



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

Diplomová práce

Zobrazení krajiny od 17. století do počátku 20. století (teoreticko-praktická práce)

Views landscapes from the 17th century to the early 20th century (theoretical-practical thesis)

Vedoucí práce: Mgr. Petr Brožka, Ph.D.

Autor práce: Monika Klomfarová

České Budějovice 2016

Prohlášení

Diplomová práce v nezkrácené podobě

Prohlašuji, že svoji diplomovou 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 diplomové 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 2. 5. 2016

.....

podpis

Poděkování

Děkuji vedoucímu diplomové práce Mgr. Petru Brožkovi Ph.D., za cenné rady, připomínky a metodické vedení práce. Rovněž děkuji svým přátelům a blízkým za podporu a především mé dceři Marianě, která měla největší trpělivost.

Abstrakt

Diplomová práce je zaměřena na vývoj a zobrazení krajinomalby od 17. století do počátku 20. století. Práce je rozdělena na část teoretickou a praktickou. Teoretická část se zabývá holandskou, italskou, anglickou, francouzskou a v první řadě českou krajinomalbou, jejími hlavními představiteli a současným českým umělcem Františkem Hodonským, zobrazujícím krajinu v abstraktním podání. Práce nahlíží na působení impresionistického stylu, kterým byla inspirována praktická část diplomové práce. Praktická část prezentuje souhrn skic ztvárnění louky v různých podobách, kde šlo zároveň o vystihnutí okamžitého prožitku z krajiny. Přibližuje přípravu plátna a následné zhotovení tří maleb o minimálních rozměrech 50 x 80 cm.

Klíčová slova: krajinomalba, louka

KLOMFAROVÁ, Monika, Zobrazení krajiny od 17. století do počátku 20. století, České Budějovice 2016. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce Mgr. Petr Brožka, Ph.D.

Abstract

The thesis is focused on the development and presentation of landscape painting from the 17th century to the early 20th century. The work is divided into a theoretical and practical. The theoretical part is focused on Dutch, Italian, English, French and foremost Czech landscapes, its main leaders and contemporary Czech artist Frantisek Hodonsky presenting the landscape in abstract form. It explores the influence of the Impressionist style, which inspired the practical part of the thesis. The practical part includes a summary of sketches which rendition of meadow in various forms also with different impressions of the momental feeling from the landscape. The practical part explains the preparation of the canvas and the subsequent production of three paintings measuring at least of 50 x 80 cm.

Keywords: landscape, meadow

OBSAH

Úvod.....	8
I. Teoretická část.....	9
1 Stručný souhrnný vývoj zobrazování krajin v malířství	10
1.1 Zobrazení krajiny od 15. století.....	11
1.2 Krajina v díle J. van Ruisdaela a P. P. Rubense	13
2 Zobrazení krajiny v Holandsku počátkem 17. století	14
2.1 Krajinářství Itálie do 18. století.....	15
2.2 Krajinomalba Anglie 18. - 19. století.....	16
2.3 Zobrazení krajiny ve Francii na přelomu 18. -19. století.....	17
2.4 Malba v ateliéru a plenéru	18
3 Impresionismus.....	19
3.1 Édouard Manet	19
3.2 Claude Oscar Monet	20
3.3 Pierre Auguste Renoire.....	22
3.4 Paul Cézanne	23
3.5 Vincent van Gogh.....	24
3.6 Paul Gauguin	25
4 Česká krajinomalba	26
4.1 Akademie výtvarných umění v Praze	27
4.2 První náznaky moderního umění v české krajinomalbě	29
4.3 Moderní pojetí české krajinomalby	30
4.3.1 Václav Špála.....	31
4.3.2 Jan Trampota.....	32
4.3.3 Rudolf Kremlička.....	32

5	Meziválečné a poválečné období české krajinomalby	34
5.1	Otakar Nejedlý	34
5.2	Václav Rabas	34
5.3	Vincenc Beneš	35
5.4	Bohumír Dvorský	35
5.5	Vilém Nowak	36
5.6	Josef Šíma	36
5.6.1	Florální motivy Oty Janečka a Bohdana Laciny	37
6	František Hodonský	39
6.1	Studijní léta na Akademii	40
6.2	Hledání sebe a výrazu	40
II.	Praktická část	42
7	Realizace praktické části s názvem „Louka“	43
7.1	Náměty	43
7.2	Příprava podložky	44
	Závěr	45
	Seznam použitých zdrojů	46
	Tištěné informační zdroje	46
	Elektronické informační zdroje	47
	Seznam příloh	48
	Příloha I.	49
	Příloha II.	53
	Příloha III.	56
	Zdroje příloh	58

Úvod

Tato diplomová práce je rozdělena na část teoretickou a část praktickou. V části teoretické se primárně zaměří na způsob zobrazování krajiny v umělecké tvorbě od 17. století do počátku 20. století. Přináší výčet nejznámějších jmen autorů v tomto časovém rozpětí. Poukáže na hlavní aspekty, které umělce vedli k vývoji různých uměleckých stylů při zaměření na krajinomalbu. Práce se zároveň zabývá způsobem zobrazení krajin v Holandsku, Itálii, Anglii a Francii. Mezi stěžejními tématy patří počátky a rozvoj impresionismu a jeho hlavních představitelů, kteří umožnili příchod moderního umění.

Dále je teoretická část zaměřena na vývoj české krajinomalby a vznik Akademie výtvarných umění v Praze. Poukazuje se na první známky příchodu moderního umění Čech a historický kontext, který stál za změnami v umělecké tvorbě, především na období meziválečné a poválečné. V obecné rovině jsou představeni dva čeští umělci, kteří se zabývali spíše florálními motivy v krajinomalbě, které posloužily také jako námět pro praktickou část.

V závěru teoretického oddílu je věnována samostatná kapitola českému současnému umělci Františku Hodonskému, který svým způsobem malby přispěl do sféry zobrazení krajin formou abstrakce.

Druhá část této diplomové práce je praktická a nese název „Louka“. Předlohou jí byli v první řadě impresionističtí malíři, jmenovitě Auguste Renoire či Claude Monet. Podněty k způsobu ztvárnění vegetace lze nalézt u Oty Janečka a Bohdana Laciny. Vzniklo větší množství skic, na jejichž základě bylo později rozhodnuto, jakým směrem povede následná realizace tří maleb. Od impresionistického stylu vedly skici až k abstrakci znázorněné u maleb Františka Hodonského. Vypracování praktické části mířilo k abstraktnímu vyobrazení krajiny a jejích detailů, kdy výsledným vyjádřením a cílem bylo především zachycení časovosti v souvislosti s okamžitým prožitkem krajiny.

Tato část přináší též výčet pracovních skic a návrhů pro samotnou realizaci tří pláten určených na malbu akrylovými barvami o minimálních rozměrech 50 x 80 cm. Představen je též jednoduchý způsob napínání plátna na dřevěný rám.

I. Teoretická část

1 Stručný souhrnný vývoj zobrazování krajín v malířství

Vnímání krajiny se během staletí proměňovalo. To souviselo s chápáním světa jako takového a Bohem, především v dobách antického Řecka a Říma, ve středověku a dále. Z dob ještě dřívějších pochází nástěnné malby ve starověkém Egyptě obsahující florální motivy či náměty zobrazující vegetaci, avšak stěžejním tématem krajina ještě nebyla. Pro římskou kulturu byla typická tzv. krajina kultivovaná. Jednalo se o pěstování „umělé“ přírody. Zájem zde sice o přírodu sílil, ale pouze v podobě tzv. „spoutané“, ovládnuté přírody způsobem esteticky pěstěných zahrad.¹

Středověký člověk se nejprve přírody obával, neboť v ní bylo mnoho nebezpečí a nečekaných „božích“ zásahů nejen v podobě živlů. Krajina nebyla tolik kultivovaná jako v antickém Římě, avšak našlo se i mnoho jejích obdivovatelů a filosofů. O krajinomalbě zatím nelze významněji hovořit. Esteticky líbeznou a přijatelnou podobu krajiny zaujímal tzv. biblický ráj, jakožto dokonalá přírodní forma, kde se vyjímá tzv. „rajská zahrada či louka“.²

Vnímání přírody se počalo měnit též s příchodem romantismu, kdy se přeměňovalo i myšlení lidí, směrem do nitra, zároveň do pomíjivé krásy a citu. Náměty byly figurální i takové, které bezprostředně člověka obklopovaly spolu s okolní krajinou. Období renesance s sebou přineslo matematizující až geometrické členění přírody. Stále byla krajina produktem Boha, jenže člověk jí díky svému ráciu a poznání božích zákonů mohl nejen porozumět, ale postupem času ji také byl schopen ovládnout.

¹ [Srov.] STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná?: estetické vnímání přírody v novověku*. Vyd. 1. Praha: nakl. Dokořán, s.r.o., 2005, s. 20-21

² [Srov.] STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná?: estetické vnímání přírody v novověku*. Vyd. 1. Praha: nakl. Dokořán, s.r.o., 2005, s. 31

1.1 Zobrazení krajiny od 15. století

První zobrazení krajiny lze zachytit již u Vlámského umění 15. století. Například na malbě vlámsko-burgundských malířů, jako byl **Melchior de Broenderlam**, tvořící mezi lety (1381–1409). Jeho obraz s názvem „Útěk do Egypta“, zhotovený pro kartouzu v Champmolu je typickým příkladem. Je na něm možné vidět Pannu Marii zahalenou v modré draperii s Ježíškem, který sedí na oslíkovi a z jedné třetiny je patrný krajinný výjev, malých stromků a louky s květy.³

Mezi další díla, kde je více zřejmý průhled do krajiny, je malba „Klanění Božímu beránkovi“, jež tvoří střed Gentského oltáře. Jde o artefakt z dílny **bratří Eycků**, zhotovený roku 1432. Gotičtí retáblové zde dali přednost přírodě v celém spektru její rozmanitosti a hojně šíří. Zobrazený „Agnus Dei“ má kolem sebe anděle s nástroji jako symbolem Kristova utrpení, hlavou směřující k prameni Života. V dolní části obrazu klečí ve skupinkách proroci a patriarchové, v pravé části lze spatřit mučedníky spolu s apoštoly. Za horizontem jsou naznačeny stavby města Nebeského. Celá tato malba čítá na desítky druhů rostlinstva.⁴

Významné dílo, které nelze opomenout, pochází z dílny **Leonarda Da Vinci** (1452–1519), které je zhotoveno ve dvou provedeních. Jedná se o malbu „*Madonna ve skalách*“, což byl zároveň první obraz, který v Miláně Da Vinci namaloval. Přičemž první provedení této malby přísluší Leonardovi, které působí až magicky v polosvětle jedinečné přírodě, vodního toku a rostlin.⁵ Dvě verze také proto, jelikož tu první zabavil Lodovico Moro, posléze byla v držení u Ludvíka XII. Jedná se o triptych s krajinou, jak název napovídá, skálami a průhledem na vodní hladinu. Obraz si původně nechalo zhotovit bratrstvo Neposkvrněných v letech 1483. Jelikož se ale původní verze zmocnili francouzští králové, bratrstvu nezbylo nic jiného, než se smířit s novou verzí slavného obrazu, avšak poněkud pozměněnou, vytvořenou až roku 1506 **Ambrogiem de Predis**, žákem Leonarda.⁶

³ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění/5* (Sv. 825). Vyd. 1. Praha: Euromedia Group, k. s. Knižní klub a Balios. 1999. s. 64-65.

⁴ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění/5* (Sv. 825). Vyd. 1. Praha: Euromedia Group, k. s. Knižní klub a Balios. 1999. s. 67

⁵ [Srov.] JÍCHOVÁ, Alena. *Leonardo, umělec a vědec*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub Euromedia Group, k. s., 2006, s. 36-37

⁶ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění/5* (Sv. 825). Vyd. 1. Praha: Euromedia Group, k. s. Knižní klub a Balios. 1999. s. 299-301

Původní Leonardova verze je více symbolická až tajemná, druhá verze jde do detailů fauny, květů a barevněji laděné přírodní scenérie, avšak postavy jsou poněkud „bez života“.

Temná vegetace na obraze „*Pokušení sv. Antonína*“ vznikla v rukách dvou autorů. **Joachima Pateniera** a **Quentina Massyse**. Středověkou mystiku, v pusté a s nádechem v lehce depresivní krajině vytvořil Patenier. Kdežto postavy expresivní až s exotickým zjevem a určitou romantičností nesou rukopis Massyse. Samotná krajina zde zabírá tři čtvrtiny celého plánu, jenž nese nádech jistého dojmu, pocitu ztracenosti a marnosti světa.⁷

Přírodu, která vstupuje do popředí a stává se stěžejní, je možné zaznamenat v díle „*Podobizna šlechtice*“ od malíře **Vittore Carpaccio**, zhotoveném přibližně roku 1510. Střed výjevu zaujímá samotný šlechtic v brnění, které svou plastičností jakoby vystupuje ven směrem k divákovi, zatímco krajina v pozadí obklopující postavu, na nás dýchá a prosvětluje celou scenérii. Carpaccio zachycuje tamní zvěř a květiny téměř v realistickém podání s jistou dávkou poezie a něžnosti. Jeho cit pro detail čerpaný z vlámského malířství je příznačný v jeho tvorbě a předznamenává ukončení malby benátského 15. století.⁸

Fantaskní krajinu, až téměř absurdní, také zachycují díla **H. Bosche**, ovšem zde jsou hlavním námětem různá ztvárnění postav, na příklad v jeho nejznámějším obraze „*Zahrada pozemských rozkoší*“, kde je samotná scenérie vedlejší.

Je očividné, že okolí na různých výjevech od malířů tehdejší éry vystupuje do popředí, zároveň nabývá na větším významu. Po různých mučednických a náboženských epizodách dob dřívějších se stává a priori člověk v denním životě, což zahrnuje období celého 16. a 17. století a samozřejmě i dále, při vzniku rozmanitých výtvarných stylů a škol.

⁷ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění/5* (Sv. 825). Vyd. 1. Praha: Euromedia Group, k. s. Knižní klub a Balios. 1999. s. 95

⁸ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění/6* (Sv. 907). Praha: Euromedia Group, k. s. Knižní klub a Balios. 1999, s. 118

1.2 Krajina v díle J. van Ruisdaela a P. P. Rubense

Mezník svým dílem, které budou později inspirovat umělecký směr impresionismus, představuje malíř **Petrus Paulus Rubens**, který se více odklonil od svého dřívějšího malířského stylu a dotáhl jej o trochu dále. Více názorné to je na obraze *„Krajina s vozem při západu slunce“*, zhotoveném zhruba po roce 1630, kde je evidentní, že tento slavný malíř na sklonku života zaměřil svou pozornost právě na přírodu. Dříve ztvárňované smyslné akty žen byly rázem nahrazeny uklidňujícím pohledem na krajinu se stromy, bez jakéhokoliv erotického nádechu.⁹

Pozdní práce **Jacoba van Ruisdaela**, zhruba z roku 1670, zachycuje motiv s názvem *„Zasněžená zimní krajina“*. Temné mraky zabírají převažující část výjevu, dodávající pocit pustoty a malosti člověka. Ačkoliv je motiv „romantický“, dojem vytváří pesimistický ráz. V centru stojí stavba s věží, levou část výjevu zaujímá kousek chatrče a několik malých postav pozbývajících větší důležitosti, které kráčí po zasněžené cestě. Nebe předznamenává zoufalý zármutek nad přicházející bouří.¹⁰

⁹ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění/7* (Sv. 908). Praha: Euromedia Group, k. s. Knižní klub a Balios, 1999, s. 239

¹⁰ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění/6* (Sv. 907). Praha: Euromedia Group, k. s. Knižní klub a Balios, 1999, s. 203

2 Zobrazení krajiny v Holandsku počátkem 17. století

Evropa byla začátkem 17. století rozdělena na oblast katolickou a protestantskou. Což samozřejmě přineslo i nové možnosti ve výtvarném umění. Stále převládalo zobrazování portrétů i žánrových výjevů, zároveň s tím přibývalo stále více malování v samotné přírodě. Krajinomalba si tak našla hlavní domovinu, kterou bylo Holandsko.

Nizozemští malíři povětšinou zůstali u jednoho námětu, který rozpracovávali následně téměř do konce života. Pokud se někdo rozhodl, že bude vyobrazovat lodě a rybáře, jeho tvorba se dostala k samotné dokonalosti dle vlastních možností. Byl-li někdo zaměřen spíše na portrétování, i on dotáhl schopnost zobrazovat tyto výjevy až na samotných vrchol, kterého byl schopen. Totéž platí i pro krajináře té doby. Rostl při tom stále větší zájem o krajiny s polem, venkovní scénérií, vyobrazování známých holandských mlýnů, lesů a samozřejmě nechyběla vodní hladina, ať klidná či rozbouřená. Holanďané pozdvihli krásu samotného nebe, takže to častokrát zaujímá v malbě více prostoru než samotná krajina.

Jedno z předních míst náleží umělci, který se o rozmach krajinomalby zasloužil, byl jím **Jan van Goyen** (1596–1636), jenž přišel se zcela prostým zobrazováním otevřeného nebe. Jeho obraz „*Větrný mlýn u řeky*“¹¹ je zdárným příkladem toho, jak nebe zabírá více než převážnou část samotné malby výjevu a krajina tvoří jen malou část v prvním plánu malby.

Zajímavostí zůstává slovo *malebnost*, které nemůže mít jiné použití než právě v krajině. Jde o jedinečný způsob, jak vyjádřit nádheru a obdiv krajiny, ze které číší naprostá harmonie a vnitřní řád, což nelze přisoudit např. moři či sopce. Tohoto označení určité krajinné scenerie, jako je „malebnost“, se chopí i ostatní evropští umělci.¹²

¹¹ [Srov.] GOMBRICH, Ernst, Hans. *Příběh umění*. Vyd. 1. Praha: klub čtenářů Odeon, nakl. Krásné literatury a umění, 1992, s. 341

¹² [Srov.] STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná?: estetické vnímání přírody v novověku*. Vyd. 1. Praha: nakl. Dokořán, s.r.o., 2005, s. 52

Již zmíněný významný krajinář, **Jacob van Ruisdael** (1628–1688), byl fascinován působením světla na krajinu a práci s ním. Proslul vyobrazováním večerního osvětlení v přírodě, temnosvitu mraků, atmosféry ponurosti, ale také jasu i kontrastů. Svým způsobem dostal do svých děl náladovost a city. Je možné konstatovat, že jeho postoj k zobrazení krajiny a způsob malby vycházel přímo z jeho duše, což zobrazuje dílo „*Tůň obklopená stromy*“.¹³ (Příloha I. Obr. 1).

Tohoto způsobu zobrazování otevřeného nebe se později ujali i někteří další malíři z Anglie i Francie. V soudobé holandské tvorbě je možné u některých autorů zaznamenat v jejich dílech radost i zábavu.

2.1 Krajinářství Itálie do 18. století

Itálie nebyla v období 17. století tolik zaměřena na krajinomalbu jako Nizozemí, nicméně se i zde někteří jedinci zaměřeni tímto směrem objevili.

Za zmínku stojí italský umělec **Francesco Zuccarelli** (1702–1788), který se nevěnoval pouze žánrovým výjevům, ale také krajinomalbě reprezentující benátskou školu. Do svých obrazů přírody rád dosazoval figurální motiv, byť zaujímající jen okraj výjevu. Vystihoval tím zvláštní nepohodu, což je patrné na malbě „*Krajina se dvěma šlechtici*“, kde můžeme zahlédnout snad i prvky určité idyličnosti.¹⁴

Na rozdíl od již zmíněného působení krajinomalby v Holandsku se právě Itálie zaobírala v tomto žánru především na honosným zobrazováním dóžecích míst. Až jemným způsobem byly zachycovány benátské řeky a známý Canal Grande. V této zemi není pravidlem, že by své malby malíři tvořili čistě v plenéru, neboť velmi často je dokončovali právě v ateliérech.

Počátkem 18. století se do popředí dostává tzv. benátská škola více zaměřena na krajinářství. Mimo to se zobrazovali veduty, přičemž nejvýznamnějším představitelem v oblasti Benátek a také Vídně byl malíř Antonio Canal, tvořící pod pseudonymem **Canaletto** (1697–1780).¹⁵

¹³ [Srov.] GOMBRICH, Ernst, Hans. *Příběh umění*. Vyd. 1. Praha: klub čtenářů Odeon, nakl. Krásné literatury a umění, 1992, s. 350

¹⁴ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění/8* (Sv. 960). Praha: Euromedia Group, k. s. Knižní klub a Balios, 2000, s. 62-63

¹⁵ [Srov.] tamtéž, s. 62

2.2 Krajinomalba Anglie 18. - 19. století

V anglickém krajinářství téhož století se však malířský styl dostává mnohem dále, samozřejmě je rovněž inspirován holandskými mistry, jako byl například J. van Goyen a jeho způsob zobrazení nebe. Do centra námětů zobrazení krajin se dostává století páry, výjevy mlhy, dojmy, zároveň také ještě pozůstatky jisté romantické krajiny mnohých autorů. To celé působí na později vznikající impresionistický styl.

Jedním z velice zajímavých osobností a zároveň cestovatelů je bezesporu **William Hodges** (1744–1797). Plavil se s Jamesem Cookem, pro kterého vytvářel kresby do deníku z míst, která navštívili. Dostali se do oblastí, kam se civilizovaní lidé dostali vůbec poprvé, třeba na Velikonoční ostrov a území Jižního oceánu. Hodgesův cit pro přírodu a smysl pro exotická místa byl částečně popisný a s lehkým nádechem romantičnosti. Malířský rukopis je přitom ladný a plynulý, což dokazuje malba z roku 1787 s názvem „*Domek; Studie přírody*“, která byla vystavovaná v Royal Academy. Zaznamenával tak historii a život s krajinou kolem indiánů a kočovníků.¹⁶

Nejslavnější osobou anglické krajinomalby byl **John Constable** (1776–1837). Do popředí se nám dostává barevná, živá příroda s loukami, květy, ale také zříceniny a opět často znázorňovaná pole. Svou inspiraci nacházel u již zmíněného Ruisdaela a především v samotné přírodě, kde se mu v jeho malbě dařilo hrát si se světlem i stínem a jistou poetičností. Je však zcela zřejmé, že tíhnul spíše k realistickému zobrazení než k romantickému, jak bylo v této době zvykem. Z jeho maleb číselá svěžest barev, harmonie a hravost, oproti leckdy očividnému nádechu potmělosti, který byl znatelný u jeho předchůdců. Malba „*Obilné pole*“ zachycuje tamní anglický venkov, téměř živě zaznamenané stromy, psa, který žene dobytek na pastvu, jemnou zeleň i lehkost tamní vegetace.¹⁷

¹⁶ [Srov.] HODGES, William. *The Art of Exploration (1744 – 1797)*. ed. By Geoff Quilley and John Bonehill. New Haven; London Yale University press, 2004, s. 196

¹⁷ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění/8* (Sv. 960). Praha: Euromedia Group, k. s. Knižní klub a Balios, 2000, s. 80-82

Nelze také opomenout **Josepha Mallorda Williama Turnera** (1775-1851), který mistrně zachycoval anglické deštivé počasí s vodní hladinou a vytvořil podhoubí k inspiraci pro impresionismus. „*Déšť, mlha, rychlost*“, název malby, jež zachycuje dojem doslovně. Stírá se zde rozdíl mezi oblohou a řekou, které jsou do sebe rozpíjeny. Realita se hroutí a celá malba připomíná spíše kouřová oblaka.¹⁸

2.3 Zobrazení krajiny ve Francii na přelomu 18. -19. století

Zárodky měnícího se stylu v zobrazování krajin od dřívějších způsobů lze spatřit podobně také u francouzských malířů, jako byl například milovník přírody **Jean-Baptiste Camille Corot** (1796–1875), typický krajinář. Téměř vždy nese ve své tvorbě vyváženou kompozici. Na sklonku života lze v jeho malbách pocítit jistý neklid z toho, kterak příroda ustupuje přicházející průmyslové společnosti.

Příroda byla Corotovou velkou učitelkou, nepochybně jako u malíře **Théodora Rousseaua** (1812–1867), který nesnášel městský život, jenž je dle jeho názoru: „*zodpovědný za to, že zkazil člověka, jenž pak ve své nevědomosti převrací řád přírody a maří jeho vyváženost.*“¹⁹

Zatímco Corot maluje ještě s jistou lehkostí, Rousseauova díla jsou více těžkopádná, ponurá. Svit a mírnost znázornění stromů jsou vyobrazeny na Corotově malbě „*Sévreská cesta*“, kde se mu podařilo vystihnout jemné pohyby listů ve větvích. V závěru života se Corot rozhodl tento styl nahradit, návratem k podobné tvorbě svého mládí, čili k pevným konstrukcím, geometrii kamenných staveb a portrétům.²⁰

Nelze ovšem také opomenout krajináře, jenž měl zvláštní cit a smysl pro znázornění přírody a zároveň fauny. Nevídané všímavosti detailů listoví, květín a barvitosti louky, kdy šlo o téměř popisný realismus. Byl jím inspirátor pro mnoho dalších umělců, **Gustave Courbet** (1819–1877). Prožíval období temné i světlé, pochmurnosti smutku, posléze lehké radosti z přírody a jejího věrného dalo by se říci až „kopírování“. V posledních letech života se

¹⁸ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění/8* (Sv. 960). Praha: Euromedia Group, k. s. Knižní klub a Balios, 2000, s. 82-83

¹⁹ Tamtéž, s. 216

²⁰ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění/8* (Sv. 960). Praha: Euromedia Group, k. s. Knižní klub a Balios, 2000, s. 220

zaměřil výhradně na krajiny, kde mohl pocítit klid, jaký před válkou neznal. Je zcela zjevné, že byl až surovým realistou, oproti jeho předchůdcům. Dokonce zavrhoval už jen samotné slůvko představivosti-imaginace. Ve svých školách nabádal žáky k tomuto: „*imaginace v umění znamená, že dovedeme nalézt co nejúplnější pro nějakou existující věc, ale nikdy neznamená, že tuto věc předpokládáme, nebo že ji dovedeme dokonce stvořit.*“²¹ Což je v podstatě opak, než jakým způsobem pracovali romantici a především impresionisté.

2.4 Malba v ateliéru a plenéru

Na předchozích stránkách bylo stručně objasněno, že samotný způsob zobrazení krajin v období 17. - 19. století se ubíral mnoha směry, ačkoliv hlavní proud se začínal teprve rýsovat. Zmíněná Courbetova strnulost a čistý realismus pro věc byl mnohými oceňován, na druhé straně mu chyběla jakási svoboda, uvolněnost, cit pro něco bezprostředního, co se může odehrávat právě nyní s jistou náladovostí. Dojem, který v divákovi zanechá pocit, nikoliv pouhé akademické až přírodopisné zobrazení bez větší dávky uvolněnosti.

S tím vším bylo potřeba něco udělat, rozšířit obzory ztvárnění krajiny, protože je živá, proměnlivá a zároveň je neustále v pohybu. Přičemž zachytit cosi neuchopitelného, všudypřítomného v samotné krajinné scénérii je takřka nemožné jen z pouhé ateliérové tvorby, se kterou téměř každý pracoval. Chtělo to něco nového, svým způsobem dynamického, jako je samotná příroda. Do této doby se občas tvořily skici přímo v krajině, ovšem většinou se dokončovaly v ateliéru.

Příchod tvorby v plenéru, čili v samotném centru dění krajiny, můžeme přisoudit barbizonské škole 19. století, zároveň k hlavnímu rozvoji došlo až za následujícího období impresionismu. Obraz se dokončoval v ateliéru převážně proto, jelikož se malovalo olejovými barvami, které dokáží zasychat i několik měsíců. Tempera byla více než přežitá a akvarel byl vhodný hlavně na různé druhy papíru. Akvarelové barvy zažívaly také jistý boom, jelikož umožnily malíři zapouštění barev do sebe, přinesly celou škálu odstínů, a vzhledem k tomu, že rychle schnuly, byly ideální právě pro plenérovou tvorbu, která byla před svým rozkvětem.

²¹ STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná?: estetické vnímání přírody v novověku*. Vyd. 1. Praha: nakl. Dokořán, s.r.o., 2005, s. 118

3 Impresionismus

Již bylo nastíněno, jaké záležitosti vedly k proměně výtvarného stylu a způsobu zachycení krajiny, deštivého počasí a vytvoření jistého dojmu, například v malbách W. Turnera, které předznamenaly příchod nového zobrazování. Tu změnu přinesl právě impresionismus, který však své označení získal až později. Nevznikal náraz, ale postupným vývojem, ostatně jako mnohé jiné výtvarné styly. Navazoval na barbizonskou školu, zaměřenou na krajinomalbu v oblasti Barbizon a Fontainebleau. Více než o popisnost a průzkum světa viditelného zde šlo především o smyslovost a vytvoření jistého bezprostředního dojmu či nálady přírody. Zachycení čisté, prosvětlené malby bez zbytečného až tvrdého nanášení pastózních barev. Reagoval na předešlou ateliérovou tvorbu a jeho snahou bylo přinést jasnou, živou malbu v plenéru, čili v krajině. V době 19. století se ještě nevědělo, že nový styl nese název impresionismus, neboť zatím šel v linii realistů.

Postupně budou představení ti nejdůležitější protagonisté, především krajináři, jejich způsob zobrazení krajiny a práce s barvou.

3.1 Édouard Manet

Žil mezi lety (1832–1883) a realistům, na které navázal, zpochybnil onu popisnost. Ačkoli sám sebe ještě pokládal za realistického malíře, čistě ateliérová tvorba jej už neuspokojovala. Pod širým nebem mají totiž objekty jinou barvu než v ateliéru, jasně ohraničené kontrasty a celek působí jako směsice různých tónů a odstínů. Manet tedy patřil mezi inovátory nových změn v práci se zacházením s barvou, dá se říci, že šlo o revoluci. Zaměřen byl více na figurální náměty, které částečně dosazoval do krajiny.

Můžeme si tak připomenout alespoň jeho slavnou a ve své době tolik diskutabilní obraz *„Snídaně v trávě“* (1863), jež způsobila výsměch a zlobu zároveň, neboť šlo o vyobrazení nahé ženy sedící se dvěma oblečenými muži v žaketech. Převrátila naruby tehdejší konvence a pobouřila muže nosící tento oděv. Žaket je pánský společenský oděv, který se dnes nosí především na honosné svatby nebo prestižní společenské události.

Barevnost díla je založena na kontrastech a využití převážně studených odstínů. V divákovi zároveň vyvstává jistý jinotaj, domyšlení, proč je zde v této přírodě žena nahá a má své oblečení ledabyly pohozené vedle? Co se tam asi během snídaně odehrávalo? To už nejspíš nezjistíme.

Je tedy možné tvrdit, že Manet náleží do impresionistické skupiny, i když on sám se tak zřejmě ještě nevnímal, třebaže tvorba nesla téměř většinu impresionistických znaků. Jde v první řadě o práci s barvou, nanášení čistých tónů bez zbytečného míchání a stínování, a zároveň tvoření v živé krajině, nikoli výhradně v ateliéru. Maneta od impresionistů dělí jen používání černé barvy, od které nikdy neustoupil.²²

3.2 Claude Oscar Monet

Již zmínění umělci se zasloužili o položení prvních stavebních kamenů impresionismu. Kdo však tento pojem dotáhl do významu v pravém slova smyslu, byl právě Claude Monet (1840–1926). Do popředí se dostávají pojmy jako světlo, optický vjem, ale také časovost a čisté tóny barev. Zároveň on pobízel své blízké kolegy k opuštění od ateliérové malby do širého venkovního prostoru. V plenéru totiž není možné promíchat tóny barev a ještě vytvářet tmavý podklad pro modelaci stínů. Malba měla být dokončena na místě, ve své časovosti, neboť je proměnlivá, pohyblivá a neustále se měnící jako nálady člověka. Celé toto nahlížení a pojmenování impresionistického stylu odstartoval jeho slavný a tehdy kritiky odmítaný obraz: „*Imprese, východ slunce*“ („*Impression, soleil levant*“ 1872), který zprostředkovává děj v ranním oparu. Tehdejšímu kritikovi přišel obraz nedodělaný a jeho název poněkud legrační, a tak celou podobně tvořící skupinu nazval hanlivě – Impresionisté. Postupem času se těmto umělcům název zalíbil a všichni se takto začali oficiálně nazývat.²³

²² [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění/8* (Sv. 960). Vyd. 4. Praha: Euromedia Group, k. s. - Knižní klub: Balios, 2000, s. 241-260

²³ [Srov.] GOMBRICH, Ernst, Hans. *Příběh umění*. Vyd. 1. Praha: klub čtenářů Odeon, nakl. Krásné literatury a umění, 1992, s. 422-423

Pro kritiky znamenal tento styl drzost, troufalost, která svým způsobem znevažovala snahy a um starých mistrů a tradičního akademismu. Neviděli v těchto dílech žádný potřebný talent, ale spíše halucinace kdejakých „bláznů“. Jakoby nahodilé plácání barvami, ve kterém nespatořovali umění. Co těmto pozorovatelům chybělo, byl totiž způsob, jakým na podobné obrazy nahlížet. Příliš se soustředili na detail, místo aby se zajímali o celou kompozici. Možná jim také vadilo, že měli obraz rychle hotový a akademici se ve svých malbách „vrtali“ i dlouhé měsíce, jen aby dosáhli požadovaného tónu a modelace, která však byla čistě ateliérová a strohá.

V krajinomalbě stále ještě převažovalo určité zaběhnuté estetické, malebnost krajiny či popisnost, která byla zřejmá u Constabla, Goyena a Courbeta. Kde všechny detaily do sebe zapadaly, ovšem v tvorbě impresionistů se detail začal spíše „rozpadat“. Když stál pozorovatel přímo před obrazem, podívoval se, že „nefunguje“, že jde jen o změť barev kladených vedle sebe, kdy si malíř nedal ani tu práci barvy zamíchat a důsledně stínovat.

Proč tomu tak bylo? Protože tito diváci neuměli ještě zatím nazírat na celek, na celistvou malbu jako takovou. Netušili, že celek je mnohem více než součet jeho částí. Nikdo jim tenkrát ještě neprozradil, kterak je nezbytné si od obrazu poodstoupit.²⁴

Je naprosto jasné, že impresionistický styl otřásl tradičním akademismem a vytvořil ideální podmínky pro rozvoj moderního umění. Na impresionisticky tvořícího malíře se pohlíželo jako na rebela bouřícího se proti konvencím, a tak postupem času valná většina umělců soustředila svou pozornost právě na Francii, do místa vzniku a podhoubí moderního tvoření.

V duchu impresionismu tvořila celá plejáda malířů, například Pierre-Auguste Renoire, Gustave Caillebotte, Jacob Abraham, Camille Pissarro, Henri de Toulouse-Lautrec, Alfred Sisley a mnoho dalších, kteří tvořili v odkazu Moneta, ale svým záběrem se soustředili spíše na figurální malbu, které v této diplomové práci nebude poskytnuto více prostoru. Samozřejmě, že někteří jako Sisley či Pissarro tvořili v přírodě a znázorňovali mosty, domky takovými tahy štětce, že objekty vypadaly více nahodile, ale výsledný efekt se zaslouženě připisuje impresionistickému stylu.

²⁴ [Srov.] GOMBRICH, Ernst, Hans. *Příběh umění*. Vyd. 1. Praha: klub čtenářů Odeon, nakl. Krásné literatury a umění, 1992, s. 424-425

3.3 Pierre Auguste Renoire

Renoire žil v letech 1841–1919. Jako mladý byl donucen v důsledku nedostatku financí v rodině odejít do zaměstnání. Maloval nejdříve na porcelán, kde si později všimli jeho výtvarného umu.

Od tohoto věhlasného malíře je zajímavý zvláště jeden obraz s názvem „*Krajina u Mentonu*“ (příloha I. Obr. 2)²⁵ především tím, jakým způsobem Renoire pracuje s kladením barev, zejména v důsledku jeho revmatismu, který se u něj posléze naplno rozvinul od roku 1899. Sám se snažil najít nějaký osobitý styl, což se mu bohužel, nebo bohudík, díky této postupně zhoršující se chorobě podařilo.

Jelikož byla jeho ruka v pohybu omezena, byl mu přivazován štětec k ruce. Renoire pak musel nanášet barvy tahy, při kterých vznikaly vrstvy, které připomínaly spíše široké tečky poskládané vedle sebe, ale novým způsobem tak, že výjevu poskytly ještě větší dojem pohybu. Pocit vlnění a dýchání samotného díla, který diváka vtáhl přímo dovnitř.²⁶

Impresionismus tedy posloužil jako kmen, ze kterého vyrůstaly větve dál a dál, ale svým obsahem byl již dokončen. Jemné tóny barev, světelná hravost a častokrát samotná radost, jež čísel z tohoto uměleckého stylu, se dále již v tomto podání neopakovala. Šlo jej napodobovat či překonat a styl posunout mírně jiným směrem. Kupříkladu k názvu „**postimpresionismus**“, kde se dále členil na navazující styly, ovšem impresionismus v původním významu už to nebyl. Jedním z pokračovatelů a zároveň současníků těchto malířů byl Paul Cézanne, zvláště tím, jak podobně pracoval s nanášením barev, u když mnohem jednodušším způsobem. A samozřejmě přišel s něčím inovativním.

²⁵ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění/8* (Sv. 960). Praha: Euromedia Group, k. s. Knižní klub a Balios, 2000, 285 s

²⁶ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění/8* (Sv. 960). Vyd. 4. Praha: Euromedia Group, k. s. - Knižní klub: Balios, 2000, s. 280-285

3.4 Paul Cézanne

Působil sice ve stejném časovém rozmezí jako výše zmínění malíři, jenže s sebou přinesl jisté novátorství v impresionismu. Na rozdíl od vrstevníků měl zájem o tzv. nehybnou krajinu, která nebyla tak proměnlivá, ze dne na den a z hodiny na hodinu, jako bylo oblibou u jeho kolegů.

Krajina v jižní oblasti, která působí jakoby beze změny, nese právě pro Cézanna určité harmonické uspořádání. Jednalo se o krajinu v Provence v jižní Francii, kde žil jako mladý. Přímou až nostalgicky se k ní neustále vracel z pro něj tak „chaotické“ Paříže. Krajinomalbu zpracovával tedy jinak než impresionisté, ačkoliv se do Paříže navracel a spolupracoval zde s jinými umělci.

Paul Cézanne (1839–1906) nebyl výhradně krajinář, avšak smysl pro přírodu a klid v ní nalezený mu byl zdrojem inspirace. „*Cesta pod horou Sainte-Victoire*“ (1898-1902) je zcela unikátní malba, jakou do té doby nikdo nestvořil.

Jde především o práci s barvou a modelaci zcela neotřelým způsobem. Přinesl jiný rozměr vnímání prostoru a hloubky. Jeho záměrem nebylo navození pocitu iluze a zdání, šlo mu o trojrozměrnost. Zjevná není lineární klasická kresebnost, nýbrž impresionistické tendence a potřeba jistého řádu a harmoničnosti.²⁷

To znovu vedlo k pobouření kritiků. Postupem času si však našel své stoupence v řadách mladších malířů, ačkoliv jej akademická obec příliš nezajímala, i ona posléze uznala jeho přínos pro rozkvět moderního umění. Vůbec netušil, jakou inspirací a zdrojem bude v životech mnoha dalších umělců po dlouhá léta. Dalším dílem je „*Moře u Estaque*“ (1882-85), která číší pocitem lehkosti i hloubky zároveň. (příloha I. Obr. 3).²⁸

Mezi výtvarníky, kteří se nechali ovlivnit Cézanovým smýšlením, byl mimo jiné **George Seurat** (1859–1911), který jeho myšlenkovou formu dotáhl do jisté geometričnosti, kladením nelomených barev vedle sebe, vypadajících jako puntíky, které vytvořily výsledný optický efekt sjednocení až při odstupu. Tak vzniknul další směr, pointilismus, ovšem dál se již významně nerozvíjel.

²⁷ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění/8* (Sv. 960). Vyd. 4. Praha: Euromedia Group, k. s. - Knižní klub: Balios, 2000, s. 312-314

²⁸ [Srov.] tamtéž, s. 305

3.5 Vincent van Gogh

Neotřelý a nezvyklý způsob ztvárnění krajiny, figur a florálních námětů s celkovým výrazným stylem při práci s barvami ztvárnil **Vincent van Gogh** (1853-1890). Jeho životní peripetie jsou dnes známy, což není třeba připomínat.

Krátce bude zmíněno pouze jedno jeho dílo. Osobitý styl, který mu náleží, vypadá z počátku spíše zjednodušeně, někdo by řekl až amatérsky. Ovšem zdání klame. Ačkoliv byl spíše samouk, jeho přínos byl nedožrnný, třeba že obecného uznání se mu dostalo až in memoriam.

Byl ovlivněn pointilismem a malbami jeho předchůdců, navázal na styl nanášení čistých barev tahem štětce bez míchání a stínování.

Krátce před jeho smrtí vytvořil malbu „*Na jaře*“ (1890)²⁹, po svém dalším záchvatu psychické nemoci. Jde o zahradu jeho lékaře Gacheta, kde Gogh hledal útočiště před stavy nemohoucnosti, jak pravil: „*smutek krajní samotu*“.³⁰ Zde barvy již nejsou tak jasné a prolínající se navzájem, ale spíše potemnělé a pastózní.

Dnes již víme, jakým způsobem Gogh ovlivnil celé moderní umění, stejně jako Cézanne a podobní umělci, o kterých bylo psáno na předešlých stránkách.

²⁹ PIJOAN, José. *Dějiny umění/8* (Sv. 960). Vyd. 4. Praha: Euromedia Group, k. s. - Knižní klub: Balios, 2000, s. 334-335

³⁰ [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění/8* (Sv. 960). Vyd. 4. Praha: Euromedia Group, k. s. - Knižní klub: Balios, 2000, s. 332-333

3.6 Paul Gauguin

Paul Gauguin žil mezi lety 1848–1890, byl mezi posledními osobnostmi u dovršení impresionistických snah a zároveň také byl součástí preparátorství umění moderního. Záměrně jako Cézanne odstoupil od cíle „napodobování přírody“³¹.

Ovlivněn svými cestami do francouzské Polynésie a malováním v tomto kraji je v jeho dílech patrná exotičnost a zjednodušenost. Není možné hovořit o nějaké studijní popisnosti či důkladné věrohodnosti jeho námětů, byť jsou více figurální a dosazené do krajiny. Některými kolegy bylo jeho umění označeno za barbarské, což se Gauguinovi dokonce líbilo. Jednoduchost, „primitivnost“ a touha po větší abstrakci byly Gauguinovi hnacím motorem.

Složitost lidského života mu stačila natolik, že jeho vlastní vnitřní potřeba po něčem prostém jej vedla po zbytek života do krajů, kde byl větší vztah k přírodě a životu samotnému. Odebral se daleko od rušné evropské civilizace, až na Tahiti.³² V jeho malbách jsou hlavním námětem spíše tamní lidé, než samotná přízeň ke krajinomalbě.

Všichni výše zmínění malíři posloužili pro rozvoj nových uměleckých stylů. Bohužel díky invazi a inovativnosti zobrazování různých námětů ustupuje krajinomalba znovu lehce do pozadí. Značný vývoj v tomto směru lze spatřit v české tvorbě, které budou věnovány následující stránky. Nově přichází moderní umění dá prostor a možnost experimentování s materiály a zkoumání množství námětů až k absolutní abstrakci. Stěžejní volbou námětů bude opět člověk, jeho život a stále rostoucí svět průmyslu.

³¹ [Srov.] GOMBRICH, Ernst, Hans. *Příběh umění*. Vyd. 1. Praha: klub čtenářů Odeon, nakl. Krásné literatury a umění, 1992, s. 450.

³² [Srov.] GOMBRICH, Ernst, Hans. *Příběh umění*. Vyd. 1. Praha: klub čtenářů Odeon, nakl. Krásné literatury a umění, 1992, s. 451

4 Česká krajinomalba

Podobně jako jinde v Evropě bylo umění ovlivňované náboženstvím a politickými událostmi, jinak tomu bylo i na počátku zrodu české krajinomalby. Tlak církve pomalu ustupoval a racionální pojetí světa se dostávalo do popředí, zvláště pak na dvoře císaře Rudolfa II. počátkem 16. století. Smyslová stránka a požitek života patřily mezi hlavní atributy té doby.³³

Počátky zaměření se na přírodu a znázornění krajiny jako takové můžeme zaznamenat již v době rudolfinského manýrismu a v barokní tvorbě **Václava Hollara** (1607–1677), pracujícího v exilu. Svou tvorbou byl více zaměřen na grafiku, kresbu a grafické listy, jejichž námětem byly jak krajiny, mapy, žánrové výjevy, zátiší s přírodninami, tak v neposlední řadě také portréty. Jeho záměrem bylo realistické zobrazení, jednalo se spíše o racionální přesnost s matematickou spořádaností.

Pobýval kromě Prahy též v Nizozemí a Anglii, což mělo velký vliv na citlivost vnímání krajiny. Mezi jeho největší sbírky patří „Hollareum“ v Praze, které bylo z německého vlastnictví zakoupeno roku 1863.³⁴

Změna politických událostí po smrti Rudolfa II. s sebou nesla i změny ve výtvarném umění, kdy do centra dění v Čechách vstupují zahraniční umělci, především z Itálie, či výtvarníci naučení z cest, což pomohlo k urychlení vývoje baroka. Obrodu zažívá opět církevní umění či náboženské výjevy, kdežto krajinomalba stojí víceméně stranou.³⁵

K věhlasným jménům české barokní malby náleží mimo jiné **Václav Vavřinec Reiner** (1689–1743), jenž měl znalosti z architektury po svém otci a freskové malby od L. Kr. Lišky, díky němuž rozvinul cit pro monumentální oltářní výjevy. Velký vliv však měla zahraniční tvorba z Nizozemí a Itálie. Reinerův způsob zobrazování krajiny obsahuje prvky idealismu a živelnosti přírody.³⁶

³³ [Srov.] POCHÉ, Emanuel. BALEKA, Jan. *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Praha: Academia. 1975, s. 12

³⁴ [Srov.] tamtéž, s. 170

³⁵ [Srov.] POCHÉ, Emanuel. BALEKA, Jan. *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Praha: Academia. 1975, s. 12

³⁶ [Srov.] tamtéž, s. 409-410

Norbert Grund (1717–1767) se více zapříčinil o rozšiřování krajinářství v Čechách. Jistý vliv na něj měl mimo jiné i V. V. Reiner a především zahraniční tvorba. Znázorňoval cit a intimitu krajiny, která nebyla příliš popisného charakteru, ale spíše smyslového. Svým vlastním způsobem přináší více jasu a světla do práce s barvou. Ve svém pozdním období je možné z jeho děl vnímat melancholii, která vystřídala veselost jeho předchozích maleb.³⁷

V období od 17. do 18. století byla v českých zemích celá řada výborných malířů, pro které byli právě inspirací přichozí zahraniční umělci. Po jejich vzoru bylo potřeba vytvořit nějakou jednotnou školu zaměřenou více na výtvarné umění. Školu, ze které vyjde celá škála význačných umělců a kde se předá akademické vzdělání. Byly tedy vytvořeny příhodné podmínky pro otevření Akademie výtvarných umění v Praze.

4.1 Akademie výtvarných umění v Praze

Až po roce 1800 s nástupem empíru lze hovořit více o tvorbě zaměřené na krajinu v důsledku uvolnění církevní vlády. Zde stojí za připomenutí například Antonín Mánes, velebící malebnost české vlasti a přírody ve snaze po národním procitnutí. Zároveň však přinášející notnou dávku romantičnosti, která tehdy zaostávala v řadách klasicismu. Důležitým prvkem bylo, že A. Mánes si oblíbil malování krajiny přímo v plenéru, jehož odkazu se později v určité míře zastane jeho syn J. Mánes.

Téhož roku, tj. 1800, rovněž v Čechách vzniká Akademie výtvarných umění v Praze, kde se objevuje jak umění oficiální, zaměřené výhradně na cíle politické a buržoazní, tak i umění neoficiální určené proletariátu. V souvislosti s tímto vznikaly i umělecké spolky (např. Mánes, Jednota umělců výtvarných a jiné) a mezitím působící celá řada umělců a teoretiků. Roste a sílí kapitalismus, průmyslová výroba díky buržoazii a především také zásluhou pracujícího lidu.³⁸

³⁷ [Srov.] POCHE, Emanuel. BALEKA, Jan. *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Praha: Academia. 1975, s. 144-145

³⁸ [Srov.] POCHE, Emanuel. BALEKA, Jan. *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Praha: Academia. 1975, s. 14-15

Samostatná škola „krajinářství“ se nově objevuje na pražské akademii již v roce 1806, jejímž vedoucím byl později i **Karel Postl** (1769–1818), který byl přijat na základě jeho monumentálně malované veduty „*Zříceniny kláštera sv. Anny v Čechách*“. Rovněž se věnoval grafice a kombinované technice s olejem. V jeho práci si lze povšimnout spíše fixní stavby krajinné scenérie až s hrdinskými motivy znázorňujícími krajinu jako dokonalou a ideální. Majestátné skály, živelnost přírody, mohutné stromy. Jako by mu šlo o vyšší ideje, jež doprovází Lorrainova poezie.

Nečekaně došlo ke státnímu bankrotu a krajinářská škola byla málem přerušena, v ten moment se Postl oddává občasným pracím či tvorbě vedut, kterým se věnoval celý život. Vytváří různé pohledy, přičemž jeho poslední dohotovil jeho nejtalentovanější žák Antonín Mánes.³⁹

Výraznou osobností na pražské Akademii byl již výše zmíněný **Antonín Mánes** (1784–1843), působící výhradně jako krajinář. Po úmrtí Karla Postla se dostává do funkce prozatímního vedoucího, učit zde však začal až roku 1836. Ještě před svým působením na Akademii se zabýval tvorbou užitkovou, což zahrnovalo malbu na fritové či kamenné zboží.

Také rád znázorňoval romantické výjevy denní či noční s jistou idyličností po vzoru italských krajinářů, což je možné spatřit na malbě „*Pohled na Pražský hrad od východu*“.⁴⁰ Jeho oblibou byla činnost malování v plenéru technikou akvarelu, pomocí které ztvárnil české pevnosti, zámky a také hrady nebo východ slunce.

V plenéru tvořil zároveň se svým synem Josefem Mánesem, který se později vydal spíše jiným směrem, za chválou českého národa a lidu. Antonín Mánes stál u zrodu dějin moderní krajinomalby v Čechách.⁴¹

³⁹ [Srov.] POCHÉ, Emanuel. BALEKA, Jan. *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Praha: Academia. 1975, s. 382-384

⁴⁰ MÁNES, Antonín. *Pohled na Pražský hrad od východu*. [online]. 2016 [cit. 2016-04-25] Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Antonín_Mánes#/media/File:Anton%C3%ADn_M%C3%A1nes.jpg

⁴¹ [Srov.] POCHÉ, Emanuel. BALEKA, Jan. *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Praha: Academia. 1975, s. 284-285

Ve svých dvaceti letech se na Akademii hlásil **Adolf Kosárek** (1830–1859), jakožto nadšený malíř krajin žijící výhradně pro umění. Učil se od zahraničních mistrů stylu malby, u nichž dominovala určitá poetičnost a smyslnost. Jemnost tónů a přechodu světél vytvářely specifickou náladu. Jeho zájem se soustřeďoval též na krajinu opuštěnou a znázorněnou v romantickém duchu.⁴²

Studentem a posléze profesorem (1887) na Akademii výtvarných umění byl mimo jiných i **Julius Mařák** (1832–1899), soustředící se zprvu na malbu lesa a dění v něm. Byl jediným krajinářem, který pro Národní Divadlo zhotovil malby památných míst v atmosféře obrozeneckých myšlenek s patřičnou hrdinskostí. Jakožto pedagog, který vycházel vstříc moderním snahám v krajinomalbě, maximálně podporoval své žáky, například A. Slavička či J. Hubáčka a jiné, ačkoliv sám zastával romantičtější tendence.⁴³

4.2 První náznaky moderního umění v české krajinomalbě

Cesty k moderní krajinomalbě otevřel výše zmíněný **Antonín Slaviček** (1870-1910), jako jeden z nejlepších žáků J. Mařáka. Svým stylem malby se více přiblížil k právě rodícímu se impresionismu, především díky vnesení náladovosti, hry světél a techniky nanášení barev. Zaměřil se na zachycení určitých dojmů, emocí a specifické dávky melancholie. Patřil k významným talentům české krajinomalby, jeho věhlasnou kariéru však zbrzdila nehoda se zlomenou rukou a o rok později ochrnutí, které předznamenalo i jeho nešťastný konec. Dnes lze tvrdit, že šlo o legendárního umělce patřící k těm nejlepším.⁴⁴

Krajinomalba tehdejší doby v Čechách byla na vzestupu, které zatím nic nebránilo. Náklonnost či inspirace okolními zeměmi tomu napomáhaly. Církev již v umění neměla tak významný hlas jako akademická obec či umělecké spolky a rozvoj nových uměleckých snah jednotlivců. Lze tedy shrnout, že české umění a krajinářství v době před válkami bylo na úžasné pozici, která konkurovala zbytku Evropy.

⁴² [Srov.] POCHE, Emanuel. BALEKA, Jan. *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Praha: Academia. 1975, s. 225-227

⁴³ [Srov.] tamtéž, s. 297-298

⁴⁴ [Srov.] POCHE, Emanuel. BALEKA, Jan. *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Praha: Academia. 1975, s. 464-466

Mezi znalce a skutečné odborníky v plenérové tvorbě patřil také **Antonín Chittussi** (1847–1891), jenž byl sice z Akademie vyloučen, ale ve své tvorbě pokračoval především v maďarské krajině. Inspirací mu byla i pařížská příroda a vzor barbizonské školy. Na cestách při práci docílil specifické poetičnosti a svěžesti malby. Znázorňoval rovněž české kraje, jihočeské rybníky, ale obdivu se za svého života nedočkal. Zajímavým se stal až po své smrti, kdy se odborníci shodli na tom, že jako zatím jediný krajinář vnesl do svých maleb úplný každodenní denní jas bez přikrašlování. V čemž byl vlastně průkopníkem.⁴⁵

Na pražské akademii, vyjma dalších uměleckých velikánů, také studoval **Josef Hubáček** (1899–1931), pro kterého byla primárně krajinomalba hlavní doménou. V jeho dílech je patrná podobnost s malbami Corota, Cézanna a jistý vliv Courbetta s jeho citlivostí. Podobným způsobem jako oni formoval prostor „své krajiny“ při práci s modelací barvy, plastičností, pomocí které dosahoval hloubky prostoru.⁴⁶

4.3 Moderní pojetí české krajinomalby

Umělecké směry, které se rozmáhaly po Evropě, jako impresionismus, expresionismus, fauvismus, secese, kubismus abstrakce a jiné styly, více zapojovaly fantazii, symbol, sen a iluzi, uvolňovaly svou atmosféru i v Čechách.

V krajinomalbě již nešlo o popisné zachycení krajiny podle měřítek a lehké vědeckosti. Zdánlivě se upouštělo od potřeb zachytit vlast a národ držící pospolu, ačkoliv některé tvorby této tematiky či realistické znázornění šly ještě stále paralelně. Docházelo k velkému uvolňování. Nebylo třeba vystihnout heroickou nebo idylickou krajinu. Chtělo to něco nového, impuls svobody a touhy po experimentu, jak v atelieru, tak v plenéru.

⁴⁵ [Srov.] POCHE, Emanuel. BALEKA, Jan. *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Praha: Academia. 1975, s. 179-180

⁴⁶ [Srov.] tamtéž, s. 175-176

Měly války vliv na české umění? Ano, první světová válka měla vliv na umění všeobecně, které pak svou expanzí reagovalo na hrůzy, netušíc, jaké katastrofy ještě přijdou. Proto byly touhy po experimentu, vyčlenění a uvolnění silnější než kdy dříve. V ústředí stál nejen obyčejný lidský život a jeho činnosti, ale zároveň drama barev a touha lehce šokovat.⁴⁷

Do té doby zde nebyl nikdo, kdo by se zabýval výhradně „loukou“, jako nese název praktické části této diplomové práce. Proto bude brán zřetel na české krajináře, kteří se svým námětem alespoň částečně přibližují tomuto tématu.

4.3.1 Václav Špála

Z počátku neúspěšným a několikrát odmítnutým studentem Akademie a Uměleckoprůmyslové školy byl Václav Špála (1885–1946), za to však byl náležitým členem uměleckých spolků (např. SVU Mánes). S celou plejádou tehdejší avantgardy se setkal při svém krátkém studiu ještě na Akademii. V jeho malbě lze zahlédnout snahy po expresi a smyslovosti. Svou metodou práce se štětcem, ostrostí a kontrastem je více spřízněn s fauvismem, který poznal na svých cestách hlavně v Paříži. Posléze používal třeba jen dvě barvy a zkoušel, kam až je možno malbu dotáhnout. Více směřoval ke kubistickým stopám, které završuje roku 1923. Ve svém „zeleném období“ se volněji zaměřuje na krajinomalbu, po té následovalo období modré a hledání sebe sama v umělecké tvorbě. Dále pak pracuje výhradně se základními tóny barev v jejich čistotě. Svůj styl zjednodušil takřka na maximum s náměty člověka, města a národa.⁴⁸ Jasné prosvětlenosti a možné snovosti lze zachytit v díle „*Krajina s řekou*“ (1928), (příloha I. Obr. 4),⁴⁹ kde můžeme získat dojem životnosti odlesků paprsků slunce na vodní hladině.

⁴⁷ [Srov.] HLUŠIČKA, Jiří. *České moderní malířství v moravské galerii v Brně*. 1. vyd. Brno: Blok, 1989, s. 12

⁴⁸ [Srov.] POCHE, Emanuel. BALEKA, Jan. *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Praha: Academia. 1975, s. 511-51

⁴⁹ HLUŠIČKA, Jiří. *České moderní malířství v moravské galerii v Brně*. 1. vyd. Brno: Blok, 1989, s. 147

4.3.2 Jan Trampota

Členem spolku SVU Mánes, úspěšným studentem UMPRUM a večerního aktu na Akademii byl Jan Trampota (1889–1942), který si vybíral mezi malbou a sochařskou tvorbou. Velký vliv měl na něj P. Cézanne, E. Munch a V. van Gogh, ačkoliv počátkem dvacátých let byl již plně orientován na krajinomalbu. Nejvíce na něj ve svém životě zapůsobila francouzská krajinná scénérie, majestátnost, živly a okolí moře.

Později se distancoval od okolí jakožto solitér, jelikož pocítoval vnitřní neklid a náládovost, možná i jistou nenaplněnost svého života. Svěžest a zvláštní optimismus lze navzdory tomu uvidět v jeho díle „*Pečín*“ (1929).⁵⁰

4.3.3 Rudolf Kremlička

Dozvuků impresionistické nálady a vytvoření vlastního osobitého stylu si lze povšimnout v dílech Rudolfa Kremličky (1886–1932), na něž měla vliv také práce A. Slavíčka. Kvůli své tvorbě a vlastnímu obohacení rád cestoval. Při těchto příležitostech potkal mnoho významných umělců, přičemž způsob práce Cézannovo vytváření kontrastů a modelace barev sehrály roli i při jeho vlastní malbě.

Rovněž byl zdárným studentem Akademie, jako většina jeho kolegů krajinářů. Jedna z jeho studijních cest ho zavedla do Ruska, kde na něj více zapůsobil kubismus, spíše názorný v jeho dílech než samotný impresionismus. Spolu s dalšími osobnostmi patřil ke skupině Tvrdošíjných.

V těchto dobách je příznačný pro jeho tvorbu vitalismus i živelnost, podobně jako v básnické tvorbě **S. K. Neumanna** „*Kniha lesů, vod a strání*“,⁵¹ z které je citována báseň, „*Strašidla v kraji*“:

⁵⁰ [Srov.] POCHE, Emanuel. BALEKA, Jan. *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Praha: Academia. 1975, s. 536-537

⁵¹ [Srov.] POCHE, Emanuel. BALEKA, Jan. *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Praha: Academia. 1975, s. 244

„STRAŠIDLA V KRAJI“⁵²

*„Jdu z města lesům vstříc a upomínka se mnou
na vlnky tančící pod látek smělou barvou,
na jaro v tělech žen, jež s ukrutností jemnou
pro ňadra, boky, klín si staré oči narvou;*

*jdu z města a jarní večer tmí se,
a hore povlává van váhavý a nyvý,
tma z lesů dere se a svítí cesty lysé,
klid svěží ovanul mé rozpálené čivy.*

*Tu ženy bláhové, jež ve městě jsem viděl,
jichž rozhoupaný prs tak těžko z mysli mizí,
a lesů představa, jež plny trav a zřidel
i ptáků, vůní, tmy, jsou jako lázeň ryzí,*

*a stráně zastřené a vzhůru cesta sivá
a soumrak májový, jenž chvěje se a voní –
to všechno mísí se a harmonicky splývá,
že sladkou rozkoší div prsa nezavoní.*

*Však náhle v temnotě pod lípou na rozcestí
a opět u škarpy, kde sedlák zhynul kdysi,
a v poli u lesa jak hrozba bílé pěsti
a u dědiny zas, jak sebevrah když visí,*

*smrt, vraždu, neštěstí tak připomínající
se tyčí kameny a chmurné kusy kovu
jak velké, pitvorné a ztvrdlé neštovice,
jak úskok, nepřítel, jenž připraven je k lovu,*

*jak hnusná strašidla, jak ženy nakažené,
jež z temna neřestně tě chtějí osloviti,
jak vrazi silniční, jimž v ruce napřažené
nůž dobře nabroušený a zkrvácený svítí . . .*

*Tak ve kraj lahodný, kde země sladce dýše,
kde člověk rozkoše jen sobě připomíná,
a v soumrak vášnivý, jenž jako měkká skrýše
pro lásku hlubokou své hebká křídla spíná,*

*ty chmurné symboly a těla teskně mroucí
jen smutek vnášejí a souzvuk věcí plaší,
na paměť stojíce prý lásce nad vše vroucí
jen lásku drsnosti svou na rozcestí straší.“*

⁵² NEUMANN, Stanislav Kostka. *Kniha lesů, vod a strání*. vyd. 2. Praha: Nakladatel Alois Srdce, 1921, s. 71

5 Meziválečné a poválečné období české krajinomalby

Výčet krajinářů tvořících v meziválečném období není zdaleka u konce, avšak je bohužel téměř nemožné zde zmínit všechny umělce. Proto budou připomenuta ještě některá velmi důležitá jména se snahou nalézt alespoň částečnou syntézu se zaměřením na louku. V maximální stručné míře budou představeni krajináři v časech po válce s náhledem na změnu myšlení, jež otřáslou celou Evropou.

5.1 Otakar Nejedlý

Studentem soukromé krajinářské školy a posléze žákem A. Slavička byl malíř Otakar Nejedlý (1883–1957), který dosáhl celkem velkých úspěchů již ve svých osmnácti letech. Díky stipendiu v Římě a svým zkušenostem z cest po Indii a Srí Lance byl od roku 1925 profesorem speciální krajinářské školy na Akademii. Dále sbíral inspirace na svých cestách, přičemž věrnost ve své tvorbě ponechal krajinomalbě v Čechách. Sám pak maloval více v duchu postimpresionismu vystihující náladovost. Později se přiklonil k expresi zachycující až agresivní patos chladného ražení. Jakožto pedagog byl účinným a moudrým průvodcem řady nově přichozích umělců.⁵³

5.2 Václav Rabas

Přechodný návrat k tradiční české krajinomalbě je názorný u malíře Václava Rabase (1885–1954), ovlivněného J. Mánesem, A. Chittussi, J. Mařákem a v neposlední řadě A. Slavičkem. Jeho způsob tvoření byl kolísavý a mírně poznamenaný druhou světovou válkou, po které se navrátil k velkolepé prostorovosti krajin.

Jako jiní cestoval a rozšiřoval si své působení o poznání Cézannova stylu práce s barvami. Někdy nahlížel na krajinu poklidně jindy až dramaticky rozrušeně. Na sklonku života při těžké nemoci se usebral do ústraní, kde tvořil portréty a kresby či malby jeho domoviny v Krušovicích.⁵⁴

⁵³ [Srov.] POCHE, Emanuel. BALEKA, Jan. *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Praha: Academia. 1975, s. 332-333

⁵⁴ [Srov.] POCHE, Emanuel. BALEKA, Jan. *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Praha: Academia. 1975, s. 404-405

5.3 Vincenc Beneš

Eminentních ocenění v podobě zasloužilého národního umělce a posléze roku 1978 získáním Řádu republiky se dočkal Vincenc Beneš (1883–1979). Vystudoval úspěšně UMPRUM i Akademii a byl členem několika uměleckých skupin. Jako mnoho současníků se učil ze svých cest po Itálii, Francii, Berlíně atd. Výuku též přijal od A. Slavíčka, přičemž ve svých raných tvorbách se zaměřil i na válečnou tematiku a krajinu z bojišť. Náležel mezi českou avantgardu spolu s E. Fillou a jinými.

Jeho styl malby a práce s barvou se léty proměňovaly. Zprvu byl oslněn kubismem, posléze jemnější prací se štětcem a barevností. Svůj podíl na změně hrálo i umění Courbete či Corota.

Ve své malbě „*Klokočské skály*“ (1923), (příloha I. Obr. 5),⁵⁵ vyjádřil pokus o neoklasicistickou interpretaci, kde chtěl dosáhnout prostorovosti pomocí geometri-zujícího tvaru stromu a tmavších či světlejších tónů. Svůj ráz mírně obměňoval i pod fauvistickým vlivem nebo také V. Špály, P. Bonnarda.⁵⁶

5.4 Bohumír Dvorský

Národním umělcem a laureátem státní ceny K. Gottwalda byl Bohumír Dvorský (1902–1976). Zásadní událostí v jeho krajinářské tvorbě byl plenér na Korsice (1929). Zaměřil se jak na bohatost flory a krajiny na jaře v plném rozkvětu, tak i na život samotný. Bezesporný je vliv Cézannův a Courbetův, kdy impresionismus propracoval až k intimismu. Rád se inspiroval na cestách a jeho osobitý styl se tříbí v kontrast nebe a přírody, až flexibilitě možného ornamentálního. Pokaždé je ponořen do panoramatičnosti a hlubiny jeho pohledu na krajinnou scénérii.⁵⁷

⁵⁵ HLUŠIČKA, Jiří. *České moderní malířství v moravské galerii v Brně*. 1. vyd. Brno: Blok, 1989, s. 140

⁵⁶ [Srov.] tamtéž, s. 128

⁵⁷ [Srov.] POCHÉ, Emanuel. BALEKA, Jan. *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Praha: Academia. 1975, s. 99-100

5.5 Vilém Nowak

Akademie výtvarných umění v Praze působila do roku 1939, posléze byla v důsledku okupace dočasně zavřena. Do té doby zde učil absolvent, profesor, malíř a převážně krajinář Vilém Nowak (1886–1977). Ještě za svého života obdržel stejná ocenění jako V. Beneš. Svým stylem práce se v raných dobách připodobňuje snáze ke stylu V. van Gogha či E. Muncha, ale zřejmý je také vliv Cézannova způsobu malby.⁵⁸ S barvou pracuje v lehkosti bez křečovitě práce se štětcem, což ve výsledku působí harmonicky a občas i něžně.

5.6 Josef Šíma

Velmi zajímavým umělcem, experimentátorem se symbolismem a geometrickou abstrakcí byl Josef Šíma (1891–1971), jehož tvorba byla prolnta s poezií a avantgardní scénou, ve které ilustroval a zároveň psal. Jeho básnický um šel paralelně s tvorbou surrealismu a myšlenkami skupiny „Vysoká hra“. Tvořil nějaký čas až bájně krajiny, kdy inspiraci hledal v antické mytologii. Primárním úmyslem jeho děl bylo vnímání světa jakožto jednoty.

Tušil něco dramatického před druhou světovou válkou, což se objevilo v jeho rukopise. Po té s malováním na čas přestal a tvořil jen příležitostně. Až v padesátých letech se pustil zpět do práce, kdy čerpal síly od země, její živelnosti a ohně. Světlo bylo stěžejním námětem, jakoby transcendovalo za realitu. Nemusí v tom být něco přímo náboženského, ale je zde možná idea spirituálních či kosmických představ. Nemaluje totiž reálný svět, čehož si je možné povšimnout na díle „*Krajina*“ (1931).⁵⁹-(příloha I. Obr. 6)⁶⁰

⁵⁸ [Srov.] HLUŠIČKA, Jiří. *České moderní malířství v moravské galerii v Brně*. 1. vyd. Brno: Blok, 1989, s. 371-372

⁵⁹ [Srov.] POCHE, Emanuel. BALEKA, Jan. *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Praha: Academia. 1975, s. 503-504

⁶⁰ HLUŠIČKA, Jiří. *České moderní malířství v moravské galerii v Brně*. 1. vyd. Brno: Blok, 1989, s. 224

5.6.1 Florální motivy Oty Janečka a Bohdana Laciny

Jelikož praktická část této diplomové práce nese název „Louka“, je na místě zmínit se o umělci, jenž měl k tomuto tématu, alespoň v určité chvíli, nejblíže.

Byl jím člen skupiny SVU Mánes a roku 1985 oceněný národní umělec – **Ota Janeček** (1919–1996). Nejednalo se výhradně o malíře, nýbrž o všestranného umělce v oboru grafika, ilustrace, keramika a sochařství. Stal se držitelem mnoha významných ocenění v Čechách i ve světě. Ve svém vývoji si prošel figurální tematikou postav žen a obdobím kubismu. Co později určovalo jeho zaměření, byly přírodní inspirace, jako stébla trávy, detaily tvarů a struktur.⁶¹

V jeho dílech je možné pocítit až lyrické působení a obdiv nad přírodní krásou detailu, jež působí esteticky i graficky ojediněle. Dokonce jeden z jeho obrazů nese název: „*Louka*“ (1950), (příloha I. Obr. 7).⁶² Jak je možné na této ukázce vidět, jde o souhru celistvosti všech prvků působících velmi netradičně, oproti jeho předchůdcům i současníkům. Inspiraci čerpal ze svého okolí, avšak je u něj možné zahlédnout svět v podobě splynutí reálného s fantazií, což později určovalo jeho zaměření se na ilustraci.

Členem mnoha skupin a zasloužilým umělcem z roku 1968, akademikem a pedagogem byl **Bohdan Lacina** (1912–1971), pro kterého jsou také příznačné rostlinné motivy či inspirace čerpaná z fauny. Zaměřil se na techniku suché jehly, dřevorytu, knižní ilustrace a také přilnul k sochařství. Ve snaze dosáhnout povahy a hloubky věci, přešel od surrealistického způsobu vyjádření až k fantazii přesahující rámec viditelného světa. Skloubil prvky živočišné i rostlinné, ale také živé i neživé přírody, čehož je důkazem i dílo „*Mezi stébly trávy*“ (1945). Působila na něj i básnické díla.

⁶¹ [Srov.] POCHE, Emanuel. BALEKA, Jan. *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Praha: Academia. 1975, s. 191

⁶² JANEČEK, Ota – *Louka* (1950). Zdroj: <http://sophisticagallery.cz/janecek-ota-1919-1996/>

Experimenty s mnoha moderními směry vzniklé v Evropě, inspirované také jinde ve světě, jakožto fauvismus, expresionismus, surrealismus, kubismus, symbolismus a jiné, dotáhly českou krajinomalbu až do míst, o kterých se třeba baroknímu umělci ani nesnilo. Rozšířily se umělcovy možnosti a techniky, způsoby a kombinace. Poznání světa jako takového, od reálného k imaginativnímu. Od uskutečnění viděné či matematicky popisné krajiny, až za hranice možného, kde se stírá nevyřčená či meditativní skutečnost.

Následující kapitola je věnována současnému žijícímu umělci, který svými náměty spadá do tématu této práce. Člověk, který kráčí mnohem dál, za hranice jeho předchůdců nejen ve sféře výrazu a prostředku. Tím výtvarníkem, který dosahuje velkých úspěchů již za svého života, je František Hodonský. Tak jako každý i on začínal u reálného zobrazování nejen krajin, ačkoliv k nim měl nejbližší. Hodonský svůj talent posunul díky píli a touze až za pomezí samotné abstrakce, jaká v krajinomalbě v Čechách nemá obdoby. Jeho umělecká tvorba byla také tvůrčím podnětem k realizaci praktické části této diplomové práce.

6 František Hodonský

Původem tento výtvarník pochází z Moravského Písku, kde se 19. 2. roku 1945 narodil (čili pár měsíců před koncem druhé světové války). Podobně jako jeho otec krajinář i František od útlého dětství tíhnul k přírodě, lesům i vodním tokům. Jelikož se u něj projevovalo vysoké výtvarné nadání a umělecké předpoklady, byl roku 1959 přijat na Střední uměleckoprůmyslovou školu v Uherském Hradišti.

Tamější poměry byly jiné než před sto lety a rozdílné oproti současné době. Bylo možné se postupně navrátit k tomu, co bylo započato před válkou, k tendencím moderních směrů.

Nápomocným byl Hodonskému profesor Hroch, který studenty nabádal k používání barev, bez ostychu. Což se později vyznačilo i v Hodonského další tvorbě.

Začíná se u něj rodit smysl pro symbolismus, náladovost, možná také prvky jakéhosi snění. Kromě některých českých krajinářů na něj zapůsobila světoznámá jména malířů, jako byl V. van Gogh, P. Cézanne, M. Chagall, což patřilo ke znalostem tehdejších studentů, podobně jako malíři P. A. Renoire nebo C. Monet.

Nejvíce se na jeho raných výtvorech podepsal Marc Chagall, především stylem práce s barvou, vnímáním prostoru a jakousi těkavou signaturou jeho rukopisu. Na střední škole se teprve tříbil jeho smysl pro barevnost a hloubku plochy.

Zde zatím stále hledal a experimentoval, později našel vévodící působnost jeho téměř vždy prostupující zelené barvy. SUPŠ úspěšně dokončil roku 1963.⁶³

⁶³ [Srov.] HODONSKÝ, František. *František HODONSKÝ*. Praha: galerie Dolmen, 2010, s. 11-13

6.1 Studijní léta na Akademii

Bezprostředně po dokončení střední školy byl roku 1963 přijat na Akademii výtvarných umění v Praze k prof. Františku Jiroudkovi, se kterým se účastnil řady plenérů po vlastech českých. Jeho náměty byly figurální a portrétní, ve kterých je již zřejmý náznak uvolnění stylu za použití sytých tónů barev. Jeho profesor Jiroudek ovšem nazval styl Hodonského malby: „holičskými obrázky“, což v podstatě může znamenat tvorbu tzv. „nedělního“ příležitostného a neprofesionálního malíře, jenž nevycházel z pozorování reálné postavy, ale ze své vlastní představivosti. Přitom na Hodonského zároveň působila básnická díla Ch. Baudelaira. Paradoxním tvrzením Hodonského se stává pojem exprese ve vztahu k impresi, neboť jak tvrdí, expresivnost má v sobě každý, jen se občas může projevovat jiným způsobem nebo ji dotyčný možná v sobě utlumuje. Hodonského díla již shledávají význam zelené barvy zásadním.

6.2 Hledání sebe a výrazu

Studia na VŠ dokončil rovněž úspěšně a v rozmezí let 1970–1975 působil jako propagační výtvarník v národním podniku, což znamenalo v jeho vlastní tvorbě menší útlum. Vytvořil několik nízko formátových obrazů, které následně pomohly predikovat jeho další vývoj. Během výše zmíněných let našel svůj osobitý způsob vyjádření abstraktního pojetí krajiny i vodstev. Dokonce bylo v druhé půlce let sedmdesátých odkoupeno jeho dílo Národní galerií v Praze.⁶⁴

V následujících časech mezi lety 1982–1987 Hodonský našel své zázemí jako restaurátor Státních restaurátorských ateliérů v Praze. Zde se dotváří jeho cit pro přírodní takt s geometrickou stavbou. Jsou již patrné kontrasty, modelace prostoru a struktury samotných přírodních forem.

V devadesátých letech mohl samostatně vystavovat v důsledku uvolnění poměrů v Česku. Chvíli na to se roku 1990 stává docentem a posléze profesorem AVU v Praze, coby vedoucí ateliéru krajinářské a figurální malby.⁶⁵

⁶⁴ [Srov.] HODONSKÝ, František. *František HODONSKÝ*. Praha: galerie Dolmen, 2010, s. 19

⁶⁵ [Srov.] tamtéž, s. 27

Styl jeho se proměňující tvorby lze přirovnat k mikroskopickému nazírání na přírodní vegetaci, jako syntézu a znovuoobjevení stavby krajiny, která jde spíš do sebe.

V jeho díle „*Noční květy*“ (příloha I. Obr. 8)⁶⁶ lze pocítit jistou potřebu nalezení analogie organických výrazů a snahou o analýzu komplexní struktury vyplývající ze samotné krajinné scenerie. Způsob práce s barvou přináší lazurní techniku, kdy akryl překrývá olej, aby vypořádával účinek světla obsaženého v přírodě.

Hodonský je také znám svou sochařskou tvorbou, kde taktéž zachycuje přírodní elementy v podobě keřů, stromů či naplavenin, abstrakcí forem a síly živlů. Později je sám pojmenován „sochařem krajin“, přičemž plastickou část své tvorby započal již v sedmdesátých letech. Následně přechází ke sjednocení skulptury přírodnin do dvojrozměrného plánu, do plochy a barvy.

Ve svých dílech v současné době objevuje téma vesmíru a rozjímání. Možnost vnímání světa, který dalece přesahuje lidskou bytost, a slučuje tak svět živých a neživých forem. Zcela bezesporný je jeho smysl pro dynamičnost, výraz, konfrontaci přírodních jevů a živlů.

Po roce 2010 se objevují některá sochařská zátíší, obměňující barvy. Bilancuje své dosavadní úsilí ve výtvarné činnosti a přichází na možnosti dosud skryté a nepoznané.⁶⁷

⁶⁶ HODONSKÝ, František. *František HODONSKÝ*. Praha: galerie Dolmen, 2010, s. 175

⁶⁷ [Srov.] tamtéž, s. 29-35

II. Praktická část

7 Realizace praktické části s názvem „Louka“

Tato část diplomové práce je věnována vypracování zpracování tématu „Louka“. Jedná se o přípravu skic pro vlastní malby krajin a jejich možných detailů.

Nejprve bylo nutné hledat vhodné místo v přírodě pro vytváření předběžných skic, než se přistoupilo k malbě na plátno větších rozměrů. Nejvíce vhodným pro skicování se jevil akvarelový papír formátu A3, tj. 18x25cm 300g. Některé náčrty vznikly na měkčím papíru se zrnitější texturou, což bylo výborné při práci s větším množstvím vody kvůli zapíjení barev do sebe. Výbava před skicováním čítala rozložitelný polní stojan, skicák, kulaté štětce, vodu, savou látku na utírání štětců a akvarelové barvy. Tužka ani guma nebyly použity. Zároveň nebyla použita ani černá barva, která pro krajinářství není příliš vhodná.

Lépe se však tvořilo vsedě a s minimálním použitím polního stojanu. Skici vznikly v okolí Českého Krumlova, kde se nacházelo makové pole. Rovněž převážná část byla vytvořena na Třeboňsku a v blízkém okolí.

7.1 Náměty

Krása a jednoduchost florálních námětů, různé detaily obsažené v krajině nejvíce působily na vznik skic. Některé byly zaměřeny i na dnes již tak zprofanované vlčí máky. Podnětem také bylo plodné impresionistické období, kdy jsou barvy jasné, místy rozpité, nikoliv však míchané předem. Vše vzniká rovnou na místě a na podložce bez větších příprav.

Při zpracování teoretické části zároveň vzniknul další podnět k realizaci výtvarného díla, především zásluhou zmíněného Františka Hodonského. Jeho netradiční pojetí krajiny vedoucí k abstrakci otevřela možnosti určitého experimentu právě pro vznik některých pláten této praktické části. Bylo v celku zajímavé vydat se tímto směrem. Zároveň to nebylo tak jednoduché, jak se mohlo na začátku zdát. Hodonský totiž při některých svých malbách používá dláto na dřevěné podložce k vyrytí sktruktur, díky němuž se stávají plastické a trojrozměrné, což ovšem v případě této praktické části nešlo provést. Proto bylo zamýšleno vytvořit několik skic reagujících na Hodonského krajinomalby, které posloužily jako předloha k finálním malbám na plátno pomocí akrylových barev.

7.2 Příprava podložky

V dnešní moderní době je velice snadné a cenově dostupné opatřit si již plátno připravené, napnuté na rámu a vyztužené se základovou vrstvou, která se nazývá „Šeps“, což by bylo při realizaci této praktické části velmi nežádoucí. Byly tedy pořízeny lišty o daných rozměrech, ze kterých se následně zhotovily rámy, na které se plátno napnulo.

V dřívějších dobách tomu tak nebylo, šlo o poměrně zdoluhavý proces přípravy, včetně toho, že si malíř musel někde obstarat, popř. sám vyrobit rám na natažení plátna. Je tedy nezbytná alespoň stručná zmínka, jakým způsobem mistři tehdejších časů postupovali. Možností bylo vícero. Plátno se na rám připevnilo pomocí hřebíčků. Aby bylo plátno vyztužené a pevné, bylo nutné krátce rozpustit v horké vodě určité množství klihu. Po té se provedl nátěr na plátno. Úskalím bylo, že se povrch plátna mohl mírně zvlnit, takže se muselo plátno znovu přepnout a opět naklížit.

Po zaschnutí a zpevnění plátna se přistoupilo k vytvoření zmiňovaného šepsu. Jeho příprava byla různá, podle zaměření druhu barvy. Většinou se opět v horké vodě, která by však neměla být vroucí, rozpustil správný poměr např. zinkové běloby, plavené křídly ve vodě s klihem. Poté se křížovými tahy na suché a vyztužené plátno nanese první nátěr. Když první vrstva uschnula, provedl se ještě jeden nebo stejným postupem celkem nátěry tři. Až když bylo plátno dokonale suché, mohlo se začít s malbou. Tato zdoluhavá technika dnes byla vystřídána mnohem modernějším a jednodušším způsobem přípravy.

Plátno v praktické části bylo připevněno na rám pomocí sponkovačky a místy za použití hřebíčků. Základovou vrstvu vytvořil již koupený šeps určený na akrylové barvy, tudíž nebylo potřeba plátno předem klížit. Nejprve se vytvořil základní nátěr šepsu vedený křížovými tahy. Po zaschnutí vznikly nátěry ještě tři ve stejném postupu. Po dokonalém uschnutí plátna bylo možné začít se samotnou malbou, jejíž předlohou byly skici.

Závěr

Zpracovávat téma zobrazení krajiny se zpočátku jevilo jednoduše, avšak při ponoření se do samotné práce vy vstávaly otázky různorodých názorů krajinářů.

V teoretické části byl nastíněn přehled nejvýznamnějších jmen světové i české krajinomalby. V průběhu vypracovávání této části bylo zjištěno, jaké názory mělo zobrazení krajin pro umělce. Nejprve šlo o postoj kulturního vymezení a estetičnost následovalo stanovisko, že krajina je neustále v pohybu, ačkoliv se může jevit statickou. Bylo tedy nutné převést malbu do jiných rozměrů k zachycení časovosti krajinné scenérie, vytvoření určitého dojmu, a především se jednalo o kontext sloužící k okamžitému prožitku krajiny. Touto myšlenkou bylo nutné provést malbu jiným způsobem vzešlým právě z impresionistického stylu a způsobu práce v plenéru. Umělci tvořící v tomto duchu v zásadě ovlivnili celý vývoj moderního umění. Změnil se rovněž způsob nahlížení na krajinu včetně kompozice a použití barev. Zároveň svůj podíl na určité změny sehrálo období před a po válkách, po kterých došlo k rozšíření mnoha uměleckých směrů a tím pádem bylo možné dosáhnout zcela netradičního zobrazování krajin.

Stěžejním námětem pro realizaci praktické části bylo impresionistické období a způsob práce s nanášením barev v čistých tónech. Dalším podnětem bylo dílo současného českého umělce Františka Hodonského. Cílem poté bylo zachytit krajinu, jak se jeví v její časovosti, obdobným způsobem nahlížení na krajinu, která zprostředkovává okamžitý a přímý prožitek.

V přílohách jsou vyobrazena některá uvedená díla umělců a také výčet vybraných skic sloužící jako předloha pro samotná tři plátna malovaná akrylovými barvami.

Seznam použitých zdrojů

Tištěné informační zdroje

GOMBRICH, Ernst, Hans. *Příběh umění*. Vyd. 1. Praha: klub čtenářů Odeon, nakl. Krásné literatury a umění, 1992, 558 s. ISBN 80-207-0416-7

HLUŠIČKA, Jiří. *České moderní malířství v moravské galerii v Brně*. 1. vyd. Brno: Blok, 1989, 432 s. ISBN 80-7027-004-7

HODGES, William. *The Art of Exploration (1744 – 1797)*. ed. By Geoff Quilley and John Bonehill. New Haven; London Yale University press, 2004, 212 s. ISBN 0-300-10376-X

HODONSKÝ, František. *František HODONSKÝ*. Praha: galerie Dolmen, 2010, 320 s. ISBN 978-80-87303-12-2

JÍCHOVÁ, Alena. *Leonardo, umělec a vědec*. Vyd. 1. Praha: Knižní klub Euromedia Group, k. s., 2006, 144 s. ISBN 80-242-1591-8

NEUMANN, Stanislav Kostka. *Kniha lesů, vod a strání*. vyd. 2. Praha: Nakladatel Alois Srdce, 1921, 71 s. ISBN nedohledáno

PIJOAN, José. *Dějiny umění/5* (Sv. 825). Vyd. 4. Praha: Euromedia Group, k. s. - Knižní klub: Balios. 1999, 320 s. ISBN 80-242-0024-4

PIJOAN, José. *Dějiny umění/6* (Sv. 907). Vyd. 4. Praha: Euromedia Group, k. s. - Knižní klub: Balios. 1999, 352 s. ISBN 80-242-0141-0

PIJOAN, José. *Dějiny umění/7* (Sv. 908). Vyd. 4. Praha: Euromedia Group, k. s. - Knižní klub: Balios, 1999, 348 s. ISBN 80-242-0140-2

PIJOAN, José. *Dějiny umění/8* (Sv. 960). Vyd. 4. Praha: Euromedia Group, k. s. - Knižní klub: Balios, 2000, 368 s. ISBN 80-207-0432-9

POCHE, Emanuel. BALEKA, Jan. *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Vyd. 1. Praha: Academia. 1975, 611 s. ISBN nedohledáno

STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná?: estetické vnímání přírody v novověku*. Vyd. 1. Praha: nakl. Dokořán, s.r.o., 2005, 202 s. ISBN 80-7363-008-7

Elektronické informační zdroje

ANTONÍN MÁNES. Pohled na Pražský hrad od východu. [Http://cs.wikipedia.cz.org](http://cs.wikipedia.cz.org) [online]. 2016 [cit. 2016-04-25] Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Anton%C3%ADn_M%C3%A1nes#/media/File:Anton%C3%ADn_M%C3%A1nes.jpg

ANTONÍN SLAVÍČEK – ve Veltruském parku (1896). [Http://cs.wikipedia.org](http://cs.wikipedia.org) [online]. 2016 [cit. 2016-04-25] Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Anton%C3%ADn_Slav%C3%ADek#/media/File:Slavicek_prochazka.jpg

OTA JANEČEK. [Http://sophisticagallery.cz](http://sophisticagallery.cz) [online]. 2016 [cit. 2016-04-25]. Dostupné z: <http://sophisticagallery.cz/janecek-ota-1919-1996/>

Seznam příloh

Příloha I. Vybrané obrazy krajin napříč staletími

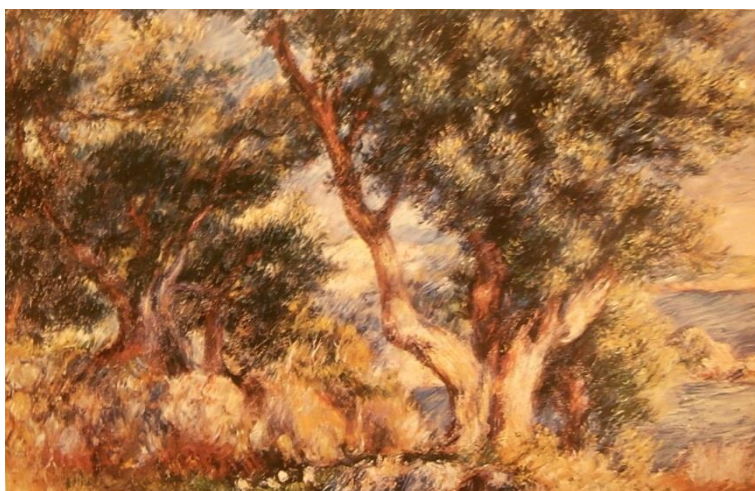
Příloha II. Vlastní přípravné skici

Příloha III. Zhotovení praktické části

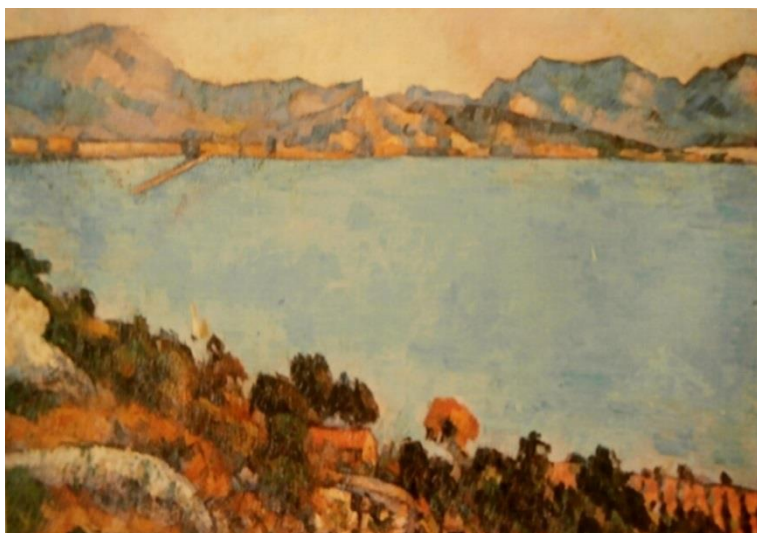
Příloha I.



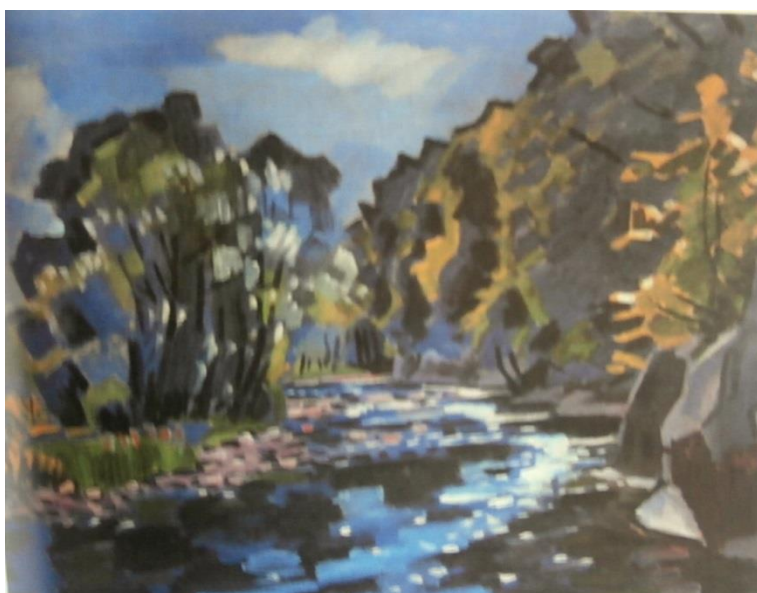
Obr. 1: J. van Ruisdael - Tůň obklopená stromy (pozdní 17. století)



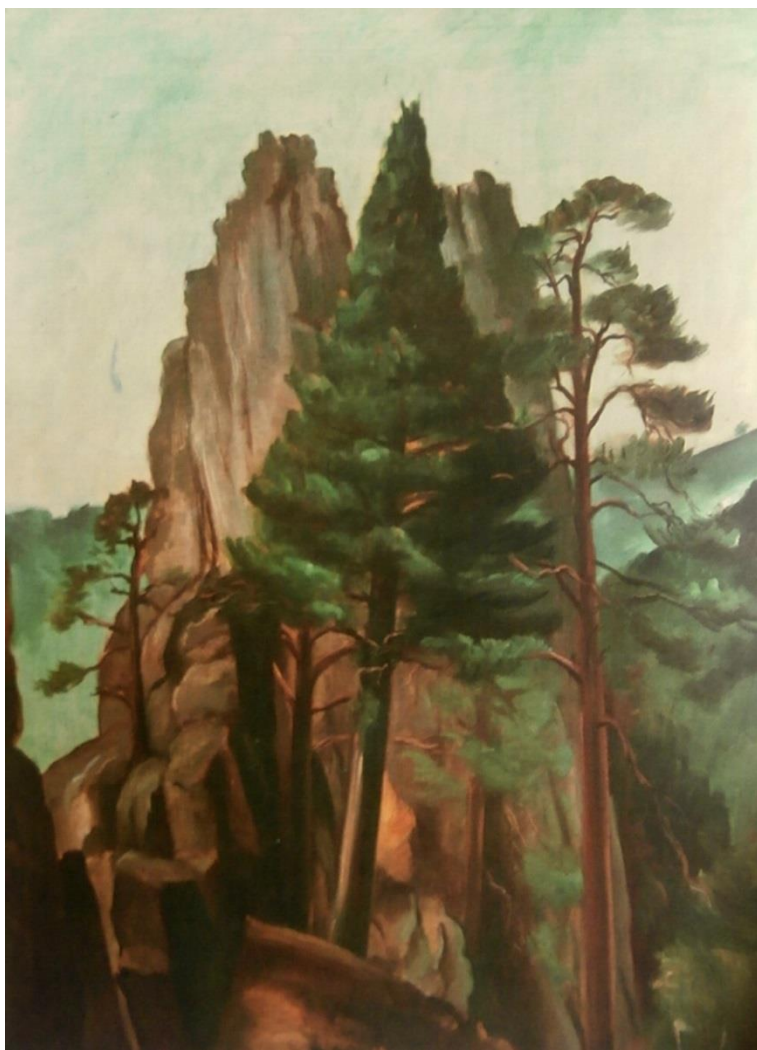
Obr. 2: A. Renoire - Krajina v Mentonu (poč. 19. století)



Obr. 3: P. Cézanne – Moře u Estaque (1882-85)



Obr. 4: V. Špála – Krajina s řekou (1928)



Obr. 5: V. Beneš – Klokočské skály (1923)



Obr. 6: J. Šíma – Krajina (1931)



Obr. 7: O. Janeček – Louka (1950)

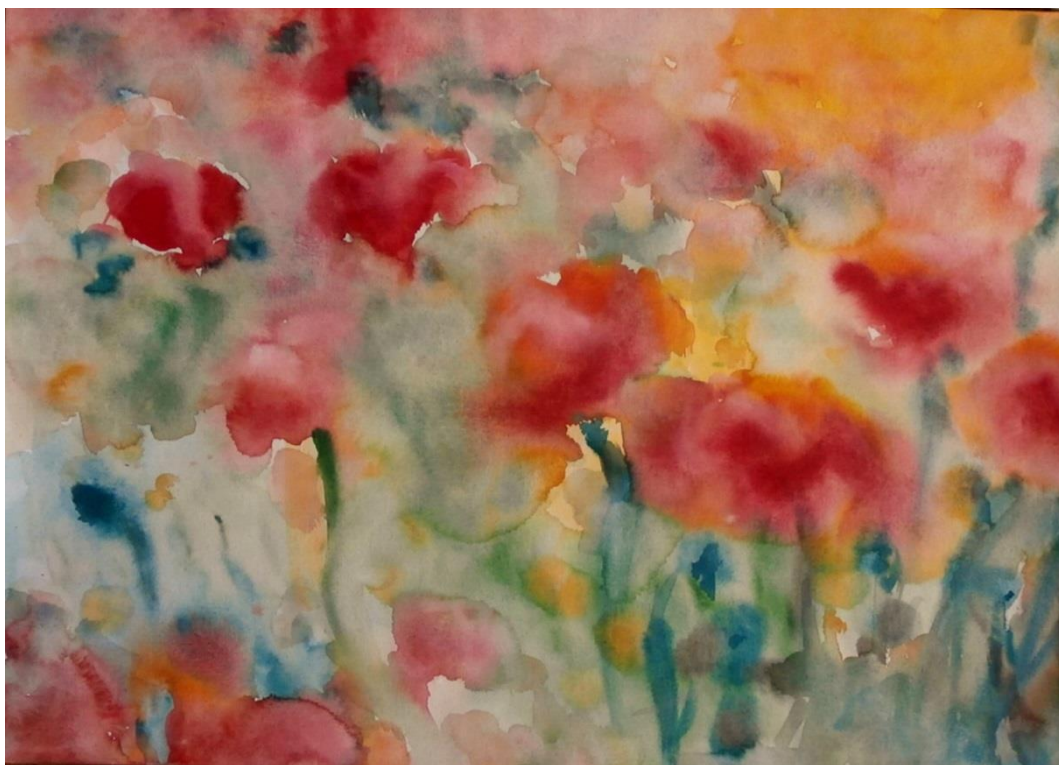


Obr. 8: F. Hodonský – Noční květy (2006)

Příloha II.



Obr. 1



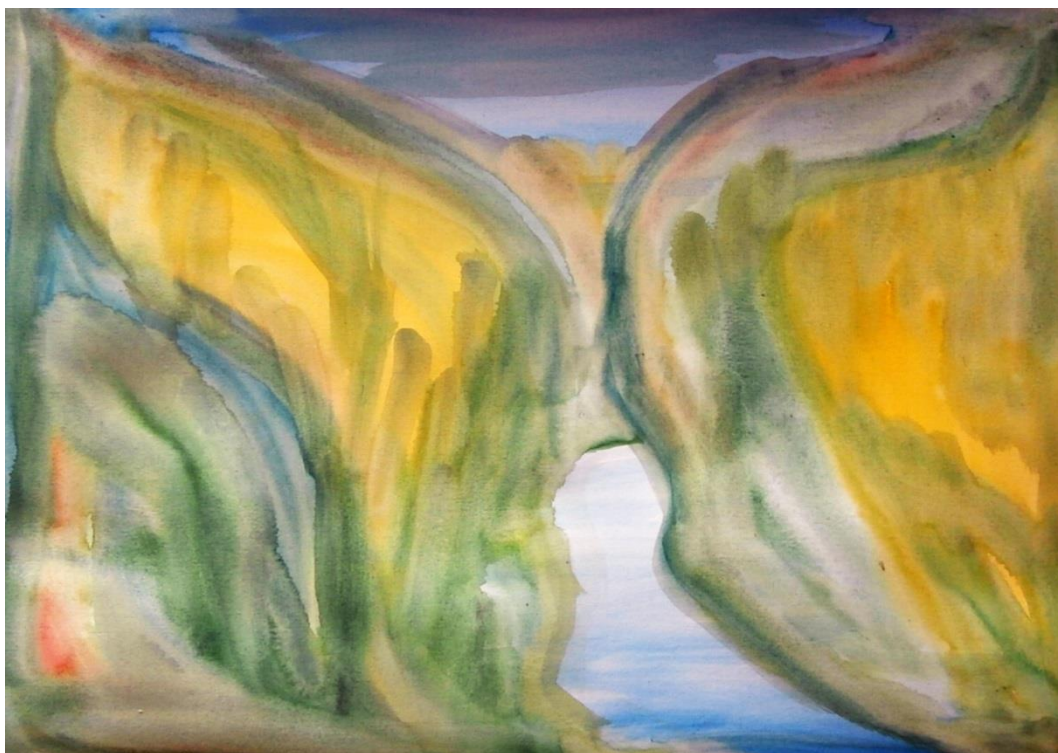
Obr. 2



Obr. 3



Obr. 4



Obr. 5

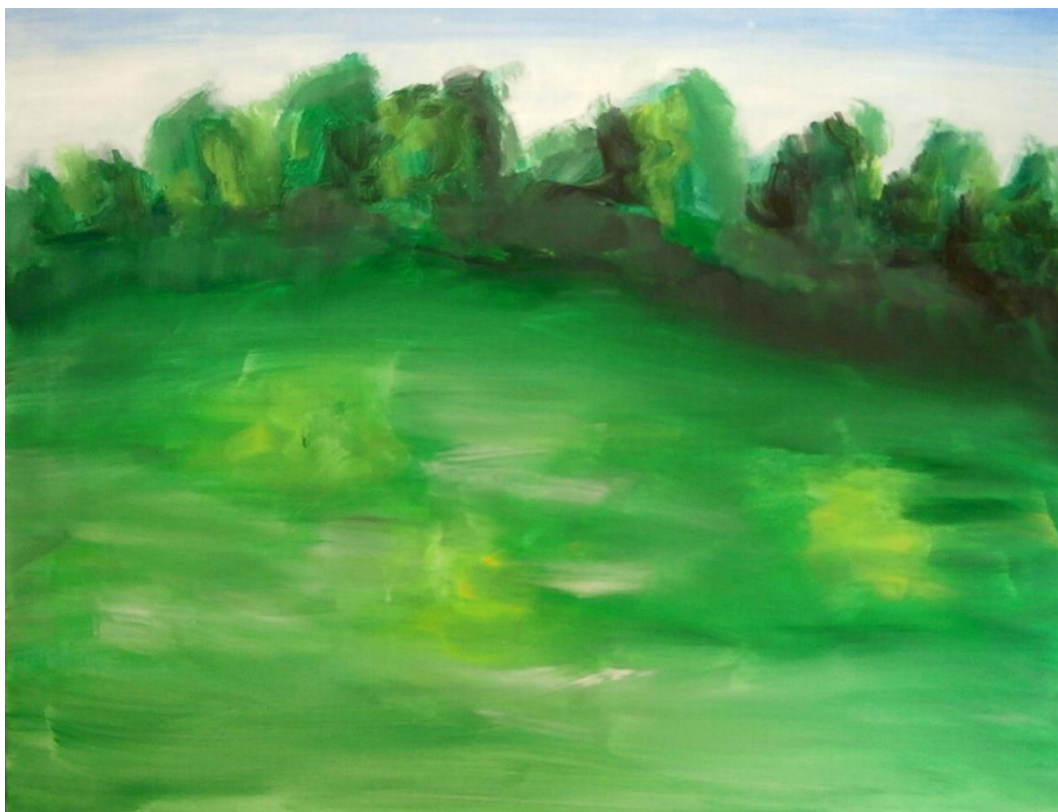


Obr. 6.: Nanášení akrylových barev na plátno

Příloha III.



Obr. 1



Obr. 2:



Obr. 3

Zdroje příloh

Příloha I.

Obr. 1: GOMBRICH, Ernst, Hans. *Příběh umění*. 5140 Vyd. Praha: klub čtenářů Odeon, nakl. Krásné literatury a umění, 1992, 350 s. ISBN 80-207-0416-7

Obr. 2: PIJOAN, José. *Dějiny umění/8* (Sv. 960). Praha: Euromedia Group, k. s. Knižní klub a Balios, 2000, 285 s. ISBN 80-207-0432-

Obr. 3: PIJOAN, José. *Dějiny umění/8* (Sv. 960). Praha: Euromedia Group, k. s. Knižní klub a Balios, 2000, 305 s. ISBN 80-207-0432-9

Obr. 4: HLUŠIČKA, Jiří. *České moderní malířství v moravské galerii v Brně*. 1. vyd. Brno: Blok, 1989, 147 s. ISBN 80-7027-004-7

Obr. 5: HLUŠIČKA, Jiří. *České moderní malířství v moravské galerii v Brně*. 1. vyd. Brno: Blok, 1989, 140 s. ISBN 80-7027-004-7

Obr. 6: HLUŠIČKA, Jiří. *České moderní malířství v moravské galerii v Brně*. 1. vyd. Brno: Blok, 1989, 432 s. ISBN 80-7027-004-7

Obr. 7: JANEČEK, Ota. [Http://sophisticagallery.cz](http://sophisticagallery.cz) [online]. 2016 [cit. 2016-04-25]. Dostupné z: <http://sophisticagallery.cz/janecek-ota-1919-1996/>

Obr. 8: HODONSKÝ, František. František HODONSKÝ. Praha: galerie Dolmen, 2010, 175 s. ISBN 978-80-87303-12-2