevné gradace umělec zavrhl.¹⁶¹

¹⁵⁶ GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. Praha, Argo a Mladá fronta 1995, s. 467

¹⁵⁷ PIJOAN, José, *Dějiny umění 9*, 3. vydání, Praha: Odeon, 1991, s. 105

¹⁵⁸ Cit. Tamtéž, s. 106

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 106

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 100

¹⁶¹ Tamtéž, s. 102

10. Kubismus

Vznik kubismu je svázán s obrazem Pabla Picassa Avignonské slečny, který vznikl mezi roky 1906 - 1907. Studium objemu výrazně přispělo ke zrodu kubismu. Značnou měrou k tomu také přispělo hledání nových způsobů, kterými by se na rovné ploše vyvolala plastická iluze. Vliv Paula Cézanna byl pro vznik kubismu nepochybně nejdůležitější. Ovlivnil jak tvorbu Picassa, tak podobu kubismu obecně.¹⁶²

Pablo Picasso

Picasso se narodil v Magale ve Španělsku a již od mala byl podporován svým otcem v malování. Poprvé vystavoval již v roce 1897 ve svých 16 letech. Jeho tvorba ještě před kubismem bývá označována za takzvané modré období. Tehdy maluje především chudé lidi a žebráky 450-1. Počátkem 20. století přijíždí do Paříže. Žil zde bohémským životem. V roce 1907, kdy maluje Avignonské slečny, ruší tímto obrazem posvátnou krásu ženského aktu. Smyslnost a krása, kterými se do té doby vyznačovalo zobrazení nahého ženského těla, zde mizí. V této době maluje také portrét obchodníka s obrazy Ambroise Vollarda. Picasso zde ukazuje naprosto jiné vidění skutečnosti. Portrét je vytvořen pevnými a hmotnými kubistickými kaskádami.

Tímto rozložením věcí se dostává až k jejich jádru. Picasso ve svém umění neusiloval o potěšení diváka, naopak se snažil o co největší náročnost. Ve dvacátých letech je již uznávaným malířem. V této době potkává Marie-Thérèse Walterovou, která se stává jeho múzou. Maluje mnoho jejích portrétů. Jedním z těchto obrazů je Sen, který pochází z roku 1932. Dílo je prodchnuto atmosférou erotiky. Picassovo dílo je neodbytně svázáno s jedním z jeho vůbec nejpůsobivějších děl – Guernicou. Tento obraz získal po čase až symbolickou sílu. Picasso umírá v roce 1973 v Mougins ve Francii.¹⁶³

Georges Braque

Braque byl původně fauvistický malíř. Následně byl ale nesmírně zaujat Avignonskými slečnami a od té doby byl častým návštěvníkem Picassova ateliéru. Stejně jako Picasso se pod vlivem Cézanna snažil předmětům vrátit pevnost, což impresionismus značně ohrožoval svými světelnými efekty. Tak jako Picasso se nezabýval detaily, které byly podružné. Usiloval o to vystihnout příznačnou formu daného předmětu.¹⁶⁴ Po roce 1910 se začíná

¹⁶² PIJOAN, José, *Dějiny umění* 9, 3. vydání, Praha: Odeon, 1991, s. 125

¹⁶³ *Síla umění* [Simon Schama's Power of Art], 6. díl Picasso [epizoda z televizního seriálu Simon Schama's Power of Art]. Režie Carl Hindmarch, Clare Beavan. Velká Británie, 2006.

¹⁶⁴ PIJOAN, José, *Dějiny umění* 9, 3. vydání, Praha: Odeon, 1991, s. 126

odvíjet jedna z velkých uměleckých revolucí 20. století. Dokonce ani impresionistické hnutí nebylo tak radikální. Renesanční výtvarné nazírání, které trvalo po dobu čtyř století končí. Braque i Picasso zaměřili svou pozornost na plochy, jež vymezují objemy. Nezávislost ploch následně objem rozbila. Oba umělci začali též předmět zobrazovat z více úhlů, čímž byl zobrazovaný objekt analyzován.¹⁶⁵ V této fázi kubismu, již nazýváme analytickou, vytvořil Braque obraz zvaný Portugalec. Jde o jedno z jeho nejproslulejších děl. Objemy si zde divák může doložit jen díky představivosti. Díky několika realistickým detailům v něm poznáváme muže, jež hraje na kytaru. Pro Braqua zde nebylo důležité, zda věrně podá námět. Mnohem důležitější pro něho byl vztah mezi věcmi než věci samotné.¹⁶⁶ V syntetické fázi kubismu namaloval Braque Dívku s kytarou, která je někdy nazývána Hudebnice. V této fázi se náměty stávají srozumitelnější, především díky vlepování tapetového papíru. Do obrazů se také začíná vracet barva.¹⁶⁷ Kubismus v tehdejších uměleckých kruzích vzbudil vlnu pobouření. Převracel veškeré tradiční představy o malířství. Skutečný význam Braquových i Picassových obrazů dokázal málokdo docenit. Prvními obhájci kubismu se stali básníci André Salmon a Guillaume Apollinaire.¹⁶⁸ Braque se první výstavy svých obrazů dočkal v listopadu 1908.¹⁶⁹

¹⁶⁵ PIJOAN, José, *Dějiny umění 9*, 3. vydání, Praha: Odeon, 1991, s. 129

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 133

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 134

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 138

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 139

11. Pařížská škola

Paříž se díky vzrůstající prestiži nových směrů začátkem 20. století stala centrem zájmu mnoha cizích umělců. Z malířů, kteří sem přišli, lze jmenovat například: Amedea Modiglianiho, Marca Chagalla, Chaima Soutina nebo Moïse Kislinga. Tito umělci se usadili ve dvou pařížských čtvrtích: na Montmartru a Montparnassu. Po první světové válce nastalo dosti nezřízené oživení. Právě v této době dochází k prvním projevům abstraktního umění. Výtvarní umělci se dostávají do úzkého vztahu s básníky a spisovateli. Ono rušné klima bylo pro mnoho malířů nesmírně podnětné, i když se v tomto prostředí často pojila svoboda s bídou, která kontrastovala s okázalým stylem poválečných boháčů.¹⁷⁰

Amedeo Modigliani

Byl jedním z nejvýznamnějších představitelů pařížské školy. Jeho dílo proslulo hlavně díky podobiznám žen s dlouhým a štíhlým krkem. Tento způsob připomínal italský manýrismus. Mezi takové podobizny patří například obraz *Žena s náhrdelníkem* z roku 1916. Modiglianiho obrazy se poněkud liší od ostatních děl expresionismu, která v sobě nesla jistou patetičnost, která byla charakteristická pro umělce, již se narodili ve východní a střední Evropě. Mezi další jeho portréty můžeme zařadit například dvojportrét s názvem *Jacques Lipchitz a jeho manželka*. Kresba je zde vytříbená a malíř zde s její pomocí vymezil tvary, jež se inspirovali primitivním uměním. Velmi typickým rysem pro Modiglianiho obrazy jsou oči malované bez zřítelnic.¹⁷¹

¹⁷⁰ PIJOAN, José, *Dějiny umění* 9, 3. vydání, Praha: Odeon, 1991, s. 190

¹⁷¹ Tamtéž, s. 193

12. Portrétní malířství v Čechách

Josef Mánes

Mánes je považován za prvního českého všestranného umělce. Byl to totiž on, kdo se jako první začal zabývat všemi obory kresby i malby. Výtvarné náměty nerozděloval na vyšší a nižší. Forma i obsah se v jeho umění dostává do jednotného celku. Zabýval se jak figurální a portrétní tematikou, tak krajinomalbou. Portrétní tvorba je však v jeho díle stěžejní.¹⁷² Mánes vtiskl podobizně podobu, na které se po následujících sto let nezměnilo prakticky nic a lze na ní stavět i v moderní době. Jeho geniální nadání značně urychlilo vývoj tehdejšího umění a zbavilo ho přežitků, od kterých se jeho současníci nedokázali oddělit. Ona genialita spočívala především v jeho schopnosti spojit umění se životem, který viděl kolem sebe.¹⁷³ Mezi první portréty, které od něho známe, patří podobizna jeho strýce Václava Mánesa, kterou vytvořil v roce 1832 ve svých osmnácti letech.¹⁷⁴ Jeho první portrét, který namaloval olejem, je podobizna jeho bratra Quida Mánesa. Dvanáctiletý chlapec, jenž je zde zobrazen, má velké zvědavé oči a pootevřené rty, přes sebe má přehozený tmavý plášť.¹⁷⁵ Roku 1849 zhotovil na říšském sněmu v Kroměříži kreslenou podobiznu politika Adolfa Maria Pinkase. Z tohoto portréту lze jasně vyčíst, jak jeho portrétní umění vypsalo po stránce kreslířské i výrazové.¹⁷⁶ Okolo roku 1855 maluje svou legendární Josefínu. V této podobizně nacházíme mnoho odkazů na tvorbu renesančních mistrů 16. století. Josefína byla vždy srovnávána s Leonardovou Monou Lisou, nicméně podobné rysy může nalézt spíše v tajemných okolnostech, ve kterých oba obrazy vznikaly nežli v něčem jiném. Úsměv Josefíny je prostší a přirozenější. Zároveň její pohled je mnohem přirozenější a čistší. Osud obou obrazů byl velmi podobný, neboť zůstaly se svými autory až doby jejich smrti. Právě v Josefíně vytvořil Mánes dílo s nesmírnou citovou hloubkou s mistrným zvládnutím formy i obsahu. Jde nepochybně o jeden z nejlepších portrétů, jaké v Evropě v 19. století vznikly.¹⁷⁷ Josef Mánes se také přátelil s jedním z významných českých průmyslníků a sběratelů Vojtěchem Lannou. V roce 1865 namaloval Mánes podobiznu jeho manželky Františky baronky Lannové.¹⁷⁸ Mánesovy nejlepší portréty jsou ty, k jejichž modelům byl nějakým způsobem citově vázán. Bylo by ale

¹⁷² LORIŠ, Jan, *Mánesovy podobizny*, 1. vydání, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění n.p. 1954, s. 9

¹⁷³ Tamtéž, s. 17

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 18

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 23

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 33-34

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 39

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 46

chybné tvrdit, že krása jeho ženských podobizen vycházela z nějakého chvilkového poblouznění. Mánes rozhodně nebyl chladným pozorovatelem, skutečnost nepřepisoval, ale hluboce prožíval. Lidi, které maloval, se snažil zachycovat v jejich bytostné podstatě. Právě niterný lidský obsah byl pro něho důležitý.¹⁷⁹

Max Švabinský

Narodil se v roce 1873 a svou první výstavu měl již v deseti letech. Vystavoval zde mimo jiné portrét své pratety Máry. Jeho nadání již v tak nízkém věku způsobilo, že si jeho rodina přilepšovala prodejem jeho kreseb.¹⁸⁰ Jeho původním cílem byla patrně historická malba. V devadesátých letech 19. století tvoří kopie podle Václava Brožíka nebo Ludwiga Richtera. S pečlivostí, která mu byla vlastní, namaloval v roce 1894 historicky ověřenou scénu Valdštejn a hvězdopřevodce Seni.¹⁸¹ Následně tvořil Švabinský alegorie, které byly ovlivněny jeho akademickým učitelem Maxmiliánem Pirnerem. Mezi tyto alegorie patří například Luna, na které je patrný symbolistický postoj. Další alegorie jako Lukrécie a Erínye. Tyto postavy žen mají symbolické atributy, hady a drápy. Mají v sobě jakýsi symbolický erotismus.¹⁸² Mimo tuto tvorbu se Švabinský stále zdokonaloval ve svém portrétním umění. Mezi portréty malované v tomto období patří Maminka v hanáckém šátku z roku 1894. O rok později vzniká Vlastní podobizna v krajině, která zůstala nedokončená.¹⁸³ Jedna z jeho nejranějších olejomalb Splynutí duší z roku 1896 Švabinského náraz proslavila. Umělec dal mladíkovi na obraze, který hledí strnule před sebe, svou vlastní podobu. Celý motiv je v až jakési asketické nehybnosti a prochází jím mystická symbolika.¹⁸⁴ Švabinský měl odjakživa blíže k secesi. Celá jeho raná tvorba hledala spíše pevnější formy, nežli by tíhla k impresionismu. Jediné dílo, které je impresionismem lehce ovlivněno, je Chudý kraj, jež zároveň dovršuje první etapu Švabinského tvorby a je jedním z nejzdařilejších českých symbolických maleb.¹⁸⁵ Největší vřelost Švabinskému bezesporu přinesly jeho podobizny předních osobností českého veřejného života. Jak prozradil sám Švabinský: „*K duševním vůdcům české inteligence se mi otevřely dveře portrétem Josefa Hlávky z roku 1897, zakladatele České akademie.*“¹⁸⁶ V této portrétní tvorbě najdeme tváře T. G. Masaryka, Otakara Hostinského a Lubora Niederleho,

¹⁷⁹ LORIŠ, Jan, *Mánesovy podobizny*, 1. vydání, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění n.p. 1954, s. 78

¹⁸⁰ VOLAVKOVÁ, Hana, *Max Švabinský*, 1. vydání, Praha: Odeon, 1977, s. 5

¹⁸¹ Tamtéž, s. 11

¹⁸² Tamtéž, s. 16-18

¹⁸³ Tamtéž, s. 18

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 22

¹⁸⁵ Tamtéž, s. 24

¹⁸⁶ Cit. Tamtéž, s. 28

z řad významných hudebních skladatelů pak Bedřicha Smetanu a Antonína Dvořáka.¹⁸⁷ Nejlepší portréty věnoval významným členům SVU Mánes. Patří sem portrét Jana Kotěry, Josefa Mánesa, Mikoláše Aleše, J. V. Myslbeka a dalších.¹⁸⁸ Ideál ženské krásy tehdejší doby se v jeho tvorbě začíná objevovat s příchodem jeho první ženy Ely Vejrychové. V té době namaloval Švabinský spoustu jejích portrétů v nejrůznějších pozicích. Rok 1902 byl pro Švabinského velmi plodný, neboť namaloval portrét Josefy Vejrychové, akvarelovou perokresbou. Podobizna je po vzoru německých portrétistů výstižně realistická. Ten samý rok maluje Švabinský další podobiznu Ely s názvem Šedivý portrét. Před finální realizací vytvořil nejdříve pastelovou skicu. Konečné provedení je pak vyvedeno perokresbou a akvarelem. Gesto, s nímž si Ela obléká rukavičku, má téměř tajemný nádech. Na rozdíl od skici, která má teplé barevné tóny, má obraz tóny chladné. Roku 1903 maluje Kamélii, kolorovanou perokresbu. Jde o obraz s dekorativními prvky. Dílo připomíná dlouhým rouchem umění prerafaelitů.¹⁸⁹ Téhož roku vzniká další kolorovaná perokresba Dvě matky. Jde o monumentální dvojportrét paní Dapéciové a Josefy Vejrychové. Objemy jsou velmi plastické, barevná škála pestrá, příkré světlo dodává obrysům ostrost. Technika této malby připomíná styl amerického malíře Jamese McNeilla Whistlera, který měl na Švabinského umění tehdy velký vliv.¹⁹⁰ Z roku 1911 pochází Dvojportrét Švabinského s Elou, což je kresba vyzařující klidnou, intimní atmosférou.¹⁹¹ „Švabinský máloco přijal z nových směrů za své. „Nadáný umělec nemůže pracovat libovolně“, říkával jeho současník Henri Matisse.“¹⁹²

¹⁸⁷ VOLAVKOVÁ, Hana, *Max Švabinský*, 1. vydání, Praha: Odeon, 1977, s. 28

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 30

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 35-38

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 38

¹⁹¹ Tamtéž, s. 46

¹⁹² Cit. Tamtéž, s. 80

Max Švabinský po sobě zanechal rozsáhlé dílo. Kromě maleb, které byly zmíněny, i rozsáhlé dílo grafické. Za jeho hlavní odkaz jsou však považovány Švabinského práce kresebné.¹⁹³

¹⁹³ VOLAVKOVÁ, Hana, *Max Švabinský*, 1. vydání, Praha: Odeon, 1977, s. 81

II. PRAKTICKÁ ČÁST

13. Obsah praktické části

Praktická část bakalářské práce je složena z 9 papírových listů o rozměrech 67,5cm x 98 cm, přičemž na každém z nich jsou čtyři portrétní kresebné studie. Výjimku tvoří první list se studiemi novorozenců, na němž je pět kresebných studií. Celkem se tedy jedná o cyklus se sedmatřiceti portréty.

14. Kresebné studie

Kresby novorozených dětí a kojenců byly první věcí na praktické části mé práce, na které jsem začala pracovat. K těmto prvním modelům jsem se dostala víceméně náhodně a to především díky okruhu svých známých, kterým se děti narodily. Kresby vznikaly částečně podle živého modelu a částečně podle fotografií, které jsem na místě pořídila. Tato první část se od ostatních dosti odlišuje jednak kompozičně a jednak počtem portrétů. Portréty dalších fází lidského věku byly kresleny značně na přeskáčku. Bylo to především z toho důvodu, že jsem modely hledala a současně nacházela náhodně. Ve valné většině případů se však jedná o členy mé rodiny, o mé přátele nebo o jejich známé. Co se týče využitého času, za který vznikl každý jednotlivý portrét, tak ten byl zcela individuální. Většinou pokud měl dotyčný model dostatek času, nakreslila jsem portrét za jedno zhruba čtyřhodinové sezení. Ve výjimečných případech se jednalo o dvě až tři sezení, přičemž jsem ve vzniklé pauze pracovala na jiném portrétu. Celkově jsem se snažila o to, abych využila různorodé pozice portrétovaných osob tj. ánfas, profil, poloprofil. Jako materiál pro kresbu jsem zvolila rudku, neboť mi vždy byl její přírodní zemitý odstín velmi sympatický a umožnila mi dodat kresbě potřebnou plasticitu. Mým hlavním záměrem bylo, aby portréty byly věrné podobou a aby zároveň působily přirozeným živým dojmem. Snažila jsem se, aby podobizna odrážela určité duševní dění portrétované osoby. Tento úkol samozřejmě není jednoduchý, výsledný dojem dle mého mínění ale může posoudit jedině divák. Jako vhodnou adjustaci mých kreseb jsem zvolila vložit každý list do jednoduchého rámu se zasklením.

15. Olejomalby

Druhou část mé praktické bakalářské práce tvoří tři olejomalby o rozměrech 49cm x 61cm. Každá z těchto tří olejomaleb reprezentuje jednu ze tří hlavních etap lidského věku tedy dětství, mládí a stáří. Již v době, než jsem si měla definitivně zvolit téma své bakalářské práce, jsem věděla, že bych se chtěla věnovat tématu kresby nebo malby portrétu. Když jsem se pak ve finále rozhodla, jakým směrem se přesně mé téma bude ubírat, rozhodla jsem se, že praktickou část rozdělím na dvě pomyslné části. Jedna tato část bude takřikajíc „studijní“ a

bude se skládat z přípravných kreseb a druhá „finální“ se bude skládat z olejomalb. Při samotné tvorbě mých kresebných studií mě pak velmi překvapilo, že i tato část má jistý definitivní význam a může fungovat i jako samostatná část, jako určitý uzavřený celek bez následné realizace v olejomalbě. Důvodem, proč jsem ke kresebné části přidala ještě malby olejem, byl ten, že mě velmi lákalo vyzkoušet si podrobně tuto techniku. Za celou dobu studia jsem tuto možnost měla jen jednou při tvorbě jedné z mých seminárních prací, jejíž zadáním bylo téma autoportrétu. Při zpracování této seminární práce jsme mohli využít libovolnou malířskou techniku. Malba olejovými barvami, kterou jsem si zvolila, mě tehdy velmi upoutala zvláště pro svou sytost a jasnost barevných odstínů a také pro své krycí schopnosti, jež jsou velmi užitečné při opravě případné chyby, kterou na malbě vykonám. Výsledná malba měla na rozdíl od tempery, kterou jsem do té doby používala spolu s akvarelem jako jedinou malířskou techniku, potřebnou hloubku. Díky těmto nesporným výhodám jsem si tuto techniku oblíbila.

Závěr

Cílem teoretické části této bakalářské práce bylo popsat vývoj portrétní tvorby a to od doby rané renesance až po počátek moderního umění. Rozhodla jsem se začít obdobím rané renesance především proto, že v této době námět portrétní získává ve srovnání s předešlými uměleckými slohy zcela jiné postavení. Právě v této době si vydobývá svou svébytnou existenci. Tento myšlenkový obrat je dán především dobovým zájmem o osobnost člověka. V celé teoretické části své práce jsem se zaměřila na tvorbu nejznámějších mistrů jednotlivých uměleckých epoch, přičemž jsem u každého autora alespoň ve stručnosti nastínila jeho životopis a zmínila jeho známá, případně i méně známá portrétní díla. Každé toto dílo jsem se snažila popsat z hlediska jeho technického zpracování i působení na diváka.

Hlavním cílem praktické části této bakalářské práce je studium vizuálních proměn člověka od narození po stáří. Pomocí kresebných studií sedmatřiceti různých osob jsem se snažila popsat vývoj člověka v průběhu jeho života. Tento proces pro mě znamenal velký přínos zejména po stránce zdokonalování po stránce techniky malby a kresby. Velmi důležité bylo moje studium dějin portrétního umění pro teoretickou část mé práce. Každé z dějinných období mi poskytlo nový postoj a obohatilo můj pohled na lidský obličej jako takový. Obličej v sobě nese znaky genetiky, stavu fyzické kondice, ale také duševní život portrétované osoby. Celá tato fáze kresebných studií pro mě znamenala určitou přípravu na následnou realizaci vybraných portrétů v olejomalbě.

Olejomalby poté rozvíjí tento přípravný studijní proces do určité finální podoby. Právě díky studijním kresbám jsem se mohla na práci důkladně připravit, ozřejmit si vzájemné proporční vztahy v daném portrétní, který jsem později realizovala v malbě. Zpočátku jsem měla jisté obavy především z toho, abych tuto náročnější techniku dokázala plně využít a také zda budu schopna tímto způsobem modelovat objem portrétované tváře. Samotný proces malby byl však na rozdíl například od malby temperou velmi uspokojivý, zejména díky snadnější možnosti korekce chyb a také díky jasné a stálosti olejových barev.

16. Seznam použité literatury:

1. BLAŽÍČEK, OLDŘICH J. *Raffael*, 1. vydání, Praha: Odeon, 1982. ISBN 01-506-82
2. GOMBRICH, Ernst Hans: *Příběh umění*. Praha, Argo a Mladá fronta 1995. ISBN 80-7203-143-0
3. ECO, Umberto: *Dějiny krásy*. Praha, Argo 2005. ISBN 80-7203-677-7
4. KRSEK, IVO, *Petrus Paulus Rubens*, 1. vydání, Praha: Odeon. ISBN 01-515-90
5. KRSEK, IVO, *Tizian*, 1. vydání, Praha: Odeon, 1976. ISBN 01-521-76
6. LORIŠ, JAN, *Mánesovy podobizny*, 1. vydání, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění n.p., 1954. ISBN 30109-11-1. X.
7. MRÁZ, Bohumír, MRÁZOVÁ Marcela: *Encyklopedie světového malířství*. Praha, Academia 1988. ISBN 21-077-88
8. PIJOAN, JOSÉ, *Dějiny umění 5*, 3. vydání, Praha: Odeon, 1989. ISBN 01-501-89
9. PIJOAN, JOSÉ, *Dějiny umění 6*, 3. vydání, Praha: Odeon, 1989. ISBN 01-501-89
10. PIJOAN, JOSÉ, *Dějiny umění 7*, 3. vydání, Praha: Odeon, 1990. ISBN 01-501-90
11. PIJOAN, JOSÉ, *Dějiny umění 8*, 3. vydání, Praha: Odeon, 1990. ISBN 01-502-90
12. PIJOAN, JOSÉ, *Dějiny umění 9*, 3. vydání, Praha: Odeon, 1991. ISBN 01-501-91
13. THEINHARTOVÁ, MARKÉTA, *Thomas Gainsborough*, 1. vydání, Praha: Odeon, 1989. ISBN 01-504-89
14. VASARI, Giorgio: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*. Praha, Odeon 1976. ISBN 01-501-76
15. VOLAVKOVÁ, Hana, *Max Švabinský*, 1. vydání, Praha: Odeon, 1977. ISBN 01-506-77

17. Seznam filmových zdrojů:

1. *Síla umění* [Simon Schma's Power of Art], 1. díl Caravaggio [epizoda z televizního seriálu Simon Schama's Power of Art]. Režie Carl Hindmarch, Clare Beavan. Velká Británie, 2006.
2. *Síla umění* [Simon Schma's Power of Art], 5. díl David [epizoda z televizního seriálu Simon Schama's Power of Art]. Režie Carl Hindmarch, Clare Beavan. Velká Británie, 2006.
3. *Síla umění* [Simon Schma's Power of Art], 6. díl Picasso [epizoda z televizního seriálu Simon Schama's Power of Art]. Režie Carl Hindmarch, Clare Beavan. Velká Británie, 2006.
4. *Síla umění* [Simon Schma's Power of Art], 7. díl Vincent van Gogh [epizoda z televizního seriálu Simon Schama's Power of Art]. Režie Carl Hindmarch, Clare Beavan. Velká Británie, 2006.

18. Seznam obrazových příloh:

- I.** Dětství – stáří od novorozence po kojence
- II.** Dětství – předškolní věk
- III.** Dětství – předškolní věk - olejomalba
- IV.** Puberta – stáří 10 až 13 let
- V.** Dospívání – stáří 15 až 19 let
- VI.** Dospívání – olejomalba
- VII.** Dospělost – stáří 21 až 28 let
- VIII.** Dospělost – stáří 32 až 42 let
- IX.** Střední věk – stáří 50 – 57 let
- X.** Starší dospělý – stáří 65 – 75 let
- XI.** Stáří – 75 – 85 let
- XII.** Stáří – olejomalba

Příloha I.



Příloha II.



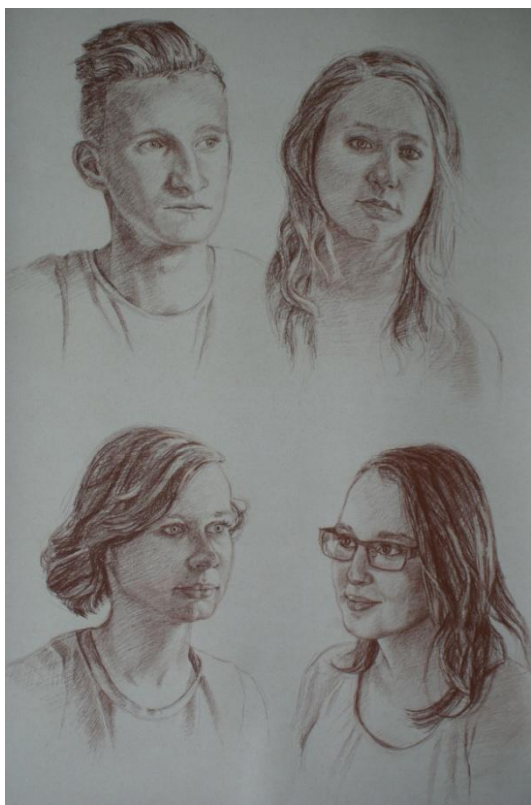
Příloha III.



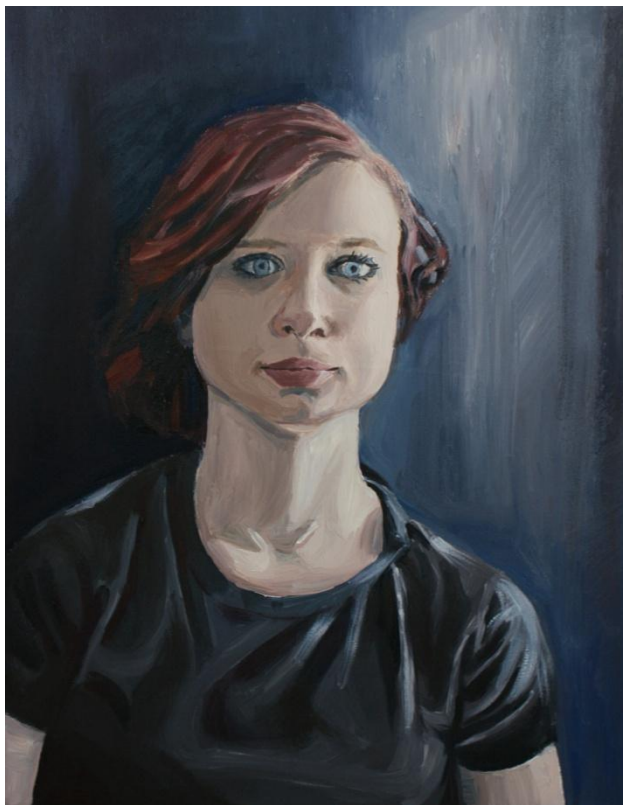
Příloha IV.



Příloha V.



Příloha VI.



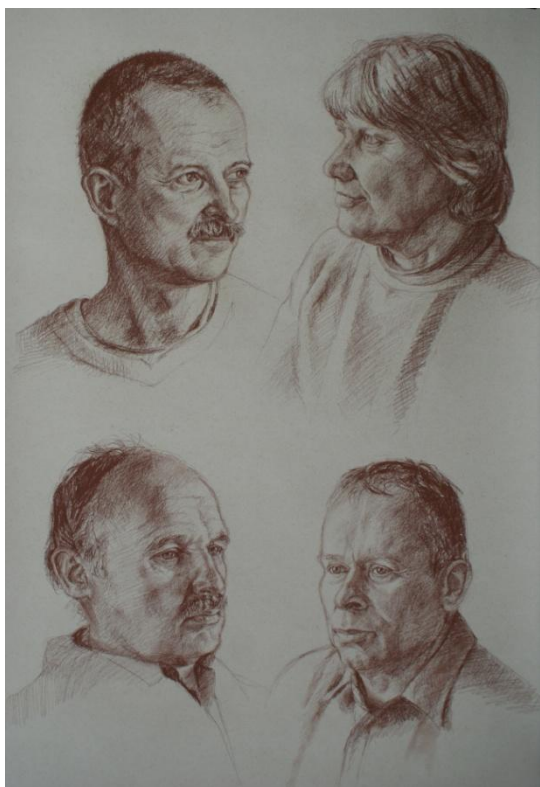
Příloha VII.



Příloha VIII.



Příloha IX.



Příloha X.



Příloha XI.



Příloha XII.



