



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

Malířské dílo španělského umělce
Francisca Goyi
Paintings by the Spanish Artist Francisco de Goya

Vypracovala: Eliška Bečková
Vedoucí práce: doc. Lenka Vojtová Vilhelmová, ak. mal.

České Budějovice 2023

Prohlášení

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

V Českých Budějovicích dne

.....

Eliška Bečková

Poděkování

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování vedoucí mé diplomové práce doc. Lence Vojtové Vilhelmové, ak. mal., za její ochotu a cenné rady v průběhu vzniku teoretické i praktické části práce. Dále děkuji Mgr. Adéle Baxové a Mgr. Pavle Šrůtové za korekturu textu. V neposlední řadě moc děkuji mé rodině za trpělivost a neustálou podporu po celou dobu studia.

Abstrakt

Diplomová práce „Malířské dílo španělského umělce Francisca Goyi“ navazuje na bakalářskou práci „Grafické dílo španělského umělce Francisca Goyi.“ Předmětem práce je umělcovo malířské dílo především cyklus Černých maleb, jemuž je věnována samostatná podkapitola. Stanovenému cíli předchází teoretická část, jenž shrnuje základní informace o životě malíře a grafika Francisca Goyi v obecné rovině. Následně je proveden rozbor jeho portrétního díla. Prostor je věnován malířovu pojetí krajiny, které bylo důležitým zdrojem pro vznik praktické části. Ta je vyhotovena grafickými tisky, k jejichž vzniku přispěl unikátní materiál pětivrstvé filtrační membrány vyrobené z polypropylenových netkaných textilií. Umělcova krajina a Černé malby se staly inspirací k vytvořeným hlubotiskovým grafickým listům, které jsou předloženy v početné kolekci.

Klíčová slova

Francisco Goya, malba, Španělsko, krajina, hlubotisk, netkaná textilie

Formát bibliografické citace práce

Bečková, Eliška. Malířské dílo španělského umělce Francisca Goyi. České Budějovice, 2023. Diplomová práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Vedoucí práce doc. Lenka Vojtová Vilhelmová, ak. mal.

Abstract

The diploma thesis „ Paintings by the Spanish Artist Francisco de Goya" introduces a continuation of the bachelor thesis „Graphic Art of a Spanish Artist Francisco de Goya." The subject provides the artist's painting work, especially the series of black paintings, to which a separate subchapter is devoted. The stated aim has preceded by a theoretical part, which summarizes basic information about the life of the painter and graphic artist Francisco Goya in a general form. Subsequently, an analysis of his portrait work is made. Space is devoted to the painter's conception of the landscape, which was an important source for the development of the practical part. The latter was executed with graphic prints, to which the unique material of a five-layer filter membrane made of polypropylene non-wovens contributed. The artist's landscapes and black paintings became the inspiration for the intaglio prints created and presented in the large collection.

Key words

Francisco Goya, Painting, Spain, landscape, intaglio print, non-wovens

Obsah

Úvod	7
I. TEORETICKÁ ČÁST	11
1 Francisco Goya španělský malíř 17. a 18. století	12
1.1 Původ, život a osobnost španělského Mistra	12
1.2 Malířské dílo španělského umělce	22
1.2.1 Portrétní malba a proměny malířovy poetiky	22
1.2.2 Představení pozdní malířovy tvorby, Černé malby a jejich rozbor	32
1.2.3 Krajina v podání Mistra upřímných portrétů	43
2 V čem spočívá malířova jedinečnost, na koho navazoval, čím se inspiroval a koho sám ovlivnil	49
II. PRAKTICKÁ ČÁST	58
3 Soubor grafických listů – Boje s obušky	59
3.1 Inspirace	59
3.2 Způsob práce	61
3.3 Výsledné tisky	63
Závěr	65
Zdroje	68
Přílohy I. obrazový materiál k teoretické části	75
Přílohy II. obrazový materiál k praktické části	124
Seznam obrazových příloh	148

Úvod

Představovaná diplomová práce „Malířské dílo španělského umělce Francisca Goyi“ navazuje na předešlou bakalářskou práci „Grafické dílo španělského umělce Francisca Goyi“.¹ Dál rozvíjí poznání o jedinečném umělci. Zájem o Francisca Goyu a jeho uměleckou činnost je prohlubován a doplňován o řadu zásadních momentů. Impulsem k sepsání první práce věnované této osobnosti byla fascinace autorovým grafickým dílem i grafickým řemeslem obecně. V průběhu procesu poznávání skrze teoretickou i výtvarnou aktivitu se údiv z Mistrových grafik přenesl i k malířské práci. Tyto dvě umělcovy polohy nestojí izolovaně vedle sebe, ale fungují v součinnosti jako dvě spojené nádoby, proto se zde otevřel prostor pro návaznost na původní práci a rozšíření obzorů znalostí.

Diplomová práce se sestává z části teoretické a praktické. Hlavním cílem je vytvoření fungující kooperace mezi oběma díly práce. Každý z nich je podstatou pochopení toho druhého. Teoretická část usiluje o vytvoření adekvátního množství informací z umělcova života i umělecké práce a předkládá syntézu děl. Diachronní metodou popisuje po časové ose ohraničený úsek malířova života a hledá důležité události, které měly vliv na jeho tvorbu. Ze základů jednotlivých malířových etap a okruhů tvorby pak vyplývá hlavní předmět zkoumání, malířský cyklus Černých maleb z umělcova pozdního období. Kromě vývojových fází umělcova díla se práce soustředí na tři hlavní body, které byly podstatné pro praktickou část. Mezi ně se řadí již zmiňované Černé malby, kterým je věnován náležitý prostor. Dále se jedná o pojetí krajiny v rukou Francisca Goyi, kdy se krajina a pohled do ní staly podstatnou částí pro tvorbu. V neposlední řadě je to malířova stálá aktuálnost, kterou se práce snaží předat prostřednictvím předchůdců i následovníků Francisca Goyi v poslední kapitole teoretického úseku. Teoretická část se skládá ze dvou kapitol, které jsou rozloženy mezi několik podkapitol, jež kopírují výše naznačené styčné body práce. První kapitola popisuje malířův život a tvorbu. K jejím nejzásadnějším úsekům patří podkapitola 1.2.2, „Představení pozdní malířovy tvorby, Černé malby a jejich rozbor“, ze které volně vychází další podstatná kapitola práce s číslem 3, do které spadá praktická část.

¹ BEČKOVÁ, Eliška. *Grafické dílo španělského umělce Francisca de Goyi „Další jeho bláznovství v téže aréně“*. „Další jeho bláznovství v téže aréně“. České Budějovice, 2021. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Vedoucí práce doc. Lenka Vojtová Vilhelmová, ak. mal.

Ta je pomyslným vrcholem práce. Těží z nabytých zkušeností teoretického základu, ale zároveň doplňuje faktické informace o jiný druh poznání. Předkládá soubor autorských tisků (jejich jednotlivých interpretací), který snad dokáže promlouvat i k současnému čtenáři. Druhá kapitola teoretické části je věnována dalším osobnostem z výtvarného umění, ať už těm, které Goya následoval, nebo těm, které se inspirovaly jím.

Diplomová práce využívá informace i odborné zdroje nashromážděné při předchozím poznávání. Předpokládá čtenářovu znalost historického kontextu, který je předložen v bakalářské práci autorky, k níž jsou využity časté odkazy.² Pro co nejpravdivější vystižení minulého využívá práce různých pramenů. Těmi možná nejčastěji citovanými jsou knihy Goya od manželů Hagenových³ a Goya autorky Sarah Carr-Gomm.⁴ K tématu Černých maleb notně přispěla zajímavá publikace *La Quinta de Goya sus Pinturas Negras*.⁵ Odborně popisuje dům hluchého, rozložení obrazů, dědice i odborníky, kteří se tímto cyklem zabývali. Nezapomíná ani na jednotlivé obrazy nebo technologický popis jejich přenosu ze stěn domu na plátno do muzea. Neopomenutelnou studnicí informací jsou internetové stránky Museo del Prado,⁶ kde je zpřístupněna velká část malířovy práce, obrazová dokumentace, komentáře k jednotlivým dílům, ale například i některé malířovy deníky či kritiky. Nepřehlédnutelnou součástí práce tvoří přiložené obrazové přílohy textu. Díky nim může být práce komplexní a celistvá. Pokud se jedná o snahu najít malířovu aktuálnost, je využito obecných poznatků a pravidel z výtvarného zobrazování v rámci knih významného teoretika výtvarného umění Ernsta Gomricha⁷ nebo filosofa Umberta Ecce.⁸ Technologický

² K přehledu historického kontextu využívala bakalářská práce především děl z pera autora Jiřího Chalupy.

CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska v datech*. Praha: Libri, 2011.

³ HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. [Praha]: Slovart, 2004. Mistři světového umění.

⁴ CARR-GOMM, Sarah. *Goya*. London, England: Parkstone, 2000.

⁵ LEÓN, Miguel Hervás. *La Quinta de Goya y sus Pinturas Negras: dos siglos de desventuras (1819-2019)*. Madrid: Casimiro Libros, 2019.

⁶ Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado [online]. Dostupné z: <https://www.museodelprado.es/en>

⁷ Ernst Gombrich (1909-2001) byl významný kunsthistorik. Jeho nejslavnější knihou je příběh umění, která vyšla poprvé v roce 1950.

GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. viz. přebal knihy

⁸ Umberto Eco (1932-2016) byl italský sémiolog, estetik, filozof a spisovatel. Intenzivně se věnoval psaní esejů. Mezi jeho nejznámější knihy se řadí román jméno růže, *Ostrov včerejšího dne*, *Tajemný plamen královny Loany*.

⁸ ECO, Umberto, ed. *Dějiny ošklivosti*. Přeložil Iva ADÁMKOVÁ, přeložil Jindřich VACEK, přeložil Jiří PELÁN, přeložil Gabriela CHALUPSKÁ, přeložil Kateřina VINŠOVÁ, přeložil Zora OBSTOVÁ, přeložil Anita PELÁNOVÁ. Praha: Argo, 2015. viz. přebal knihy

základ a zákonitosti malířského řemesla jsou založeny na znalostech pocházejících ze Slovníku a receptáře malíře a grafika z pera Jana Rambouska^{9 10} i na výkladovém slovníku výtvarného umění Jana Baleky.^{11 12} Všechny tyto informace jsou klíčové pro zařazení autora do širšího kontextu, který nám může otevírat další cesty poznání, umožňovat kvalitnější porovnání napříč širokým spektrem různých východisek a ověřovat tak malířovu aktuálnost, jak si ostatně práce klade za cíl. Předložena je návaznost dalších umělců na Francisca Goyu. Jeho vliv na další umělce nalézáme s odstupem let nebo je přímo doložen kopiiemi Mistrových prací, jako je tomu například u Pabla Picassa.

O malířově aktuálnosti se přesvědčujeme i v rámci tvůrčí fáze. Pro grafickou tvorbu byl vybrán jeden obraz z cyklu Černých maleb, Boj s obuškou. Nejen, že je celý tento soubor Goyových maleb strhující, ale přímo tento vybraný obraz působil v danou chvíli obzvláště silně. Období, ve kterém tato práce začala vznikat, bylo pro naši soudobou společnost náročné. Jednalo se o dobu, kdy vypukl válečný konflikt na Ukrajině. Proto i další autorské interpretace pracují právě s tématem násilí a nepochopení zdrojů lidské agrese, schopnosti ublížit druhému člověku. Část díla Francisca Goyi je ve válečném konfliktu zasazena a reflektuje ho (Španělská válka za nezávislost 1808-1814). Opět si bohužel dokládáme, že dílo autora je stále aktuální.

K tomuto autorovi nás přivedl slavný román Liona Feuchtwangera.^{13 14} Skrze řádky, které popisovaly malířův život a osobnost jsme se dostali až k osobnímu obdivu díla Francisca Goyi, jenž vyvrcholil návštěvou Museo del Prado v Madridu.

⁹ RAMBOUSEK, Jan. *Slovník a receptář malíře-grafika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954. Výtvarné umění.

¹⁰ Jan Rambousek (1895-1976) byl český malíř, grafik a kreslíř. Byl jedním ze zakladatelů grafické pobočky umělecké besedy a redaktor sborníku Hollar.

Jan Rambousek. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2022 [cit. 2023-03-18]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Rambousek_\(mal%C3%AD%C5%99\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Rambousek_(mal%C3%AD%C5%99))

¹¹ BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997.

¹² Jan Baleka (1929) je český teoretik a historik výtvarného umění. Zabývá se moderním českým a západoevropským malířstvím, sochařstvím a grafikou. Je autorem encyklopedií, monografií výtvarných umělců (např. Josef Váchal, Miloslav Holý, Vladimír Preclík, Vladimír Komárek), katalogů a kurátorem výstav.

Jan Baleka. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2022 [cit. 2023-03-18]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Baleka

¹³ Lion Feuchtwanger (1884-1958) byl německý spisovatel. Jeho dílo je z velké části protiválečné a protifašistické. Napsal řadu historických románů a často čerpal z židovských dějin. Jako jeho další díla výběrem jmenujeme: Židovka z Toleda, Ošklivá vévodkyně a Žid Süß.

Lion Feuchtwanger. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2023 [cit. 2023-03-18]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Lion_Feuchtwanger

¹⁴ FEUCHTWANGER, Lion. *Goya, čili, Trpká cesta poznání*. Přeložil Emanuela TILSCHOVÁ, přeložil Emanuel TILSCH. Praha: Československý spisovatel, 1955.

Je tedy na místě poděkovat spisovateli, který nás k umělci přivedl. Jeho román byl počátečním palivem pro sepsání obou prací. Podaří-li se vám nahlédnout zblízka ke Goyovým dílům, jako byste nemohli odpoutat váš zrak. Postupně se ponořujete do díla a máte možnost prozkoumávat vám dosud nepoznané. Postupujete od působivých celků k nejjemnějším detailům, aby se vám pak mohly znovu spojit ve zcela nový monumentální dojem.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 Francisco Goya španělský malíř 17. a 18. století

V první kapitole teoretické části diplomová práce představuje v obecné rovině základní informace z malířova života. V úvodu jsou prezentovány jasné faktografické milníky z umělcova působení, ale i významné osobní události, které se otiskly do umělcovy tvorby a vnímání světa. Následují řádky, které nám předkládají plejádu vybraných malířských děl k utvoření celostní představy o vývoji v malířově tvorbě. Jedna ze stěžejních podkapitol je vyčleněna k ukázce vybraného souboru maleb z malířova pozdního období, jenž je známý pod označením „Černé malby z Domu hluchého“, ze kterých čerpá navazující praktická část. Poslední podkapitola se pak zabývá malířovým podáním krajiny a jejím významem v jeho dílech. Téma krajiny se stalo také důležitou součástí pro tvorbu praktické části.

1.1 Původ, život a osobnost španělského Mistra

Francisco Goya, celým jménem Francisco José de Goya y Lucientes, narozen v roce 1746 v malé vesničce v Aragonii v severním Španělsku, je jedním z nejznámějších španělských umělců přelomu 18. a 19. století. Během svých prožitých 82 let vytvořil velké množství maleb čítající na pět set prací, téměř tři sta leptů a litografií, nespočet kreseb a přípravných skic.¹⁵

Jeho dílo mezi soudobými autory vyčnívá a v mnoha ohledech předchází svou dobu. Od jeho současníků se liší například tím, že nenásledoval principy tehdejší neoklasické školy¹⁶ a jeho práce v sobě skrývá rozmanitost různých stylů, které se napříč vymykají jasné kategorizaci. Není tak zcela jednoduché umělce zařadit do nějakého směru či stylu. Pro jeho práci bylo velmi důležité historické a kulturní pozadí, které ve svých dílech zobrazoval, kritizoval nebo se jím nechával inspirovat. Zároveň ho velmi ovlivňovalo politické a sociální rozpoložení

¹⁵ [Srov.] Understanding Francisco de Goya through 6 Pivotal Artworks | Artsy. Artsy — Discover, Buy, and Sell Fine Art [online]. Copyright © [cit. 09.08.2022]. Dostupné z: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-understanding-francisco-de-goya-6-pivotal-artworks?utm_medium=social&utm_source=facebook&utm_campaign=editorial&fbclid=IwAR0MsSVTI-bulMCK-ODSqVpul97Q9V-CNZa6zul8oNzgeb4_XShHSirOQQ

¹⁶ Pro doložení rozdílů mezi klasickou školou a osobitým projevem Francisca Goya připomeneme jméno francouzského malíře Jacques-Luise Davida (1748-1825). Je na místě zde uvést francouzského mistra, i když Goya byl Španěl, v následujícím textu bude spojení s Francií dále rozebráno. David byl jmenován dvorním malířem Napoleona Bonaparte.

země, ve které žil, ať už z hlediska jeho objednavatelů, výše platu či aktuálního klidu nebo neklidu ve společnosti.^{17 18} Jeho umělecká cesta byla velmi dlouhá, nerovná a nelehká. Poskytla mu ale dostatek času na vypěstování nezaměnitelného stylu.

Goya se narodil jako čtvrté z šesti dětí do rodiny mistra pozlacovače. Své rané vzdělání zahájil ve věku 13 let v Zaragoze u místního umělce Josého Luzána. Zde se naučil kreslit, kopírovat rytiny a malovat oleji. Z malířova mládí je dostupných jen velmi málo informací.¹⁹

Většinu svého mládí strávil cestami v Itálii,²⁰ kam se vydal po neúspěšných snahách o přijetí do Královské umělecké akademie svatého Ferdinanda v Madridu na stipendium, kde ani jedním z dvou pokusů neuspěl. Při svých cestách navštívil Řím a především severní část Itálie, kde na vlastní náklady prohluboval svá studia. O malířově pobytu v Itálii se dozvídáme z jeho Italského zápisníku.²¹ Nevíme toho příliš, ale jisté je, že se roku 1771 vrátil zpět do Španělska.²² Goyův osobní život se proměnil v roce 1773, kdy se oženil s Josefou Bayer, která byla sestrou významného malíře Francisca Bayeu.²³ Není pochyb o tom, že Goya doufal, že toto

¹⁷ [Srov.] CARR-GOMM, Sarah. *Goya*. London, England: Parkstone, 2000. ISBN 1 85 995 294 1. s. 7

¹⁸ Historický a politický kontext blíže zpracovává bakalářská práce „Grafické dílo španělského umělce Francisca de Goyi“ ve své první kapitole s. 11-29.

BEČKOVÁ, Eliška. Grafické dílo španělského umělce Francisca de Goyi „Další jeho bláznovství v téže aréně“. *„Další jeho bláznovství v téže aréně“*. České Budějovice, 2021. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Vedoucí práce doc. Lenka Vojtová Vilhelmová, ak. mal.

¹⁹ [Srov.] HARRIS, Enriqueta a Francisco GOYA. *Goya*. Rev. and enl. ed. London: Phaidon Press, 1994. s. 6-7

²⁰ Uvádíme výběr z kreseb, které malíř na svých cestách pořídil a které dnes prezentuje Museo del Prado v Madridu jako součást své sbírky. Alegorie pevnosti, poznámka k ranám Kristovým, kopie fresky Corrada Giaguinta, 1771, černá tužka, Madrid Museo del Prado. Akademie (viz Přílohy I., obr. 1), Postava starce s roztaženými rukama, 1771, černá tužka, Madrid, Museo del Prado (viz Přílohy I., obr. 2). Goya y Lucientes, Francisco de – Colección - Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado [online]. Dostupné z: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/goya-y-lucientes-francisco-de/39568a17-81b5-4d6f-84fa-12db60780812>

²¹ Italský zápisník je kniha s jednoduchou pergamenovou vazbou a kvalitním křídovým papírem. Zápisník je autorem několikrát podepsán, čítá na 83 stran, některé stránky v knize chybí, jiné jsou utržené či poškozené. Zápisník obsahuje nejstarší kresby vytvořené k obrazům v Itálii nebo kresby pořízené bezprostředně po návratu ze Španělska. Obsahuje i ručně psané poznámky o městech, životopisné údaje i dopisy. Nalézáme zde kopie obrazů a soch, se kterými se malíř setkal v Římě. Zprvu se setkáváme především s figurami a kompozicemi neoklasicistních římských ideálů 18. století. Kromě skic k obrazům zde nalézáme i technologické poznámky, které si malíř pořídil (viz Přílohy I., obr. 3). [Srov.] tamtéž

²² [Srov.] HARRIS, Enriqueta a Francisco GOYA. *Goya*. Rev. and enl. ed. London: Phaidon Press, 1994. s. 7

²³ Francisco Bayeu y Subías (1734-1795) byl španělský malíř neoklasického stylu. Zobrazoval především historické náměty. Velmi známý byl pro své fresky.

Francisco Bayeu y Subías. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2022 [cit. 2023-03-22]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Francisco_Bayeu_y_Sub%C3%ADas

manželské spojení pomůže jeho kariéře.²⁴ Z tohoto manželství vzešlo šest dětí.²⁵ Dospělosti se dožil bohužel jen syn Javier.²⁶ Manželství trvalo devětadvacet let, kdy ho v roce 1812 ukončila Josefinina smrt. O Josefině je dochováno jen velmi málo. Můžeme nabýt dojmu, že ji manželova práce ani společenský život nijak zvlášť nezajímaly. Josefinu vidáme na jednom z umělcových posledních jemných obrazů *Mlékařka z Bordeaux*²⁷ (viz Přílohy I., obr. 5) z jeho pobytu ve francouzském exilu.²⁸

Po uzavření manželství Goya přijel do Madridu, aby se ve svých 28 letech podílel pod vedením vrchního dvorního malíře a uměleckého ředitele gobelínové továrny Antona Rafaela Mengse na tvorbě gobelínů²⁹ pro královské rezidence. Jeho náročnou cestu k úspěchu zde podpírá i fakt, že od této chvíle, kdy jeho líbivé a jasné gobelínové návrhy začaly zdobit stěny těch nejvýše postavených osobností ve Španělsku, se mu opravdového uznání dostalo až o jedenáct let později, když byl v roce 1786 jmenován královským malířem.³⁰ O tři roky později mu byl přidělen titul dvorního malíře (*Pintor de Cámara*). Goya setrval v této funkci dalších 30 let jako malíř velmi vážených hlav. Měl jedinečnou možnost portrétovat ve funkci dvorního malíře tři po sobě jdoucí krále Španělska.³¹

Závěsné koberce pro královskou manufakturu sv. Barbory, které měly zdobit příměstské paláce, kde královská rodina trávila podzimní a zimní měsíce, jsou nejčastějšími díly z první tvorby umělce, která dnes známe, a čítají velké množství jednotlivých kusů. Goya své návrhy zpracovával na kartony ve velikosti budoucích koberců. Na rozdíl od předešlých umělců, kteří čerpali z témat řecké mytologie

²⁴ [Srov.] CARR-GOMM, Sarah. *Goya*. London, England: Parkstone, 2000. s. 13

²⁵ Různé zdroje se však s přesným počtem potomků liší, některé uvádějí pět jiné až osm dětí. Faktem však zůstává, že jen jediný syn se dožil dospělosti.

²⁶ V Italském zápisníku umělce nalézáme i stránku se záznamem o narození a křtu malířových prvních dvou dětí, tyto údaje malíř doplňoval na stránku postupně.

Záznam o narození a křtu dvou Goyových dětí, Postava v úřednickém hábitu, 1774-1779, černá tužka, pero, hnědý inkoust, Madrid, Museo del Prado. (viz Přílohy I., obr. 4).

Goya y Lucientes, Francisco de – Colección – Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado [online]. Dostupné z: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/goya-y-lucientes-francisco-de/39568a17-81b5-4d6f-84fa-12db60780812>

²⁷ *Mlékařka z Bordeaux*, 1825-1827, olej na plátně, Madrid, Museo del Prado

²⁸ [Srov.] Francisco Goya. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2022 [cit. 2023-03-12]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Francisco_Goya

²⁹ Gobelíny jsou nástěnné koberce, které zajišťovaly ochranu proti chladu a vlhkosti. Oživovaly pochmurné místnosti. Dříve se gobelíny do Španělska dovážely z Nizozemí, které se však odtrhlo od španělského impéria, a proto vyvstala potřeba založit královskou manufakturu přímo v Madridu.

³⁰ [Srov.] Goya in Madrid – Exhibition - Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado [online]. Dostupné z: <https://www.museodelprado.es/en/whats-on/exhibition/goya-in-madrid/297f52f2-36c7-4580-b03a-8ff66da64f8d>

³¹ [Srov.] HARRIS, Enriqueta a Francisco GOYA. *Goya*. Rev. and enl. ed. London: Phaidon Press, 1994. s. 7

a římské historie, Goya přišel s novou inspirací a zcela odlišnými náměty. Zaznamenával lovecké scény, lidové zábavy a výjevy z každodenního života, kde se objevovaly španělské zvyky i současná móda. Umělec svůj zrak tedy z minulosti obrátil k současnosti a neřídka dohlédl až k událostem budoucím. Jednou z raných loveckých scén je karton nazvaný Partida de caza, volně přeloženo jako Lovecký večírek³² (viz Přílohy I., obr. 6). Stejně jako na dalších obrazech s touto tematikou vidíme lovecké psy a muže při lovu. Nemůžeme si nevšimnout akce a pohybu v jasném obraze. Jako jeden z příkladů námětů všedního dne uvádíme karton Tanec na pobřeží Manzanares³³ (viz Přílohy I., obr. 7), kde vidíme tanec a radovánky postav oblečených v barevných soudobých kostýmech charakteristických pro tehdejší madridskou třídu řemeslníků.³⁴ Jak se malířův pohled proměňoval a postupně se odvracel od sluncem zalitých a jasných radovánek k poněkud kritičtějšímu pohledu, nám může ukázat novější karton z roku 1791-1792 Svatba³⁵ (viz Přílohy I., obr. 9), kde malíř prezentuje pohled na svatebčany. V zástupu lidí stojí novomanželé, jedná se o postaršího bohatého ošklivého ženicha a velmi hezkou mladou nevěstu.

Už v těchto raných dílech spatřujeme umělcovu tendenci zobrazovat lidské chování a vzájemné vztahy tak, jak je sám viděl a vnímal bez příkras nebo vnějších vlivů. Goya svými díly nastavoval světu zrcadlo, v němž se odrážel kritickým pohledem, jehož míra se s postupujícím časem zvětšovala. V raném období maloval s nadsázkou, humorem, možná s lehkou naivitou a jistou lehkostí. Postupně pomalu začal snoubit veselí, zábavy prostého lidu, hry a slavnosti se smutkem, násilím a podvody, které v obrazech byly podány jako kulisa života. Postupem let na kritice přidal. Paralelně se změnami proudu historických zvrátů a událostí se změnilo malířovo pojetí tvorby a nabobtnal jeho drsný satirický pohled na společnost. Z malířových obrazů vyprchala jasnost a lehkost.³⁶ Proměnu motýla v noční můru můžeme mapovat na příkladu dvou obrazů se stejným námětem. Jedná se o návrh na karton Louka sv. Isidora (viz Přílohy I.,

³² Lovecký večírek, 1775, Madrid, Museo del Prado

³³ Tanec na pobřeží Manzanares, 1777, Madrid, Museo del Prado

První přípravné kresby nacházíme v Italském zápisníku, kde malíř skicoval ze břehu Manzanares pohledy na Madrid. Krajina s řekou a domy, Pohled na Madrid a okolí, 1775, černá tužka, Museo del Prado, Madrid (viz Přílohy I., obr. 8).

³⁴ [Srov.] CARR-GOMM, Sarah. *Goya*. London, England: Parkstone, 2000. s. 75

³⁵ Svatba, 1791-1792, olej na plátně, Museo del Prado, Madrid

³⁶ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. [Praha]: Slovart, 2004.

Mistři světového umění. s. 7

obr. 10)³⁷ a Pouť ke sv. Isidoru (viz Přílohy I., obr. 11).³⁸ Obrazy od sebe dělí přes třicet let, stojí mezi nimi třicet let malířovy práce, třicet let pozorování vnímavého člověka. První z obrazů nám ukazuje pestrobarevné prosluněné shromáždění lidí k oslavě svátku sv. Isidora³⁹ a diváka téměř vyzývá, aby se oslav sám účastnil. Naopak na druhém z pláten zalitým tmou by se divák sám spatřit pravděpodobně nechtěl. Svátek se zde změnil v jakousi temnou noční událost. Goya své kartony nevnímal jako podřadnou tvorbu, i když práce na gobelínech nebyla nijak zvlášť vážená ani placená, ale viděl je jako metaforické zobrazení společnosti. My už je dnes dokážeme číst jako začátek cesty zobrazování společnosti, které dovedlo umělce až ke známému grafickému cyklu „Caprichos“.^{40 41}

Goyova portrétní činnost začala v 80. letech 18. století. Jako umělec se stal uznávaným v dobově významných kulturních kruzích. Ctižádostivý malíř se tak postupně přes jmenování královským malířem dostal až ke statusu komorního malíře, pod kterým namaloval portréty nových panovníků Karla IV a Marie Luisy Parmské.⁴² Čím vznešenější titul malíř vlastnil, tím velkorysejší bylo jeho platové ohodnocení. Malířovy úspěchy a také nově navázané vztahy s předními osobnostmi zaragozské společnosti ho dovedly až k postu čestného člena Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.^{43 44} I přes jeho úspěchy a stále se zlepšující postavení ve společnosti, které ambicióznímu umělci jistě

³⁷ Louka sv. Isidora, 1788, olejová skica na plátně, Museo del Prado, Madrid

³⁸ Pouť ke sv. Isidoru 1820-1823, olej na plátně, Museo del Prado, Madrid

³⁹ Svatý Isidor z Madridu zvaný též Isidor Rolník. Jeho svátek se slaví 15. května. Je patronem zemědělců, dobré úrody a ochráncem proti suchu.

[Srov.] Isidor z Madridu – Wikipedie. [online]. Dostupné

z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Isidor_z_Madridu

⁴⁰ Los Caprichos (Rozmary) – 1793-1799, grafický cyklus 80 listů, představuje vysokou škálu námětů: noční můry, neřesti a výstřednosti společnosti. Listy jsou podané velmi kriticky a satiricky.

[Srov.] Caprichos – Rozmary (1793–1799) z cyklu 80 grafických listů Francisca Goyi / Galerie Zlín.

[online]. Copyright © 2022 Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, p.o. [cit. 20.10.2022]. Dostupné z: <https://www.galeriezlín.cz/cs/program/caprichos-rozmary-1793-1799-z-cyklu-80-grafickyh-listu-francisca-goyi.html>

⁴¹ [Srov.] Goya in Madrid – Exhibition - Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado [online]. Dostupné z: <https://www.museodelprado.es/en/whats-on/exhibition/goya-in-madrid/297f52f2-36c7-4580-b03a-8ff66da64f8d>

⁴² Portrétní tvorbě i příkladům těchto dvou osobností a jejich podobizen se podrobněji věnuje následující podkapitola. (viz Přílohy I., Obr. 48-53).

⁴³ Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País (Královská aragonská hospodářská společnost přátel země) je aragonská instituce, kterou prosadili osvícení Aragonci jako zárodek a podporu začínající vědecké zvědavosti v tomto regionu. Sloužila jako podnět k jeho rozvoji a přispěla tak k pokroku reforem v 18. století v celém Španělsku, a to po vzoru jiných hospodářských společností přátel vlasti.

[Srov.] Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2023 [cit. 2023-03-12]. Dostupné z: https://es.wikipedia.org/wiki/Real_Sociedad_Econ%C3%B3mica_Aragonesa_de_Amigos_del_Pa%C3%ADs

⁴⁴ [Srov.] Goya y Lucientes, Francisco de – The Collection - Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado [online]. Dostupné z: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/artist/goya-y-lucientes-francisco-de/39568a17-81b5-4d6f-84fa-12db60780812>

imponovalo, se navzdory jeho oficiálnímu postavení nikdy nestal dvořanem. Maloval nejen členy vysoké společnosti, ale i řemeslníky, dělníky a oběti chudoby.⁴⁵ Sympatizoval se španělskými osvícenci, kteří byli pobouřeni situací ve Španělsku, které bylo silně pověřčivé a stále zakotvené ve středověku, z čehož osvícenci vinili právě monarchii a její nedbalost, nedostatek vzhledu i nerovnoměrné rozdělení bohatství v zemi.⁴⁶ Jinak řečeno, Goyovi osvícenští přátelé kritizovali ty, jejichž podoby vtiskoval malíř svým plátnům.

Goya se jako portrétní malíř dobře prosadil a stal se velmi úspěšným především pro jeho schopnost zachytit nejen podobu člověka, ale i něco z jeho osobnosti a charakteru. Jeho portrétů se dochovalo přes 200.⁴⁷ Tyto výpovědi na plátnech nám podávají informace nejen o vzhledu významných Španělů, ale také fungují jako sonda do tehdejší španělské společnosti. Na těchto obrazech potkáváme tři generace králů s jejich potomky, španělské aristokraty, politické potentáty, státníky, důstojníky, ale také malířovy přátele a společníky.⁴⁸

Portrétní obrazy nám ukazují vnější vidění malířova světa. Zobrazoval to, co ho obklopovalo, co běžně spatřoval, a vytvořil tak jakousi slupku svého venkovního života. Po roce 1793 se jeho obrazy proměnily a obrátily k umělcově podstatě. Odhalily umělcova vidění a noční můry, které se zjevovaly v jeho nitru. Velkým hybatelem těchto malířových proměn byla závažná nemoc, se kterou se malíř potýkal do konce svého života. Onemocnění ho v těchto letech dovedlo na hranici mezi životem a smrtí, způsobilo malířovu hluchotu, která přicházela v návalech stále častěji, až se stala téměř permanentní. Dochází k diskuzím, co zapříčinilo malířovu nemoc. Někteří vědci uvádějí možnost dětské obrny nebo syfilis. Nezapomínají ani na možnost otravy, kterou mohla způsobit přítomnost olova v jeho malbách.⁴⁹ V dalších zdrojích se jako příčina uvádí i mozková mrtvice.⁵⁰ Stejně tak se zdroje rozcházejí v trvalých následcích nemoci. Někde se

⁴⁵ Jako příklady obrazů, kde figurovaly postavy z prostého lidu, dokládáme následující díla autora, která maloval již s funkcí Královského malíře. Uvedená díla jsou součástí sbírky Musea del Prado v Madridu. Nemocný zedník, 1786, Léto 1786-1787, Zima, 1786, (viz Přílohy I., obr. 12-14).

⁴⁶ [Srov.] CARR-GOMM, Sarah. *Goya*. London, England: Parkstone, 2000. s. 14.

⁴⁷ Ukázky jednotlivých portrétů ve velmi zúženém výběru prezentuje následující podkapitola č. 1. 2. 1., Portrétní malba, proměny malířovy poetiky.

⁴⁸ [Srov.] CARR-GOMM, Sarah. *Goya*. London, England: Parkstone, 2000. s. 21.

⁴⁹ [Srov.] Understanding Francisco de Goya through 6 Pivotal Artworks | Artsy. Artsy — Discover, Buy, and Sell Fine Art [online]. Copyright © [cit. 09.08.2022]. Dostupné z: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-understanding-francisco-de-goya-6-pivotal-artworks?utm_medium=social&utm_source=facebook&utm_campaign=editorial&fbclid=IwAROMsaSVTI-bulMCK-ODSqVpul97Q9V-CNZa6zul8oNzgeb4_XShHSirOQQ

⁵⁰ [Srov.] ŠABOUK, Sáva. *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, 1975. s. 130-131

dočítáme, že malíř zcela ohluchl, naopak v románu Goya, čili trpká cesta poznání přichází hluchota k malíři v návalech závislých na jeho emočním rozpoložení.

Na obrazech, jež nebyly předem zadané objednavatelem a malíři tak umožnily větší prostor pro vlastní invenci, nacházíme odlišnosti od oficiální tvorby. Jako kdyby se malířův pohled převrátil naruby a namísto vnějšího pozorování světa nám autor promítl jeho rozbouřené nitro, běsy, hrůzy i noční můry.⁵¹ Lexikon malířství a grafiky toto shrnuje v jedné větě: „Jeho umělecké dílo se změnilo z galantního v sociálně kritické.“⁵² Jeho paleta se velmi výrazně proměnila, aby se ke konci života mohla změnit naposledy a převrátit své pojetí k jemnosti barev a pokojnějším námětům, které spatřujeme na jeho pozdních dílech z Francie.

Své děsivé můry a představy Goya promítl do svého kresebného a grafického díla. Kresby pak umělci často sloužily jako podklady pro další grafické zpracování. Jako příklad uvádíme kresby a zkušební tisky vzniklé kolem roku 1797, které se právě staly podkladem pro první autorův grafický cyklus: Už mají místo,⁵³ Odpuzující,⁵⁴ Dospívání po smrti,⁵⁵ Sen čarodějnice (viz Přílohy I., obr. 15-18).⁵⁶ Nejlepší výrazové prostředky pro zobrazení jeho vnitřních vizí mu poskytla hlubotisková technika čarového leptu, jehož rozsáhlé možnosti byly pro umělce zatím nové a on tak mohl objevovat a díky tomu zobrazovat své vize. Postupem času začal čarový lept doplňovat i další grafickou technikou, akvatintou, která mu umožnila tisky pojímat i v ploše a docílit tak větších valérových přechodů světla a stínů. V této době vznikají tolik známé grafické cykly,⁵⁷ zobrazující dosud neviděné.⁵⁸

⁵¹[Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. [Praha]: Slovart, 2004. Mistři světového umění. s. 31

⁵²[Srov.] ALTMANN, Lothar, ed. *Lexikon malířství a grafiky*. V Praze: Knižní klub, 2006. s. 209

⁵³ Už mají místo, Ya tienen asiento, 1797, červená křída na křídovém papíře, Museo del Prado, Madrid.

⁵⁴ Odpuzující, Se repulen, 1797, červená křída na křídovém papíře, Museo del Prado, Madrid.

⁵⁵ Dospívání po smrti, Crece después de Morir, 1796-1797, tužka, tuž, černá křída na papíře, Museo del Prado, Madrid.

⁵⁶ Sen čarodějnice, Sueño De Brujas, 1797-1797, pero, inkoust, černé tahy tužkou na křídovém papíře, Museo del Prado, Madrid.

⁵⁷ Jednotlivým cyklům a celému grafickému dílu se věnuje předešlá bakalářská práce autorky a to v druhé kapitole teoretické části – Mistr Goya jako grafik a jeho grafické dílo. Rozmary (Los Caprichos) str. 39, Hrůzy války str. 40, Umění býčích zápasů s. 41, Přísloví (Proverbios) s. 41.

BEČKOVÁ, Eliška. *Grafické dílo španělského umělce Franciska de Goyi „Další jeho bláznovství v téže aréně“: „Další jeho bláznovství v téže aréně“*. České Budějovice, 2021. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Vedoucí práce doc. Lenka Vojtová Vilhelmová, ak. mal.

⁵⁸ „Francisco Goya do svých grafických děl vkládal možná více svého kritického ducha, drsně upřímného, ironického a zcela nespoutaného, než kladl na svá plátna štětce.“

Vedle grafických listů a vlastní tvorby se Goya dále zabýval tvorbou reprezentativních portrétů horních vrstev španělské společnosti. Jedním z nejvýznamnějších mistrovských děl je portrét Rodina Karla IV. (viz Přílohy I., obr. 19),⁵⁹ kde svou otevřeností a nekompromisní upřímností spojenou s kritikou šel malíř poněkud proti proudu obvyklým idealizovaným vladařským podobiznám.⁶⁰ Jeho díla byla ale velmi dobře přijímána u jejich objednavatelů, může to být právě opravdovostí a ryzí upřímností, kterou malíř dokázal vtisknout do tváře králi, vévodkyni, sedlákovi i čarodějnici. Osobou, kterou v těchto letech kromě královské rodiny velmi často portrétoval, byla vévodkyně Cayetana de Alba.⁶¹ Její portréty jako ženy s přísnou tváří s přímým pohledem, lemovanou černými vlasy, jsou dalším dokladem mistrného zobrazování portrétu osoby. Čestnost maleb a kreseb této jedné ženy nám dává možnost vidět proměny v pojetí jednotlivých děl a tím můžeme sledovat, jaký vliv má malíř na vyznění, emoce a charakter samotné zobrazované postavy. Z roku 1796 jsou nám dostupná hned dvě alba s kresbami, která Goya vyhotovil v průběhu návštěvy na venkovském sídle vévodkyně, kam se odebrala po smrti manžela a kde ji Goya dělal společnost. Některé z kreseb pak posloužily jako předlohy ke grafickému cyklu *Caprichos*.⁶²

Goya strávil první polovinu svého života pod mírovou vládou Karla III., po něm v roce 1788 nastoupil na trůn jeho syn Karel IV., na kterého čekalo několik velmi těžkých let.⁶³ V roce 1808 se Španělsko začalo zmítat ve velkých turbulentních obrazech a malíři se zcela změnila atmosféra země, ve které žil, tvořil a která mu byla velkou inspirací. Není proto žádným překvapením, že se tyto situace otiskly jak do jeho tvorby, tak do jeho života. Veškeré události skončily na umělcově osobní úrovni odchodem do Francie.

GOYA, Francisco de. *Francisco Goya y Lucientes: grafické cykly*. Národní galerie v Praze, Palác Kinských, červenec–srpen 1991. V Praze: Národní galerie, 1991. s. 5

⁵⁹ Rodina Karla IV., 1800-1801, olej na plátně, Museo del Prado, Madrid.

Obraz blíže zpracovává – BEČKOVÁ, Eliška. *Grafické dílo španělského umělce Francisca de Goyi „Další jeho bláznovství v téže aréně“*. „Další jeho bláznovství v téže aréně“. České Budějovice, 2021.

Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Vedoucí práce doc. Lenka Vojtová Vilhelmová, ak. mal. s. 25-26.

⁶⁰[Srov.] ALTMANN, Lothar, ed. *Lexikon malířství a grafiky*. V Praze: Knižní klub, 2006. s. 209.

⁶¹ Portrét vévodkyně z Alby, 1795, sbírka vévodkyně z Alby, Madrid (viz Přílohy I., obr. 20)

⁶² GUDIOL, José. *Goya: 1746-1828*. Překlad Jan SCHEJBAL. Vydání první. Praha: Odeon, 1982. 2 svazky (383; 414 stran). Světové umění, 76.-77. svazek. s. 55

⁶³ CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska v datech*. Praha: Libri, 2011 s. 243

Historickým a politickým kontextem se podrobněji zabývá bakalářská práce autorky.⁶⁴ V rámci této práce uvedeme jen nejzásadnější a pro malířovo dílo nejpodstatnější události a proměny. Vesměs se jedná o dva zásadní obraty ve španělské historii. Tím prvním byl Napoleonův vpád do Španělska a následná nucená abdikace Karla IV. ve prospěch Ferdinanda VII. Tyto události vyústily v zásadní Napoleonův počin, kdy španělský trůn svěřil do rukou svého bratra Josefa Bonaparte. Španělský lid se s tímto aktem nikdy nesmířil. Neakceptoval cizího člověka v čele země a veškeré nejistoty, napětí a násilí vyvrcholily na jaře roku 1808. Začala Válka za španělskou nezávislost, která trvala až do roku 1814. Nejednalo se o válku, která by se podobala ostatním Napoleonovým bitvám. Tato válka byla celonárodním povstáním proti francouzské síle v partyzánském stylu a do bojů se zapojovalo i civilní obyvatelstvo.⁶⁵ První květnové dny roku 1808 zaznamenal i sám Goya na dvou svých obrazech. Není zcela jasné, co všechno viděl malíř na vlastní oči, ale obrazy mapují počátek konfliktu a stržení velké vlny nepokojů, které vyústilo popravou asi 400 prostých občanů Španělska.⁶⁶ Jedná se o dva obrazy s názvem 2. květen 1808 a 3. květen 1808 (viz Přílohy I., obr. 21,22),⁶⁷ avšak malíř díla namaloval až šest let po skončení prvních konfliktů. Možná, že další z jeho grafických cyklů Býčích zápasů, které tvořil rok po dokončení obrazů s námětem popravy, nám má vyprávět alegorická svědectví, která podstoupil sám malíř. Když se podíváme na obraz popravy 3. května, vidíme muže v bílé košili v gestu připomínající ukřižování a řadu neindividualizovaných vojáků stojících v kalužích krve připravených k palbě. K porovnání sledujeme lept z roku 1815-1816, Odvaha Martinchova v aréně v Zaragoze (viz Přílohy I., obr. 23),⁶⁸ kde vidíme toreadora chystajícího se zasadit smrtelnou ránu býkovi. Velmi silně pociťujeme okamžik napětí, který je dle našeho názoru srovnatelný v obou těchto dílech. Vidíme emocemi nabitý souboj mezi Španělem a Francouzem, člověkem a býkem, mocí a bezmocí, který se odehrává v aréně plné událostí s očima zalitými agresí. Na válku a veškeré politické i občanské zvraty Goya nejrychleji

⁶⁴ BEČKOVÁ, Eliška. *Grafické dílo španělského umělce Francisca de Goyi „Další jeho bláznovství v téže aréně“: „Další jeho bláznovství v téže aréně“*. České Budějovice, 2021. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Vedoucí práce doc. Lenka Vojtová Vilhelmová, ak. mal. s. 29-32

⁶⁵ CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska v datech*. Praha: Libri, 2011. s. 252

⁶⁶ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. [Praha]: Slovart, 2004. Místní světového umění. s. 55

⁶⁷ 2. květen 1808, 3. květen 1808 (1814), olej na plátně, Madrid, Museo del Prado

⁶⁸ Odvaha Martinchova v aréně v Zaragoze, 1815-1816, lept a akvatinta.

reagoval grafickým cyklem *Hrůzy války*, který nám místy předkládá až reportážní výjevy hrůz.

Po skončení války a Napoleonově abdikaci se na španělský trůn vrátil král Ferdinand VII. Ten nastolil velmi přísnou absolutistickou vládu a vystupoval velmi represivně proti liberálům, ke kterým patřil i Goya. Ačkoliv mu zůstal titul dvorního malíře, byl stíhán inkvizicí⁶⁹ pro obvinění z obscénnosti obrazu *Nahá Maja*. Inkvizice v této době velmi přísně vystupovala proti aktům, které nekompromisně zakazovala a konfiskovala.⁷⁰ Goya se v průběhu let několikrát kriticky vyjadřoval svou prací k nevědomosti mocných. Těmito myšlenkami se zprotivil králi. Tytéž myšlenky však oceňovali někteří osvícenci, ke kterým se Goya hlásil.

V roce 1819 se malíř přestěhoval do Andalusie, kde si zakoupil dům později známý jako dům hluchého „Quinta del Sordo“. Stěny domu pokryl ve svých 73 letech čtrnácti ojedinelými malbami,⁷¹ které se staly známé jako „Černé malby“. Jedná se o rozsáhlé kompozice realizované v oleji vyhotovené rychlými tahy přímo na omítku místnosti. Tyto obrazy byly přeneseny a nyní se nachází v Madridském museu.^{72 73}

V roce 1824 se Goya rozhodl odejít do Francie, kde se jako exulant usadil v Bordeaux. Zde žilo mnoho jeho španělských liberálních přátel, kteří ze Španělska odcházeli z podobných důvodů jako on. Ve Francii zkoušel a experimentoval s další novinkou z grafických technik. Jako jeden z prvních ve Francii pracoval s litografií.⁷⁴ Pomocí této grafické techniky, která využívá

⁶⁹ Inkvizice byla církevní instituce, která sloužila katolické církvi, španělským či portugalským panovníkům. Jejím úkolem bylo vyhledávat a také soudit kacířství. Jednalo se o velmi přísné, fanatické zkoumání a vyšetřování v otázkách víry a mravů.

[Srov.] inkvizice, inkvisice - ABZ.cz: slovník cizích slov. ABZ.cz: slovník cizích slov – online hledání [online]. Copyright © [cit. 08.11.2022]. Dostupné z: <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/inkvizice-inkvisice>

⁷⁰ [Srov.] Francisco Goya. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2022 [cit. 2023-03-12]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Francisco_Goya

⁷¹ [Srov.] Tamtéž

⁷² [Srov.] CARR-GOMM, Sarah. *Goya*. London, England: Parkstone, 2000. s. 157-158.

⁷³ Dále tomuto cyklu maleb věnujeme jednu celou podkapitulu – Představení pozdní malířovy tvorby, Černé malby a jejich rozbor.

⁷⁴ Litografie, též kamenotisk, je v grafice tisk z plochy z kamenného nebo kovového štočku. Na obroušený kámen je kresleno mastnou křídou, tuší či pastelem. Mastná tiskařská barva se nanese na navlhčený kámen a uchytí se pouze v místech mastné kresby. Na papír se pak otiskne pod velkým tlakem a na tisku jsou patrné veškeré jemné tahy kresby. Tuto techniku objevil A. Senefelder, svůj objev popsal v roce 1818 a zprvu techniku nazval chemickým tiskem. Ve Francii kromě Goyi tuto techniku využíval E. Delacroix, později H. Daumier pro své ilustrace. Mezi další autory výběrově patří např. H. Toulouse Lautrec, E. Degas, A. Renoir, M. Chagall.

BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997. s. 204

chemických vlastností mastné křidy a vody, vytvořil svůj poslední cyklus „Býci z Bordeaux“. Malíř se tak navrátil k tématu, které ho provázelo celý život. Goya se do svého rodného Španělska ještě několikrát vrátil, ale vždy jen na návštěvu. Po čtyřech letech ve francouzském exilu 16. dubna 1828 Mistr zemřel. Jeho ostatky byly převezeny z Francie roku 1901 do Madridu, kde byl roku 1929 jeho popel uložen v kapli San Antonio de la Florida pod freskami, které o třicet let dříve sám maloval (viz Přílohy I., obr. 24).⁷⁵

1. 2 Malířské dílo španělského umělce

Tento úsek diplomové práce navazuje na úvodní představení Francisca Goyi a s teoretickým podkladem přibližuje umělcovo malířské dílo. Zabývá se jeho obsahovou i formální stránkou. Snaží se čtenáři předložit dostatečný výběr obrazů z různých období malířovy tvorby, aby čtenářův obraz o umělci mohl být co nejucelenější. Představuje Francisca Goyu především jako portrétního malíře. Kapitola vrcholí částí, která se podrobněji, avšak ne zcela vyčerpavě, zabývá cyklem černých maleb.

1. 2. 1 Portrétní malba a proměny malířovy poetiky

Následující podkapitola si klade za cíl podat přehled vývoje malířovy tvorby. V základu se snaží pracovat s jeho portrétní tvorbou,⁷⁶ ale v jistých okamžicích pracuje s celým spektrem malířovy tvorby, a to ze dvou důvodů. Tím prvním je jednoduchý fakt, že ač je jeho portrétní dílo velmi obsáhlé, mapuje jen určitý výsek malířova tvůrčího období. Přirozeně se tak nabízí volná místa vyplnit jinou než portrétní činností, která u tohoto malíře byla velmi pestrá. Zároveň nám tyto „výplně“ umožňují sledovat kontrasty oficiální portrétní tvorby a dalších obrazů lišících se náměty i formálním pojetím. Druhým důvodem je skutečnost, že jeho tvorba portrétů jako královského dvorního malíře byla na zakázku, tedy existoval

⁷⁵ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. [Praha]: Slovart, 2004. Místi světového umění. s. 95.

⁷⁶ Portrét (z fr. portrait – podobizna), je malířské, grafické nebo sochařské zobrazení člověka v jeho tělesné a duchovní jedinečnosti. Cílem portrétování je vystižení podoby člověka. BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997. s. 282

objednavatel obrazu. Přestože, jak se v předchozím textu zmiňujeme, se malíř snažil vždy zobrazovat bez příkras a nebál se šokovat ani vyšší vrstvy společnosti, je patrné, že obrazy tvořené z malířovy vlastní iniciativy procházejí vývojem mnohem radikálněji a jsou pro naše pozorování často zajímavější. Proto portréty tvoří jakousi osu, kterou doplňují žánrové a náboženské výjevy, později malířovi vlastní vize a nutkání. K ucelenému poznání pak čtenáři poslouží kapitola, která se věnuje krajíně v obrazech Francisca Goyi a zkoumá obrazy z jiného hlediska.

Nejprve nastíníme malířovy začátky, kdy ještě neměl přístup k oficiální portrétní tvorbě. První malířovy práce hrají barvami a ukazují nám líbivý a veselý svět venkovanů, jak můžeme pozorovat na obrazech vzniklých mezi lety 1775-1778 Chlapci sbírající ovoce, Drak, Psi na vodítku (viz Přílohy I., Obr. 25-27).⁷⁷ Karton na návrh gobelínů Psi na vodítku vykresluje dva ležící lovecké psy. Před nimi jako by bylo vystavěno zátiší s loveckým náčiním. Námět zcela odpovídá využití místa, pro něž byl nástěnný koberec navrhován. Obraz byl součástí Goyovy první zakázky pro Královskou továrnu na tapiserie v Santa Bárbaře v letech 1774–1775 pro královské místo El Escorial. Na tomto obraze pravděpodobně pracoval ještě se svým švagrem Franciscem Bayeu.⁷⁸

Je velmi náročné vybírat jednotlivé ukázky z malířovy tvorby. Návrhy pro tvorbu gobelínů představují velmi širokou škálu námětů a témat. Z toho důvodu je těžké předložit jen část děl, aby pak poznání nebylo útržkovité nebo zavádějící. Proto do opozice k loveckému námětu vsadíme zcela odlišný návrh z roku 1779 Voják a dámy (viz Přílohy I., Obr. 28).⁷⁹ Výjimečnost obrazu spočívá v tom, že se na jednom plátně potkávají dvě ženy a každá z nich pochází z jiné společenské vrstvy. Vidíme zde celou postavu opravdové španělské mayi, které Goya zobrazoval poměrně často a rád a ženu, která napodobuje umělý francouzský způsob života, jak bylo v dané době moderní. Tedy dva naprosté společenské opaky.⁸⁰

⁷⁷ Tyto obrazy jsou součástí sbírky Musea del Prado v Madridu.

⁷⁸ [Srov.] Goya y Lucientes, Francisco de – Colección – Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado [online]. Dostupné z: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/goya-y-lucientes-francisco-de/39568a17-81b5-4d6f-84fa-12db60780812>

⁷⁹ Voják a dámy, 1779, Museo del Prado, Madrid

⁸⁰ [Srov.] Goya y Lucientes, Francisco de – Colección – Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado [online]. Dostupné z: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/goya-y-lucientes-francisco-de/39568a17-81b5-4d6f-84fa-12db60780812>

Na obrazu houpačka (viz Přílohy I., Obr. 29)⁸¹ ze stejného roku můžeme ještě spatřovat tendence z rokoka⁸². Skoro až samo se nabízí srovnání se slavným a ikonickým obrazem tohoto období Náhody houpačky (viz Přílohy I., Obr. 30)⁸³ od francouzského malíře Fragonarda.⁸⁴ Při porovnání stejných námětů vidíme významné rozdíly. Goya se zdržoval používání přílišných kudrlinek. V pojetí pozadí a krajiny, ve které se výjev nachází, na rozdíl od Fragonarda u Goyi nevidíme romanticky fantaskní les plný pohybu a světla. I barevnost je odlišná. Goya nepoužíval tolik pastelově růžové ani tyrkysové modré na rozdíl od rokokového obrazu namalovaného v roce 1767, tedy o 12 let dříve než Goyova Houpačka. Na španělském obraze nevidíme hrátky vyšší šlechty, ale výlet tří žen se čtyřmi elegantně oblečenými dětmi, které doprovází jejich pes. Děti úsměvně napodobují dvoření dospělých. Výjev si ale stále zachovává lesk, hravost, jemnost a bezstarostnost rokokových obrazů. Jako pro malíře portrétů bylo pro Goyu zásadním, že ač měl přístup ke španělské smetánce, nikdy nepřerušil kontakt s lidovými vrstvami. Jeho lidovost je patrná v tomto období, kdy doznívají záchvěvy rokoka. Velká krása těchto jen zdánlivě povrchních děl tví v jejich kontrastech, živých barvách i v sotva znatelných přechodech jemných odstínů.⁸⁵

O rok později namaloval Goya jeden z prvních oficiálních portrétů. Byl jím portrét Karla III. (viz Přílohy I., Obr. 31).⁸⁶ Ovšem svou opravdovou portrétní tvorbu začal malíř až kolem roku 1783, tři roky poté, co byl přijat královskou akademií jako její člen. Předchozí malířova tvorba se sestává především z kartonů a návrhů na gobelíny pro královskou manufakturu a je tak předstupněm portrétování. Už v této době mohl malíř nakouknout do společnosti šlechty i krále a jeho portréty tak mohly díky této zkušenosti bohatší o svou opravdovost a výpovědní hodnotu.

⁸¹ Houpačka, 1779, Museo del Prado, Madrid

⁸² Rokoko je datováno zhruba rokem 1700 až do roku 1790. Často je nazývané uměním Ludvíka XV. Ve Francii se přísně vyhranilo proti klasicismu, v některých částech Evropy bylo považováno za součást pozdního barokního slohu. Bylo to umění především vládnoucích vrstev, šlechty a obchodního měšťanstva. V Rokoku se zobrazovalo intimní cítění přírody a návrat k ní, také lehkost, hravost a povrchní vztah k životu, za které byly často maskované melancholie a stesk. Důležitými byly intimity, niternost prožitku a smyslová citlivost. Častá byla i milostná témata. Příznačná byla pastelová barevnost. [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997. s. 310-311

⁸³ Náhody houpačky, Jean-Honoré Fragonard, 1767, Wallace Collection, Londýn

⁸⁴ Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) byl francouzský malíř, grafik a přední mistr rokokového malířství ve Francii. Jeho radostné výjevy z galantního rokokového světa doplňovala jemná barevnost a půvab pitoreskních scén.

[Srov.] ALTMANN, Lothar, ed. *Lexikon malířství a grafiky*. V Praze: Knižní klub, 2006. s. 178

⁸⁵ [Srov.] PIJOAN Y SOTERAS, José. *Dějiny umění*. Vyd. 3. Praha: Odeon, 1990. 364 s. Světové umění, sv. 108. s. 154

⁸⁶ Karel III., 1786, Museo del Prado Madrid

Dalším z portrétů významných osobností Španělska namalovaných v roce 1783 byla podobizna hraběte de Floridablanca (viz Přílohy I., Obr. 32).⁸⁷ Jedná se o oficiální portrét významného dobového politika, který byl dlouhou dobu ministrem předchozího portrétovaného krále Karla III. Možná i díky své propagaci, o kterou se na tomto obraze Goya zasloužil, sám sebe vyobrazil v podřízeném postoji na levý okraj obrazu,⁸⁸ nemusel na další zakázky příliš dlouho čekat. S rostoucím počtem obrazů stoupal i malířův talent. Ostatně hraběte pak portrétoval ještě jednou. Druhá podobizna José Moñino y Redondo, hraběte de Floridablanca (viz Přílohy I., Obr. 33),⁸⁹ je poněkud jednodušší. Jedná se o zobrazení výhradně osoby hraběte, který zastával vysokou funkci státního a kancelářského tajemníka, na rozdíl od předchozího obrazu, kde je místnost naplněná lidmi i drapérií v pozadí. Výrazný a zdobný červený oblek se zlatým lemováním vyměnil za zelenkavý oděv o něco méně zdobný, stále však velmi reprezentativní. Na obraze drží v rukou dokumenty, týkající se některých z jeho četných reforem.

Toto byl pouhý začátek celého konvolutu portrétů. V roce 1785 Goya namaloval portréty páru vévodkyně a vévody de Osuna. S touto rodinou později spolupracoval i nadále a pár se stal jeho výborným zákazníkem. V roce 1788 vyhotovil slavný rodinný portrét vévody z Osuny (viz Přílohy I., Obr. 34).⁹⁰ Jedná se o velmi jemnou, něžnou malbu, působící umírněně. Postavy se jeví velmi lidsky a přívětivě. Nad obrazem jako by se vznášel opar rodinné lásky a klidu. V tlumených odstínech šedé, hnědé a zelené je bez přehnané pompéznosti ukázána rodina osvícenského manželského páru.⁹¹

Po získání titulu dvorního malíře přibýlo umělci zakázek na portrétní práce i kartónové návrhy. Do svých děl dostal malíř ještě více lehkosti. Goya stále líčil pohledy hravých okamžiků, zdánlivě bezvýznamných scén, ale zároveň začal zobrazovat věci tak, jak se skutečně jevily, bez příkras a našlehaného pozlátka. Tak je tomu i u nástěnných koberců, které navrhoval pro rodinu de Osuna, kde je skutečnost schovaná za lehkomyšlnou hru. Tyto hry nám přinášejí do dnešního světa cenné zprávy o tom, jak vypadal a probíhal život na blížícím se přelomu 18.

⁸⁷ Hrabě de Floridablanca, 1783, Banco Urquijo, Madrid

⁸⁸ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. [Praha]: Slovart, 2004. Mistři světového umění. s. 21

⁸⁹ José Moñino y Redondo, hrabě de Floridablanca, 1783, Museo del Prado, Madrid

⁹⁰ Rodina vévody z Osuny, 1788, Museo del Prado, Madrid

⁹¹ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. [Praha]: Slovart, 2004. Mistři světového umění. s. 22

a 19. století.⁹² Posledním portrétem z 90. let 18. století, který v této práci představíme, je vyobrazení dítěte. Jedná se o portrét Dona Manuela Osorio Manrique de Zúñiga (viz Přílohy I., Obr. 35).⁹³ Malý chlapec ve výrazně červeném oblečku se světlou tváří obklopenou hustými hnědými vlasy se na diváka dívá vykulenýma očima. Ač v ruce drží provázek, na který je přivázaná straka, nepůsobí, že by si s ní s dětskostí chtěl hrát. Projevuje se zde zvláštní něžnost v malířově podání. Obraz se nevyhnul ani umělcovu smyslu pro humor. Nejen, že na straku hladově číhají tři kočky, ale ona straka, zlodějka z ptačí říše, drží v zobáku vizitku s umělcovým jménem. Portrétní obrazy z tohoto desetiletí jsou nabitě symboly a mnohými odkazy, z nichž dnes už dokážeme rozluštit jen některé, týkají se jak oděvů, tak rekvizit, které mají portrétovaní kolem sebe.

Zásadní zlom, o kterém se práce již zmiňuje, nastal v roce 1792, kdy u malíře poprvé projevila zlá nemoc. Proměna jeho poetiky je zde více než jasná. Ještě v rámci svého léčení vytvořil pár kompozic. Jedná se obrazy, ve kterých malíř nechával zcela promluvit svou fantazii. Poprvé se zde objevilo šílenství. Mezi jarem 1793 a lednem 1794 namaloval malíř sérii dvanácti obrazů. Šest s tematikou býčích zápasů a šest s tematikou tzv. národních zábav, které označovaly rozmanité náměty. Obrazy maloval po nemoci, která mu způsobila hluchotu. Plátna tak představovala jistou kompenzaci i za léčebné výlohy, které ho nemoc stála. Soubor obrazů totiž malíř poslal s označením jako „obrazy zcela jiné a nevídané“ Královské Akademii v San Fernandu k získání posudku, který byl vyneset v pozitivním duchu. Malby mu zároveň poskytl zaměstnání a mentální činnost pro jeho představivost v náročné době. Jako ukázkou národních zábav uvádíme jeden z obrazů (Kočující komedianti viz Přílohy I., Obr. 36),⁹⁴ který vlastní Museo del Prado.⁹⁵ Zobrazuje improvizovanou jevištní scénu, kde se vyskytuje několik tradičních postav z komedie dell Arte.⁹⁶

⁹² [Srov.] PIJOAN Y SOTERAS, *José. Dějiny umění*. Vyd. 3. Praha: Odeon, 1990. 364 s. Světové umění, s. 154

⁹³ Don Manuel Osorio Manrique de Zúñiga, 1788, The Metropolitan Museum of Art, New York

⁹⁴ Kočující komedianti, 1993, Museo del Prado, Madrid

⁹⁵ [Srov.] Goya y Lucientes, Francisco de – The Collection – Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado [online]. Dostupné z: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/artist/goya-y-lucientes-francisco-de/39568a17-81b5-4d6f-84fa-12db60780812>

⁹⁶ Komédie dell Arte (z italštiny Commedia dell'arte) znamená komedie profesionálních herců. Je to druh renesančního improvizovaného divadla, který největšího rozmachu dosáhl v letech 1570-1650, ale objevuje se dodnes. Jednalo se o kočovné herce, kteří hráli představení založené na ustálených základech ale s prvky improvizace. Ve hrách se objevují postavy Harlekýna, Kolombíny, Pantalona, Dottora a Puncinella.

Během své rekonvalescence maloval Goya ale i další obrazy, u kterých vidíme jeho proměnu znatelněji. Možná zobrazují nestálost, proměnlivost, nenávist. V obrazech pozorujeme různé katastrofy od požárů, ztroskotání lodí po silniční přepadení, výjimkou nejsou ani dvory blázinců. O barevné proměně snad není nutno příliš dlouze mluvit, je natolik do očí bijící. K jisté přeměně dochází i v pojetí kompozice, do které se dostává neklid a dynamika, způsobená zobrazením vybraných atmosférických jevů (Noční požár – viz Přílohy I., Obr. 37).⁹⁷ V některých obrazech nás Goya upozorňoval na přítomnost lidských těl bez lidského rozumu, postav, které se na diváka šklebí s výsměchem, tak jak je tomu na obrazu Dvůr blázince (viz Přílohy I., Obr. 38).⁹⁸ Postavy se nachází mezi vysokými zdmi. Do uzavřeného ohraničeného prostoru proniká denní světlo. V těchto dílech, které netvořil na zakázku, je patrné převrácení malířovy poetiky.⁹⁹ Tradiční průzračné lazurní vrstvy barvy vystřídaly jednotlivé hrubé izolované tahy štětcem, přibýlo na skicovitosti a zmizela přesná zobrazení. Ony nepřesnosti, nedotaženosti a náznaky získávají v malířově tvorbě svou výrazovou hodnotu.¹⁰⁰

I v portrétní tvorbě umělce došlo k proměně. Nastalo tzv. „šedé období“, kdy se jas z barev poněkud ztlumil a zahalil do kouřového oparu. Znovu upozorníme na malířovu lidovost a spojení s běžným obyvatelstvem i mimo španělské vrchní vrstvy. Tento dvojitý kontakt se tak pravděpodobně stává důležitým předpokladem pro kritičtější tvorbu vůči vyšší společnosti ale i lidským vlastnostem obecně. Ve srovnání s podobiznami z přechodných etap jsou obrazy z tohoto období jemněji provedené a nevyznačují se velkou radikální změnou techniky. Goya usiloval o větší hutnost formy i malířské pasty. Snažil se vystihnout trvalé vlastnosti a charakter modelu ne jeho náhodné aktuální podoby.¹⁰¹ V této době vznikly krásné portréty. Dle našeho mínění se jedná o podobizny velmi upřímné, s přítomným pohledem a ojedinělými výrazy v obličejích. Postavy často sedí uvolněně, nebo v gestu, které odpovídá jejich aktuálnímu rozpoložení či situaci. Veškerá strnulost z pláten vyprchala. V roce 1798 vytvořil portrét Gaspara

Commedia dell'arte. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2022 [cit. 2023-03-23].

Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell%27arte

⁹⁷ Noční požár, 1793-1794, Banco Inversion-Agepasa, Madrid

⁹⁸ Dvůr blázince, 1794, Meadows Museum, Dallas

⁹⁹ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. [Praha]: Slovart, 2004.

Mistři světového umění. s. 32

¹⁰⁰ [Srov.] PIJOAN Y SOTERAS, José. *Dějiny umění*. Vyd. 3. Praha: Odeon, 1990. 364 s. Světové umění, sv. 108. s. 164

¹⁰¹ GUDIOL, José. *Goya: 1746-1828*. Překlad Jan SCHEJBAL. Vydání první. Praha: Odeon, 1982. 2 svazky (383; 414 stran). Světové umění, 76.-77. svazek. s. 57

Melchora de Jovellanos (viz Přílohy I., Obr. 39).¹⁰² Portrét se zahalil do onoho šedého hávu, celkově ale portrét působí velmi uvolněně a lidsky. Ač se jedná o muže, jenž byl ministrem spravedlnosti, obraz nepůsobí pompézním dojmem. Je ve své jednoduchosti a přímosti blízký a pro diváka přijatelný. Gaspar byl mimo jiné vlastencem a snažil se svými reformami bojovat proti nevzdělanosti, pověrčivosti a inkvizici. Na portrétu ho malíř vyobrazil v zamyšleném možná až unaveném stavu.¹⁰³

Dalším a poněkud odlišným portrétem, který vznikl v témže roce, je opět portrét muže. Portrét Asensio Juliá (viz Přílohy I., Obr. 40),¹⁰⁴ je známý také jako Malý rybář. Jednalo se o malířova přítele, jenž byl synem rybáře. V dolním rohu nalézáme nápis „Goya svému příteli“. Paola Rapelli interpretuje tento obraz jako poctu nejen této osobě, ale malířství vůbec. Soudí tak podle oděvu, který na sobě malíř má. Ten by byl na běžnou práci malíře poněkud příliš elegantní. Asensio spolupracoval s Goyou na fresce s námětem zázraku sv. Antonína v kapli San Antonia de la Florida. Na zemi vidíme štětky a barvu. Postava stojí mezi lešením v širokém prostoru. Dle našeho názoru je zobrazení postavy odlišné od předchozích obrazů. Je velmi svižné a lehké, jak můžeme pozorovat na plášti muže, který se dívá do světla.¹⁰⁵

Pomalou se s naším přehledem dostáváme přes rok 1800. Než se přehoupneme přes hranici století, v tomto roce se na chvíli zastavíme. Malíř v něm vyhotovil několik přelomových obrazů, z nichž některé značně ovlivnily a bohužel později i z části znepříjemnily jeho následující život. Tím možná trochu nešťastným obrazem máme na mysli obraz Nahá Maja (viz Přílohy I., Obr. 41).¹⁰⁶ K tomuto obrazu vznikl i druhý oblečený protipól (viz Přílohy I., Obr. 42),¹⁰⁷ který měl možná sloužit jako posuvné víko přes první obraz. První z dvojice obrazů dovedl umělce kvůli své nahotě až před inkviziční soud, protože ve Španělsku podléhaly akty církevnímu zákazu. Dnes je z této dvojice ovšem jeden z nejslavnějších obrazů, kterým se pyšní Museo del Prado v Madridu.

¹⁰² Gaspar Melchor de Jovellanos, 1798, Museo del Prado, Madrid

¹⁰³ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. [Praha]: Slovart, 2004. Mistři světového umění. s. 26

¹⁰⁴ Portrét Asensio Juliá (Malý rybář), 1798, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

¹⁰⁵ [Srov.] RAPELLI, Paola. *Goya*. Munich, London, New York: Prestel, 2012. s. 82

¹⁰⁶ Nahá maja, 1797-1800, Museo del Prado, Madrid

¹⁰⁷ Oblečená maja, 1800-1805, Museo del Prado, Madrid

Do kontrastu portrétů šlechticů, královny a krásných maj vložíme zobrazení ženy, která je z pracující třídy. Není tak pouze šlechticou, která se za maju „převléká“ ale je opravdová. Obraz Vodník (viz Přílohy I., Obr. 43)¹⁰⁸ je součástí volného spojení obrazů, které znázorňuje dělníky. Jedná se o vyobrazení kovárny, brusičů nůžek a právě i ženy, která nese vodu. Tato zobrazení jsou velmi realistická. Malíř nám podal objektivní vypočtení lidí při práci. Žena s nádobou na vodu je zachycena z podhledu. Svým postojem nám dává najevo svou sílu. To ještě více umocňuje její výrazně barevné oblečení.¹⁰⁹

Hodí se vzpomenout portrét, který je jako jediné malířské dílo Franciska Goyi možné spatřit u nás v České republice ve sbírkách Národní galerie Praha. Podobizna Dona Miguela de Lardizábal (viz Přílohy I., Obr. 44)¹¹⁰ je součástí sbírky starého umění ve Šternberském paláci. Portrétovaný podporoval nástup Josefa Bonaparta a posléze se stal i podporovatelem Ferdinanda VII., co se politických názorů týče, neměl toho s Mistrem příliš mnoho společného. Na plátně za povšimnutí stojí malířské podání uniformy a kordu, jejich provedení působí zběžně až nepečlivě, ale vnáší do obrazu jistý experiment. Malíř používal mimo štětce rozštípnutou rákosovou špachtli. S mimořádně plasticky podaným portrétem a jemně modelovanými stíny v obličeji tak celá malba působí velmi přesvědčivě a bezprostředně. Obraz nám ukazuje velkolepé malířské podání.¹¹¹

Součástí této podkapitoly bude i cyklus Černých maleb, který je vnímán jako hlavní předmět této práce a je mu věnována zvláštní podkapitola 1. 2. 1. V tuto chvíli se mu ale budeme věnovat jen z hlediska portrétní malby a uvedeme ho zde z důvodu, aby byl dotvořen celkový dojem vývoje malířovy tvorby. Po tzv. šedém období, kdy malíř halil své portrétované do šedého mlhového oparu, i když lesk z některých děl se ani tak neztratil, následuje v letech 1819–1823 období plné temnoty. V tomto cyklu je vše utopeno v černo-žluté mlze. Obrazy jsou celkově velmi tmavé a postavy zde mají zvláštní až groteskně zkroucené obličeje, které připomínají jejich zážitky a myšlenky. Jeden ze 14 obrazů se ale tomuto pojetí lehce vymyká. Jedná se o obraz údajné malířovy družky z posledních let života. Je jí žena opírající se o skálu Leocadia Zorilla (viz Přílohy I., Obr. 45).¹¹² Ženská

¹⁰⁸ Vodník, 1808-1812, Museum der Bildenden Künste, Budapest

¹⁰⁹ MEIER, Günter. *Francisco Goya*. Berlin: Welt der Kunst, 1975. Kunst und Gesellschaft. Obr. 15

¹¹⁰ Don Miguel de Lardizábal, 1815, Šternberský palác, Praha

¹¹¹ GOYA, Francisco de. *Francisco Goya y Lucientes: grafické cykly*. Národní galerie v Praze, Palác Kinských, červenec–srpen 1991. V Praze: Národní galerie, 1991.

¹¹² Leocadia Zorilla, 1820-1823, Museo del Prado, Madrid

postava je zobrazena ve smutečných šatech se závojem přes tvář. Výraz v jejím obličejí je velmi umírněný a lehce teskný. Šatům zde není věnována přílišná pozornost, až na podání průsvitné látky v horní části obrazu je spodní černá část šatů neforemná, jako by byly z jednoho tvrdého kusu čehosi. V některých interpretacích se můžeme dočíst, že žena se neopírá o skálu, ale o hrob a je možné, že se jedná o hrob samotného malíře, který na nás malbami promlouvá ze záhrobí.¹¹³

Téměř na závěr této podkapitoly bychom si dovolili uvést dle našeho názoru dvě impozantní díla. Jako jeden z nejkrásnějších portrétů Mistra Francisca Goyi na základě našeho zcela subjektivního pocitu uvedeme portrét Francisci Sabasy y García (viz Přílohy I., Obr. 46).¹¹⁴ Kontrastují zde zlatavé a hnědé tóny, jako využíval malíř u svého cyklu černých maleb. Ovšem zde nezobrazují děs a hrůzu. Naopak ukazují sebevědomou mladou ženu s pronikavým pohledem a lehkým natočením hlavy. Do čela jí padají kudrnaté vlasy přikryté krajkou. Jedná se o portrét velmi lidský a komorní. Jako bychom z této malby cítili umělcovu zálibu zachycovat lidské tváře. Po nejkrásnějším portrétu si dovolíme uvést ještě jeden emočně a výrazově nejsilnější. Je jím obraz Goya a jeho lékař Arrieta (viz Přílohy I., Obr. 47).¹¹⁵ Obraz byl namalován až delší dobu po tom, co se Goya v roce 1819 zotavil ze své znovu přítomné nemoci. Vidíme na něm velmi nemocného, unaveného, slabého, zdrchaného člověka, jemuž lékař s jemností a úctou podává lék. Je to obraz velmi intimní a osobní. Možná zde vidíme jeden z okamžiků, který zachránil malíři život. Ostatně obraz je opatřen nápisem *„Vděčný Goya svému příteli Arrietovi za dovednost a péči, s níž mu zachránil život při krátké a nebezpečné nemoci, překonané na konci roku 1819, ve věku sedmdesáti tří let.“*¹¹⁶ Těmi nejpůsobivějšími portréty jsou často ty nejupřímnější. Uvedeme zde slova jednoho z Goyových kritiků Laurenta Matherona – *„často nám imponují obrazy, které zachycují realitu světa neboli pravdu.“*¹¹⁷ A pravdivost byla neodmyslitelnou složkou umělcova díla.

Záměrně jsme v tomto rychlém přehledu vypustili portréty těch nejvýše postavených, tedy samotného královského páru. Učinili jsme tak, protože jejich

¹¹³ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. [Praha]: Slovart, 2004. Mistři světového umění. s. 80

¹¹⁴ Francisca Sabasa y García, 1804-1808, National Gallery, Washington

¹¹⁵ Goya a jeho lékař Arrieta, 1820, Institute of Arts, Minnesota

¹¹⁶ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. [Praha]: Slovart, 2004. Mistři světového umění. s. 73-74

¹¹⁷ [Srov.] MATHERON, Laurent. *Goya*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1996. 327 s. 85

přehled bude podán až na konci podkapitoly. Jednotlivé portréty jsou seřazeny za sebou, aby pozornost nebyla přerušována dalšími informacemi nebo díly. Královský pár Karla IV. a Marie Luisi Parmské byl dost možná nejčastějším objektem malířovy portrétní tvorby. Uvádíme portréty manželského páru z roku 1790 až 1800 (viz Přílohy I., Obr. 48-53). V jednom případě se jedná o portrét jezdecký. Ve tvářích je kromě lidské podoby čitelná i emoce nebo charakter postav. Některé portréty jsou přepychovější jiné o něco komornější. Ona upřímnost a zarytá vlastnost umělce zobrazovat věci tak jak jsou, bez příkras, je možná nejvíce patrná na portrétech královny. Jejich průřez vedle vývoje malířovy techniky mapuje i její stárnutí. Obrazy byly vytvořeny k reprezentativním účelům královské rodiny. Je někdy až s podivem, že královna měla svého dvorního malíře a jeho díla v oblibě, právě pro jeho vlastnosti zobrazovat skutečně, i když to královně ne všude lichotilo. V kontrastu uvádíme jeden královnin portrét¹¹⁸ od malíře Antona Raphaela Mengse (viz Přílohy I., Obr. 54).¹¹⁹ V obrazové příloze nepřikládáme zcela všechny přístupné obrazy, ale jen jejich zkrácený výběr.

Na vrcholu portrétování královské rodiny pak vévodí skupinový portrét rodiny Karla IV. Jen samotný rozbor tohoto obrazu by vydal na jednu samostatnou kapitolu. Tímto obrazem se opět pyšní španělské Museo del Prado. U samotného obrazu v museu visí i barevné přípravné skici (viz Přílohy I., Obr. 55-57). Na nich vidíme, jak malíř pracoval. Podklad měl oranžově červenou barvu. Patrné jsou jednotlivé tahy štětcem. Tento portrét opustil schéma dvorního malířství osmnáctého století. Na rodinu se malíř díval realisticky a kriticky. Král Karel IV. se nám může zdát lehce mimo ústřední dění kompozice, tam stojí jeho žena, která Španělsku fakticky vládla. Veškeré spekulace a nevšednosti, které provázely královskou rodinu a její členy, jsou v obraze obsaženy. Ty nezakrývá ani lesk, kterým malíř obraz opatřil, vidíme krásně pojaté šaty s krajkami a zlatým vyšíváním. Ve stínu obrazu malíř opět vyobrazil sám sebe.¹²⁰

V této kapitole jsme vědomě přeskočili umělcovo grafické dílo, jehož důležitost a význam si plně uvědomujeme. Není však v silách jedné diplomové

¹¹⁸ Maria Luisa of Parma, 1765, Museo del Prado, Madrid

¹¹⁹ Anton Raphael Mengs (1728-1779) byl německý malíř raného klasicismu. Maloval především mytologické scény, náboženské obrazy a portréty. Za svého života pobýval dvakrát ve španělsku, kde tvořil pro krále Karla III. a pro španělskou královskou kapli v Aranjuez.

[Srov.] Anton Raphael Mengs. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2022 [cit. 2023-03-12]. Dostupné z:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Anton_Raphael_Mengs

¹²⁰ [Srov.] TRIADÓ, Joan-Ramon a Anna HOUSKOVÁ. *Dějiny malířství v obrazech: Vrcholná díla všech epoch a stylů*. Praha: Albatros, 1990. ISBN 80-00-00157-8. s. 76-77

práce zpracovat celý obsah Goyovy tvorby. Zároveň je dle našeho názoru nedostatečné se o grafickém díle zmiňovat jen okrajově. Samo o sobě je velmi podstatným a silným kusem umělcovy tvůrčí činnosti. Znovu využijeme možnosti odkázat na předchozí bakalářskou práci, ve které se poznání grafického díla, které je dle našeho názoru velmi fascinující, nalézá. I samotný výběr portrétní tvorby je omezen, není možné předložit úplný seznam nebo popis malířových děl. Goya byl velmi činným a produktivním malířem, portrétním specialistou. Kapitola se snažila podat přiměřenou syntézu děl jak portrétních, tak z malířovy volné tvorby. Tyto obrazy měly dotvořit dojem, jenž by si měl čtenář vytvořit o proměně malířovy poetiky. Při výběru byla snaha neopomenout ta společností nejvnímánější a nejznámější díla a zároveň přidat i ta, která nevidáme tak často, pokud se snažíme o Goyovu osobu zajímat.

1. 2. 2 Představení pozdní malířovy tvorby, černé malby a jejich rozbor

Je velmi náročné určit jeden milník, odkdy začala malířova pozdní tvorba. Proměnu malířovy poetiky sledujeme, a je to pochopitelné, po celou jeho tvůrčí kariéru. Není a snad ani nemůže být úspěšného malíře, který by za své tvůrčí období neprošel vývojem. Rozdělovat malířovu práci přesnými daty se nám nejeví jako vhodný způsob a možná ani není zapotřebí do malířova díla vsazovat ostrý přechod díla raného, vrcholného a pozdního. Mnohem přínosnější pro naše účely je pozorovat kontinuální plynutí a prolínání jednotlivých změn. Velkou proměnu začínáme sledovat od doby, kdy malíři přišla do života nemoc (46 let) a jeho blyštivý svět královského malíře začala ovlivňovat politická situace ve Španělsku. Pokud můžeme v návaznosti na předchozí kapitolu říct, že malířovo dílo směřuje od jasných a veselých barev i námětů k těm pochmurnějším, kritičtějším a pesimističtějším, lze jako pomyslný vrchol či konec umělcova nejtemnějšího období stanovit právě vybraný soubor Černých maleb. Pozorný čtenář ale ví, že za tímto souborem následuje ještě další práce a proměny, o kterých se dočítáme v předchozích řádcích. Nechápejme je jako krok zpátky, i když zde Goya ubral na černotě i pesimismu. Jeho exilová tvorba ve Francii byla jakýmsi převrácením vlastní poetiky na samém sklonku života, možná zde můžeme spatřovat jisté bilancování, vyrovnávání nebo smíření, které je z hlediska vývojové psychologie

pro toto životní období vlastní.¹²¹ Tyto práce, které vznikaly mimo španělskou půdu, bychom mohli uvést jako další pomyslný milník pro určení pozdního období malířovy tvorby. Pro tuto práci, s ohledem na její cíle a pozorovaný předmět, se budeme držet prvního nastíněného rozdělení, tedy, že malířův osobitý styl vrcholí mezi lety 1820–1823 v cyklu Černých maleb. Důležité pro naše poznání je, že v roce 1819 Goya znovu velmi vážně onemocněl. A možná právě jeho znovu přítomná nemoc byla hybatelkou malířových představ a děsů.¹²²

Příběh souboru čtrnácti maleb je velmi úzce spjat s domem Quinta del Sordo, malířovým venkovským sídlem na okraji Madridu na břehu řeky Manzanares, který si koupil v roce 1819. Goya se tak možná mohl chtít vzdálit od městského ruchu, neklidu a pomluv, které k městskému životu patřily a na které ve svých předchozích malbách a především pak grafických listech reagoval a tolik je kritizoval.¹²³ Dům byl pod názvem *Quinta del Sordo* – *Dům hluchého* známý již předtím, než se do něho Goya nastěhoval. Jeho předešlý obyvatel, také trpěl hluchotou, malířova nemoc je pouhou hříčkou osudu a náhody.

Podobu domu známe až ze 70. let 18. století díky francouzskému fotografovi Jaenu Laurentovi,¹²⁴ který pořídil fotografie domu do katalogu muzea Prado. Dnes je nám pohled na dům odepřen. Dům byl v roce 1909 zbořen. To se však netýká námi sledovaných Černých maleb, které byly ze zdí domu sejmuty, restaurovány a převezeny do Muzea del Prado v roce 1960.¹²⁵ Své jméno získaly malby díky použití černých pigmentů ale i v návaznosti na charakter námětů.¹²⁶ Pro lepší

¹²¹ Smíření v období stáří z hlediska vývojové psychologie se vyznačuje potřebou přijmout vlastní život. Vedle smíření je stáří typické dalšími body jako je pravdivost k sobě samému, kdy již nemá smysl cokoliv předstírat, stabilizace a generalizace, kdy člověk mění svůj vztah k životu v obecné rovině a dostává se mu nadhledu, je schopen chápat život širěji a v souvislostech, a kontinuita, která umožňuje vnímat svůj život neizolovaně v rámci většího celku – celé společnosti.

[Srov.] VÁGNEROVÁ, Marie. *Vývojová psychologie: dětství, dospělost, stáří*. Praha: Portál, 2000. s. 444

¹²² [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. [Praha]: Slovart, 2004.

Mistři světového umění. s. 74

¹²³ [Srov.] Tamtéž. s. 73

¹²⁴ Jean Laurent Minier – španělsky Juan Laurent (1816-1886), byl francouzský fotograf, který působil především ve Španělsku. Fotografoval hlavně panoramata měst, krajiny, památky a umělecká díla. Černé malby fotografoval v roce 1874. Fotografie byly použity při přenosu na plátno jako předloha. Originální negativy jsou uloženy v Institutu kulturního dědictví Španělska (Instituto del Patrimonio Cultural de España).

[Srov.] Jean Laurent Minier. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA):

Wikimedia Foundation, 2022 [cit. 2023-03-12]. Dostupné z:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Jean_Laurent_Minier

¹²⁵ Následky v podobě ztráty pigmentů po sejmutí a přenosu obrazů z omítky na plátno nejvíce pozorujeme na obraze Čtení, kde se některé zobrazené tváře úplně ztratili ve tmě. Nejvíce patrné je to na portrétní postavě, která hledí vzhůru.

¹²⁶ [Srov.] Goya y Lucientes, Francisco de – Colección – Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado [online]. Dostupné z: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/goya-y-lucientes-francisco-de/39568a17-81b5-4d6f-84fa-12db60780812>

představu o tom, jak dům vypadal v době, kdy ho Goya dostal do svého vlastnictví, uvádíme krátkou citaci z notářského zápisu „*Venkovský dům z opuky s přilehlou zahradou; dvě nízké místnosti rozdělené do různých částí; malá studna.*“ (viz Přílohy I., Obr. 58).¹²⁷

V domě zdobily černé malby dva pokoje ve dvou patrech nad sebou. Co se týče samotného rozdělení obrazů v jednotlivých místnostech, v odborných kruzích nekolují shodné názory. Cítíme, že jejich rozdělení do dvou pokojů i umístění vedle sebe bude mít svůj význam a důvod. Zdá se nepravděpodobné, že by se Goya řídil jen nahodilostí, velikostí stěn a uspořádáním prostoru dle vlivu dalších architektonických prvků (okna, dveře). Také nesmíme zapomínat, že v místnostech se nacházely aspoň základní kusy nábytku. Uspořádání jednotlivých obrazů jistě není nepodstatným údajem pro jejich pochopení ne jako samostatných pláten, ale jako celistvého kusu v rámci malířského cyklu a možná i malířovy myšlenky. Můžeme se domnívat, že je Mistr netvořil izolovaně, ale měl na mysli jejich vzájemnou provázanost plnou tajemných symbolů a odkazů. Popis místnosti nám přináší ve své studii např. Yriarte,¹²⁸ který místnosti popsal v roce 1867. Z tohoto pramenu se dozvídáme, že v přízemí se nacházely dva velké obrazy přes celou stěnu a čtyři obrazy na menších stěnách. Horní místnost měla mít podobné uspořádání, které se lišilo jen panely na bočních stěnách, které byly dvěma okny rozděleny na více částí. V rámci různých navrhovaných rekonstrukcí nejsme schopni zcela jistě určit přesné rozmístění obrazů.¹²⁹ I přesto vzniká řada pokusů o co nejpřesnější rekonstrukci. V příloze I., Obr. 59, 60 přikládáme pro lepší představu jednu z možných variant v podobě skici místnosti s rozložením obrazů a zároveň i její 3D barevný model.

Je otázkou, zda je pro účely této diplomové práce nevyhnutelně nutné pokoušet se o nastínění přesného rozložení obrazů nebo zda na nás obrazy promlouvají a fascinují nás i dnes v prostoru Muzea del Prado, kde jsou rozmístěny všechny pohromadě po obvodu oválné místnosti. Už samotná

¹²⁷ LEÓN, Miguel Hervás. *La Quinta de Goya y sus Pinturas Negras: dos siglos de desventuras* (1819-2019). Madrid: Casimiro Libros, 2019. s. 14. (ze španělského originálu volně přeloženo autorkou diplomové práce)

¹²⁸ Charles Yriarte (1832–1898) byl spisovatel a kreslíř, který byl původem ze Španělska, ale studoval ve Francii. O Goyovi napsal roku 1867 jeho životopis „Goya jeho život a jeho dílo, fresky, plátna, tapisérie, lepty“.

[Srov.] Charles Yriarte. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2022 [cit. 2023-03-12]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Yriarte

¹²⁹ [Srov.] LEÓN, Miguel Hervás. *La Quinta de Goya y sus Pinturas Negras: dos siglos de desventuras* (1819-2019). Madrid: Casimiro Libros, 2019. s. 63-65

podstata, že obrazy se již nenachází v obytném domě, kde byly osvětlené svíčkami a byly přítomny malířově každodennosti, ale prohlížíme si je v muzeu mezi dalším díly, nám jistým způsobem brání porozumět nebo spíše načerpat atmosféru, která byla v místnostech jejich přítomností způsobená. I se znalostí přesného rozložení pláten by se jednalo jen o konstrukt dané reality. Přesně v místě jejich vzniku už obrazy nikdy neuvidíme, a tak se nám asi nikdy nepovede jejich význam zcela odkrýt a přenést. Jistě se ale nad obrazy udivíme ještě o trochu více, když zjistíme, že se nacházely v domě, který někdo obýval. A možná se náš údiv bude stupňovat, když zjistíme, že například obraz Saturn požívá své dítě, pravděpodobně zdobil jídelnu.

Velmi důležité je uvědomění, že malíř si tyto obrazy maloval pro svou potřebu. Nejen, že se nejedná o obrazy na objednávku, ale malíř jako by na diváka vůbec nebral ohledy. Maloval jen sám pro sebe. Nešlo mu o to, jak si nezasvěcený divák dílo interpretuje. Proto veškeré následující výklady musíme brát s rezervou a znalostí tohoto faktu. Werner Hofmann¹³⁰ tyto obrazy nazývá „malířovou samomluvou.“¹³¹ Goyovy malby nás fascinují z mnoha důvodů, jsou velmi temné, mystické, záhadné. Krásně nám ukazují, že Goya byl jedním z posledních velkých starých mistrů a prvním průkopníkem moderního malířství.¹³²

*„Někdy se může zdát, že v Černých malbách Goya boří všechny mosty do minulosti a jeho dosavadní tvorby. Je tomu ale naopak. Goya své řemeslo neodhazuje, ale spíše ho předělává – tvaruje s formálními a ikonografickými zkušenostmi z celé své tvorby. Z toho získává tvárnou hmotu pro novou formu a materiální obsah.“*¹³³

Je otázkou, zda se při interpretaci obrazů zabývat jednotlivými individuálními díly, nebo je vykládat pouze jako celý neoddělitelný cyklus přinášející jedno poselství. Odpověď na tuto otázku je o to těžší, že se nám zdá logické a opodstatněné díla nevytrhávat, neizolovat a pracovat s nimi jako s celkem, ale na druhé straně si dokážeme představit každý jednotlivý obraz z cyklu sám o sobě. Umí nás totiž zaujmout a otevírá sám osobně mnoho otázek,

¹³⁰ Werner Hofmann (1928-2013) byl Rakouský historik umění, spisovatel, kulturní novinář a kurátor. Werner Hofmann (art historian). In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2021 [cit. 2023-03-23].

Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Werner_Hofmann_\(art_historian\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Werner_Hofmann_(art_historian))

¹³¹ HOFMANN, Werner. *Goya: vom Himmel durch die Welt zur Hölle*. München: C. H. Beck, 2003. s. 231

¹³² [Srov.] Goya's Black Paintings, 1820-1823. Recorded live July 6, 2022 - YouTube. YouTube [online]. Copyright © 2022 Google LLC [cit. 20.11. 2022]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Q1BB-XkhDKE>

¹³³ HOFMANN, Werner. *Goya: vom Himmel durch die Welt zur Hölle*. München: C. H. Beck, 2003. s. 233

podmětů a různých možností nazírání. Téma Černých maleb je velmi rozsáhlé a jejich podrobná analýza by daleko překračovala hranice této diplomové práce. Proto se od výkladu jich samotných trochu vzdálíme a podáme spíše záznam osobních pocitů a postřehů, které autorka práce měla možnost načerpat při vlastní návštěvě Musea del Prado v Madridu. Samozřejmě se i následující řádky budou opírat o prameny řady autorů, ale důležitým faktorem zde bude již zmiňovaný osobní kontakt s díly.

V této kapitole nejsou rozebrána všechna díla.¹³⁴ Ze čtrnácti maleb byly vybrány čtyři, které by dle našeho názoru měly představit dostatečný vzorek z cyklu. Pátou malbou, které byla věnována větší pozornost, je obraz *Boj s obuškou* (viz Přílohy I., Obr. 61). Podrobněji se mu svou tvůrčí formou věnuje praktická část práce v podobě jeho grafických adaptací. Zde jen krátce odkážeme na kresbu (viz Přílohy., Obr. 62) vytvořenou někdy mezi lety 1816–1820, která zobrazuje podobný námět, tedy souboj, ovšem na této kresbě se perou dvě dámy. Boj probíhá beze zbraní, ale to nebere nic na agresi v obraze, jen je zde zobrazena v dámském podání.

Asi nejznámější malbou z tohoto cyklu (a možná i celé malířovy tvorby) je obraz *Saturn* (některé zdroje uvádějí název obrazu *Saturno devorando a su hijo*, *Saturn požírající svého syna*) (viz Přílohy I., Obr. 63). Jednalo se pravděpodobně o první obraz, který mohl spatřit návštěvník Goyova domu hned po vstupu do dveří.¹³⁵ Na popisku u tohoto obrazu v Museu el Prado stojí v prvních větách slovní spojení „*Most powerful images*“ (nejsilnější obraz). Možná bychom tímto spojením mohli představování obrazu skončit, protože se nám může zdát dostatečně výstižné a všeřikající. A opravdu se tato síla asi nedá popsat. Byla by ovšem škoda se nepozastavit u nejsilnějšího obrazu umělce, jehož dílo nás natolik fascinuje. Fascinace může být u někoho zaměněná s odporem. Při osobním kontaktu s dílem nám na mysli vyvstala otázka: „Je děs, který obraz prostupuje, způsoben mocí Saturna jako jeho tvůrce, nebo je on sám zděšen sebou samým a svým chováním?“. Postava Saturna má svůj mytologický význam. Saturn¹³⁶ byl bůh času, kterému

¹³⁴ Všechny obrazy z cyklu černých maleb vznikaly mezi lety 1820-1823 a všechny jsou uloženy v Museu del Prado v Madridu. V dalším textu práce už proto nebude u jednotlivých obrazů zmiňovat jejich datum vzniku ani místo uložení.

¹³⁵ [Srov.] LEÓN, Miguel Hervás. *La Quinta de Goya y sus Pinturas Negras: dos siglos de desventuras* (1819-2019). Madrid: Casimiro Libros, 2019. s. 78

¹³⁶ Saturn – Saturnus byl starobylý římský bůh zemědělství, Římané ho ztotožnili s řeckým bohem Kronem. Význam Saturna, který polyká své děti, se váže k věštbě matky země, která Saturnovi (Kronovi) předpověděla, že ho jeden z jeho potomků zbaví vlády nad světem. Ten ve snaze tomu zabránit začal své děti polykat. Když se narodil Zeus, jeho matka zabalila do plenek kamen, který Kronos snědl místo

bylo předpovězeno, že ho jedno z jeho dětí sesadí z trůnu. Ve snaze tomu zabránit začal požírat své děti hned po jejich narození. Jednomu dítěti se však podařilo utéct, a tak byl Saturn nakonec z trůnu sesazen a svému osudu se nevyhnul. Mimo silné osudovosti můžeme v obraze vidět alegorický výjev, zobrazení moci a síly a touhu po nich. Podobnou touhu po moci Goya spatřoval v rámci španělské monarchie a v osobě Napoleona při ničení jeho země.¹³⁷ Je možné, že Goya viděl zpracování stejného námětu v podání Petera Paula Rubense¹³⁸ Saturn požírající jednoho ze svých synů (viz Přílohy I., Obr. 64),¹³⁹ který byl namalován v roce 1663 a byl součástí španělské královské sbírky.

Jednu z přípravných kreseb vyhotovil Goya už v roce 1797 (viz Přílohy I., Obr. 65). Nejedná se však asi o přípravnou kresbu přímo k budoucí malbě, spíše se kresba zabývá stejným námětem. Oproti budoucímu obrazu je kresba poněkud umírněnější. Saturn je zde zobrazen jako ošklivý dlouhovlasý stařec, který si jednou rukou přidržuje u úst dospělého člověka, kterého hltá, zatímco druhou bezvládnou figuru svírá v pěsti. Oběti jsou zde zobrazeny jako dospělí muži, liší se tak od mytologického příběhu, který praví, že Saturn své děti požíral hned po narození. Mytologický příběh se pak s Goyovým podáním odlišuje ještě v další věci. Saturn měl své děti polykat celé, ale Saturn zobrazený na malířově obraze trhá tělo na kusy.

V Goyově obraze můžeme najít několik odkazů k jeho osobě i životu. Není snadné najít tu jednu správnou interpretaci ani uhodnout, kterou původně zamýšlel sám malíř. Mytologická postava Saturna – otce, který požírá jedno své dítě za druhým, až přežije jen jedno – se zrcadlí v Goyovi jako nešťastném otci. Umělec také přišel o mnoho dětí, které zemřely při porodu nebo velmi záhy až

dítěte. Zeus tak byl zachráněn a když dospěl donutil otce, aby se vzdal vlády. Prostřednictvím Krona Saturn personifikoval čas a získal atribut praotce Času.

HALL, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Přeložil Allan PLZÁK. Praha: Paseka, 2008. s. 398

¹³⁷ [Srov.] Goya, Saturn požírající svého syna, 1821-23 – Khanova škola. Khanova škola [online].

Dostupné z: <https://khanovaskola.cz/video/13/108/554-goya-saturn-pozirajici-sveho-syna-1821-23>

¹³⁸ Petr Paul Rubens (1577-1640) byl jedním z nejvýznamnějších a nejvlivnějších malířů baroka. Narodil se v Německu, ale většinu svého života strávil v Antverpách. Pracoval pro největší mecenáše umění v Evropě, po jeho díle byla velká poptávka, stal se z něho mezinárodně uznávaný umělec.

[Srov.] *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 2. Přeložil Markéta HÁNOVÁ. [Praha]: Knižní klub, 2014. Universum (Knižní klub). s. 224

¹³⁹ Peter Paul Rubens, Saturn, 1636-1638, Museo del Prado, Madrid, „Stejný námět, ale zpracovaný v době, kdy umění bylo ovlivněno dvorskou kulturou.“ Rubensův Saturn oproti Goyovu obrazu vypadá poměrně „neškodně“. Saturn zde polyká malé dítě, a ne postavu dospělého člověka. Na obraze se neobjevuje krev. Hvězdy a mraky odkazují na mytologický výjev. Oproti Goyově hrubé práci štětcem je Rubensovo podání hladké a jemné.

[Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. [Praha]: Slovart, 2004. Mistři světového umění. s. 76

přežil jen jeden, Javiar. S osobou našeho malíře se pojí i téma smrti přítomné již ve válečných výjevech ale i býčích zápasech. Jako by se Goya rád pohyboval na tenké hraně. Nyní vidíme obraz Saturna – boha času, času, který každého dožene a pohltí. Ukazuje nám tak možná i malířovu obavu z blízkosti smrti. Uvědomme si malířův již poměrně vysoký věk (74–77 let) a také vážnou nemoc, kterou si poněkolkáté prošel.¹⁴⁰ Postava Saturna zde má melancholický význam spojený se stářím, nouzí, destrukcí a také rostoucí izolací samotného malíře. Obraz je možným vyobrazením pocitů jisté fáze malířova života.¹⁴¹ Fascinující se může zdát, že syn, jenž je požírán, má postavu dospělého člověka, i když v měřítku oproti Saturnovi zmenšenou, jehož postavu Saturn svírá veškerou svou silou. Saturnovy ruce jako by chtěly samotné tělo rozmačkat. Figura Saturna se z části vpíjí do tmy a připadá nám, jako by jeho svaly podléhaly fázi rozkladu. Jeho tělo je sestavené z jednotlivých kusů masa, nikoliv z kostí, svalů, šlach a kůže. Jako by takováto postava ani nemohla mít lidskou kostru. Samotný výraz muže je velmi výpovědný, přesně z něho můžeme číst onen dvojitý děs. Strach ze ztráty své moci a potřebu jí zamezit a zároveň zděšení nad samotným činem. Veškerý děs podtrhuje i malířovo formální podání a práce s barvou. Obraz se skládá z nánosů skvrn a vidíme velmi hrubou práci se štětcem, špachtlí a možná i samotnou malířovou rukou.

Je velmi těžké tento obraz vnímat v rámci celého cyklu. Jedná se o obraz natolik silný, že je náročné ho neinterpretovat jako individuální dílo. Na základě naší osobní zkušenosti a utvořeného názoru si dovoluujeme projevit vlastní subjektivní postřeh. Při procházení černých maleb v madridském muzeu, se nám opravdu zdálo, že Saturn k ostatním malbám jakoby nezapadá, nebo je převyšuje. Je zkrátka trochu odlišným obrazem. Tuto myšlenku však nemůžeme brát zcela doslovně. Naše nastavení pro vnímání díla už před vstupem do muzea bylo ovlivněno a podloženo informacemi nasbíranými v předchozí době a nutno podotknout, že Saturn je z Černých maleb v dostupných materiálech rozebírám a zprostředkován nejčastěji a nejpodrobněji. Na základě těchto stanovisek mohl být náš osobní dojem z tohoto obrazu už předem ovlivněn. Už nikdy si nebudeme moc osobně prožít nebo zkoumat pocity diváka, jenž vstupuje do toho sálu bez předchozí zkušenosti a je ohromen, znechucen, nepřipraven, ...

¹⁴⁰ [Srov.] LEÓN, Miguel Hervás. *La Quinta de Goya y sus Pinturas Negras: dos siglos de desventuras*. (1819-2019). Madrid: Casimiro Libros, 2019. s. 79

¹⁴¹ [Srov.] RAPELLI, Paola. *Goya*. Munich, London, New York: Prestel, 2012. s. 130

Dalším obrazem, který se zdánlivě vymyká z celkového vizuálního pojetí Černých maleb, je obraz s názvem Pes (viz Přílohy I., Obr. 66). Kdybychom nevěděli, jakého cyklu je obraz součástí, asi bychom ho ani černou malbou nenazvali. Obrazu jasně vévodí zlatavě okrová barva. Nejedná se ale o krásný lesk barvy, která zdobí královské místnosti. Ač je barva zlatá, je ošuntělá, skvrnitá, zastaralá. Vlastně nám spíš připomíná nouzi a bídu než lesk a přepych. Pokud se zaměříme jen na pozadí, evokuje písečnou bouři. Možná na plátně vidíme i kousek z obrazů Williama Turnera.¹⁴² Kdyby snad Turner v 19. století maloval místo bouře na moři bouři písečnou, snad by vypadala podobně jako pozadí obrazu, který vytvořil Goya o století dříve (viz Přílohy I., Obr. 67). Do písku starého zlata se v dolní části obrazu boří psí hlava. Pes hledí na něco vzhůru. Má jakýsi lítostný výraz. Snad se jedná o odlišné chápání a pojetí konce života, než jaké vidíme například v námi dalším předkládaném obraze, kde se lidské postavy smrti vysmívají. Třeba nám chtěl malíř zobrazením zvířete ukázat nějaký rozdíl mezi lidským a zvířecím chápáním smrti. Také mohl psa pojmout jako citlivější duši, která dokáže vnímat i to, co je člověku nedosažitelné. Zvíře mohlo být vybráno i z toho důvodu, že nedokáže být ovlivněné politickým a historickým kontextem doby. Stále se nacházíme ve Španělsku, které je silně věřící i pověřivé. Zůstává však otázkou, co s věřícím člověkem udělá množství spatřeného/prožitého násilí, bezpráví, ošklivosti. Kompozice obrazu je oproštěna všech detailů, v dolní části se nachází jen temnější pás, psí hlava zabírá jen malé procento z celkové plochy obrazu.¹⁴³

Na 14 obrazech jsou zobrazeny jednotlivé postavy, menší skupinky lidí nebo celé davy. Další z námi vybraných obrazů je zobrazení dvojice. Dvojice postav se objevuje ještě na obrazech Dva starci, Judita a Holofernes a Boj s obušky. U námi vybraného obrazu Dva starci jedí (viz Přílohy I., Obr. 68) je poměrně náročné určit, zda se jedná o muže či ženu. Dílo je velmi expresivní a poplatné předchozímu

¹⁴² William Turner (1775-1851) byl anglický malíř romantismu, který se velmi vymykal své době. Jeho práce z 90. 18. století předznamenala impresionismus. V jeho obrazech se prolínaly jasné barvy, které zobrazovaly jeho vlastní vizi přírody i jeho osobitý přístup k ní. Svým malířským pojetím, jenž kladlo důraz na odstíny, strukturu, stopy tužky i štětce, vytvářel dosud neviděnou přírodu a její jevy i s jejími vlastnostmi. „Obrazy jsou určeny oku a jejich srozumitelnost závisí na vědomém porozumění způsobu, jakým se oku jeví.“

[Srov.] BOCKEMÜHL, Michael. *J. M. W. Turner: 1775-1851: svět světla a barvy*. V Praze: Slovart, c2008. s. 6-7

Turner dokázal do svých děl otisknout aktuální stav přírody, její sílu, dramatičnost a velmi těsně se tak přiblížit počátkům moderního umění. Jeho neobvyklé kompozice se svou hýčící barevností se vyznačují určitým neklidem až agresivitou.

[Srov.] ŘEPA, Karel, Aleš POSPÍŠIL, Zuzana DUCHKOVÁ a Michal FILIP. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově*. I. vydání. Olomouc: INSEA, česká sekce mezinárodní společnosti pro výchovu uměním, 2020. s. 47

¹⁴³ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. [Praha]: Slovart, 2004. Mistři světového umění. s. 74

podání mistrova malířského rukopisu. Miguel Hervás León ve své knize při popisu tohoto obrazu mluví o staré ženě, která je již bez zubů, a proto může pojídat jen polévku (jak se také v některých zdrojích uvádí název obrazu *Dos viejos comiendo sopa*, *Dva starci jedí polévku*). Druhou z postav popisuje jako „více mrtvou než starou“. Mohlo by se jednat o zobrazení samotné smrtky. Nad obrazem panuje zvláštní atmosféra, není jen temná, ale obsahuje i něco satiricky groteskního, ve zvláštním gestu postav hledících stejným směrem můžeme spatřovat jistý úsměv i jiskru v oku. Je to povznesení se nad vlastní blízkost smrti, která končí život, onu směšnou komedii? Nebo se usmívají nad něčím jiným? Posmívají se někomu jinému, na koho ukazují a vysmívají se jeho přicházející smrti? Posmívají se snad samotnému Goyovi?¹⁴⁴ Nezdá se nám pravděpodobné, že by jejich posměvačná radost byla způsobená jen blízkostí teplého pokrmu. Pozorujeme velmi zvláštní zobrazení stáří. Můžeme se jen domnívat, kam se z malířových obrazů vytratil strach z konce života, nebo ho jen zamaskoval pod groteskou lidských postav.¹⁴⁵

I na tomto díle je pozorovatelný rozpad věcí. Nevidíme rozklad svalu jako u Saturna ale při pohledu na zobrazení stolu a ubrusu nevnímáme přílišnou stabilitu věcí, stejně tak se jedna z postav zvláštně rozpíjí a popírá tak svou materiální přítomnost. Neopomeneme upozornit ani na detail ruky držící lžici (viz Přílohy I., Obr. 69). Samotné ruce jsou podané velmi expresivně nánosem texturní barvy, a ačkoliv ruka lžici svírá, nezdá se nám tento úchop jistým. Mohlo by nám to připomínat groteskní pohledy na lidi, kteří poprvé zkouší jíst čínskými hůlkami. Ač je toto přirovnání poněkud vzdálené, je podobné minimálně v tom, že nástroj sice svíráme veškerou svou vůlí, ale samotné jeho užití a proces krmení je více než obtížný. A možná je tak tento úchop jídelního nástroje malou alegorií na snahu uchopit do vlastních rukou život, osud, smrt. Pokud se pozorněji zaměříme na druhou z postav, která se nám může jevit i jako našeptávač, opravdu je její hlava více mrtvá než živá, samotné zobrazení nosu připomíná více lebku než portrét žijící postavy.

Po individuálním zobrazení Saturna a dvojici starců uvádíme jako další příklad malbu skupiny, obraz Pouť do San Isidra (viz Přílohy., Obr. 11). Jde o satirické podání veselí. Vidíme zde dlouhý průvod noční krajinou. Na okraji obrazu se

¹⁴⁴ [Srov.] LEÓN, Miguel Hervás. *La Quinta de Goya y sus Pinturas Negras: dos siglos de desventuras*. (1819-2019). Madrid: Casimiro Libros, 2019 s. 80 - 81

¹⁴⁵ Groteska – je označení pro různé umělecké žánry spojující navzájem protichůdné a protimyslné prvky, v nichž převažuje drastická nebo bláznivá komika.
TROJAN, Raul a Bohumír MRÁZ. *Malý slovník výtvarného umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. Učebnice pro vysoké školy (Státní pedagogické nakladatelství). S. 71

díváme blíže do tváří jedné skupince postav. Pokud se o Goyových obrazech dočítáme, že se obličejům díváme skrz nosní dírky a otevřená ústa až dovnitř duše, tento obraz tvrzení jen potvrdí. Postavy mají zkroucené tváře od prožívajícího šílenství. Choulí se k sobě, jako by se něčeho bály.¹⁴⁶ Již v první podkapitole tohoto textu jsme na tento obraz upozorňovali v kontextu tematické shody a proměny malířovy poetiky s dřívějším obrazem Louka sv. Isidora. Nejen pojetí námětu ale i formální výraz díla je zde umělcem zcela proměněn až převrácen. Davy lidí už poklidně nesedí na louce vyhráté sluncem, nekonverzují společně a nevidíme zde ani žádný projíždějící kočár. Na obrazu z roku 1788 pozorujeme v dáli horizont s poutavým výhledem na Madrid a královský palác. Na druhém obrazu za horizontem nespatriíme nic. Všechny vyhlídky se kamsi propadly. Na černé pouti, která je zalitá tmou, sledujeme všechny postavy v pohybu. Z rychlých tahů štětcem a nánosů barev úplně cítíme, jak se masy lidských těl pohybují. Nechvátají, spíše se courají po louce, unavení, vyděšení, pokládají jednu nohu za druhou, jako by ani nešli z vlastní vůle. Zvláštní pohyb vnáší obrazu skupina v popředí, jejíž součástí je muž hrající na kytaru. Z nepřírozeného pohybu hlavy a mimického gesta v obličejí se nám může zdát, že slyšíme jeho zpěv, není to libá píseň, zdá se nám, že v podkladu šílenství a strachu je jeho výskání více než falešné. Sborově ho doplňují další muži tisknoucí se k sobě. I v pojetí pohybu a možného sluchového doprovodu se tento obraz liší od první louky sv. Isidora. I na prvním obraze cítíme pohyby postav, jedná se však o švitoření, pohybování se v rámci zábavy, zachycení radostného a veselého okamžiku, který může lehce vyprchat.

V černých obrazech vidíme děsy postav, ty jsou představené barevností, náměty, malířským expresivním podáním a stylem práce s barvou. Samotné pojetí postav, jejich proporcí, tušeného rozkladu v nás evokuje hrůzu. Postavám se skrze jejich děsy díváme opravdu dovnitř těla, vykulenýma očima, otevřenými ústy i nosními dírkami. Zároveň je tento děs a nepokoj z postav chrlen na nás. Dominanci postav umocňuje i autorova práce s měřítkem a proporcemi. Postavy velmi často působí v prostoru jako obři.

Chemický rozbor barev ukazuje, že malíř pracoval přímo na suchou zeď, nikoli jako fresku.¹⁴⁷ Jednotlivé pigmenty míchal s olejovou barvou. Podle

¹⁴⁶ [Srov.] CARR-GOMM, Sarah. *Goya*. London, England: Parkstone, 2000. s. 163

¹⁴⁷ Freska je nástěnná malba provedená na vlhkou vápennou omítku barvami též rozpuštěnými ve vápnem nasycené vodě, která se s omítkou prolne. Freska se vyvinula už v egyptském a mykénském umění. Mezi další autory pak patří např. Giotto nebo Michelangelo v Sixtinské kapli.

rentgenových snímků můžeme předpokládat, že pod aktuálními obrazy se dříve nacházely výjevy jiné, pravděpodobně se mohlo jednat o krajiny s malými postavami, ale jejich interpretace je příliš složitá, nezřetelná a nejasná.¹⁴⁸

Tento poslední umělcův malířský cyklus, obsahující nejednu morální otázku, je pak krásným uzavřením pomyslného kruhu. Vzpomeňme si na malířovy začátky a jeho první práce. Goya zdobil šlechtické a královské paláce hřejivými výjevy z vnějšího venkovského světa práce, her, lovů, radovánek a ročních období. Postupně se díval hlouběji a hlouběji do lidského světa a společenské struktury, aby pak své dílo završil nástěnnými obrazy nevěnovanými vrchním vrstvám společnosti ale jen sobě samému, v mládí ambicióznímu malíři nyní zkušenému člověku, a obklopil se tak kolektivními hrozbami, čarodějnickými obrazy a temnou barvou.¹⁴⁹ José Gudiol Černé obrazy oceňuje především pro jejich nevšední tematiku, která je projevem obrovské představivosti, dramatické figury, které představují temné síly ukryté v člověku, pro technické mistrovství, schopnost odvážně modelovat tvary a používat energické přerušované tahy a intenzivní efekty i deformace.¹⁵⁰

Pokud se cyklem Černých maleb zabýváme delší dobu a stále opakujeme a znovu interpretujeme jejich tmavé hrůzy, temné děsy, pod vším šílenstvím se nám poodkrývá i něco dalšího. Najednou se jejich temnota potlačí a světlo spatřuje jistá satira, nadsázka, jako bychom mohli odhalit vtip a třeba se s jedlíkem polévky zasmát. Tento dojem je ale velmi těžké vylíčit a možná je opravdu jen subjektivním pocitem. Nejsme schopni ho uchopit nebo popsat na konkrétních částech obrazů. Goya byl asi pesimistou, ale věděl, jak pesimismus udělat neobvyklým a přitažlivým, což ostatně reflektoval i ve svých grafických dílech. Přes všechnu negaci si v sobě jeho díla nesou kus úsměvnosti, přes kterou zobrazují ošklivost ale krásně. Jeho pohled byl dostatečně jasný a odvážný, aby si zachoval svůj specifický černý humor.¹⁵¹ Černé malby jsou v tomto ohledu ještě

BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 199. s. 108

¹⁴⁸ [Srov.] Goya y Lucientes, Francisco de – Colección – Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado [online]. Dostupné z: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/goja-y-lucientes-francisco-de/39568a17-81b5-4d6f-84fa-12db60780812>

¹⁴⁹ [Srov.] HOFMANN, Werner. *Goya: vom Himmel durch die Welt zur Hölle*. München: C. H. Beck, 2003 s. 233

¹⁵⁰ GUDIOL, José. *Goya: 1746-1828*. Překlad Jan SCHEJBAL. Vydání první. Praha: Odeon, 1982. 2 svazky (383; 414 stran). Světové umění, 76.-77. svazek. I s. 107

¹⁵¹ [Srov.] Understanding Francisco de Goya through 6 Pivotal Artworks | Artsy. Artsy — Discover, Buy, and Sell Fine Art [online]. Copyright © [cit. 09.08.2022]. Dostupné z: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-understanding-francisco-de-goya-6-pivotal->

trochu jiné. Nezobrazují jen ošklivost, ale děsivou hrůzu, která nás v jistém světle a při prvním kontaktu s dílem svou neklidností svírá. Po koncentrovaném vnímání obrazu v nás zůstává hořkosladký dojem, kterým jsme ale schopni popsat i problémy dnešní společnosti a jako karikaturu tehdejší společnosti jej vnímáme velmi aktuálním i v současnosti. V tento moment asi nejvíce oceňujeme malířův nevšední styl a um pro zobrazení společnosti, nahlídnutí pod její slupku a schopnost toto nitro provrtat, převrátit a s výsměchem zobrazit. Hodí se po tomto odstavci vypůjčit si slovní spojení od Laurenta Matherona: „příjemná ošklivost“.¹⁵² Tato dvě slova asi nejlépe vystihují náš aktuální pocit z cyklu Černých maleb.

1. 2. 3 Krajina v podání Mistra upřímných portrétů

Poslední část první kapitoly se zabývá krajinou¹⁵³ na obrazech Francisca Goyi. Tímto úsekem měla práce za cíl navázat plynule z teoretické části na praktickou. Jak bude později v práci uvedeno, původním popudem k tvorbě praktické tvořivé části byla především inspirace krajinou. Ač se praktická práce svým pracovním vývojem posunula o kousek dál a krajina není jediným objektem zkoumání, výraz krajiny (nebo spíše prostředí) stále zůstal její důležitou složkou. Stejně tak je tomu i u děl Mistra Goyi. Fenoménem krajiny, jejím významem a estetickým oceňováním se zabývala a zabývá řada autorů, a tak ani tato práce nenechá stát krajinu stranou a ve zkratce se po přehledu portrétní tvorby pokusí ukázat část tohoto námětu v podání Francisca Goyi. Zcela si ale uvědomujeme, že u díla tohoto Španěla není krajina nejpodstatnější částí tvorby. Často ji nechával svým modelům stát za zády ve funkci pouhé kulisy. Krajina tak byla zbavena veškerých detailů, aby zvýraznila základ obrazu a podtrhla jeho podstatu, která měla diváka co nejsilněji oslovit.

artworks?utm_medium=social&utm_source=facebook&utm_campaign=editorial&fbclid=IwAR0MsSV
TI-bulMCK-ODSqVpul97Q9V-CNZa6zul8oNzgeb4_XShHSirOQQ

¹⁵² MATHERON, Laurent. Goya. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1996. 327 s. 86

¹⁵³ Krajinomalba – krajinářství je zobrazování krajiny skutečné nebo vybájené. Krajinomalba se objevuje již v antice, ale jako samostatný druh vzniká až v 16. století. V baroku se pojetí krajiny odlišuje. V Itálii a Francii byly snahy o zobrazení ideální krajiny, zatímco v Holandsku se preferovala pojetí realistické. Malba v plenéru vyvrcholila v 19. století impresionismem.

[Srov.] TROJAN, Raul a Bohumír MRÁZ. *Malý slovník výtvarného umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. Učebnice pro vysoké školy (Státní pedagogické nakladatelství). s. 103

Émil Zola¹⁵⁴ jednou pronesl citát, že umělecké dílo je „*koutek přírody viděný temperamentem*“.¹⁵⁵ Temperament nebo osobnost umělce pak ve své knize historik umění Ernst Hans Gombrich interpretuje jako „*jeden z důvodů transformace, kterou motiv prochází v umělcových rukou*“.¹⁵⁶ Dalším důvodem oné transformace je styl (ať už s jedná o styl umělce nebo období). Pokud se zajímáme o motiv (v našem případě krajinu), musíme pozměnit naše mentální nastavení a naučit se nevšímat si stylu. Ona stylová pravidla se objevují i u umělců, kteří se snaží přírodu reprodukovat věrně.¹⁵⁷ Vliv temperamentu a osobního nastavení je v malířových pracích více než jasný. Jeho vývoj by kopíroval časovou linku malby portrétů. Ostatně čisté krajinné náměty bez figurální stafáže nebo portréty z malířovy tvorby neznáme.¹⁵⁸ Ve Španělově malířském díle se vždy jedná o kulisy, do kterých postavil své podobizny či výjevy. Krajina může být právě jen pozadím nebo prostředím figurálního výjevu, stejně jako může být i zcela samotným motivem bez figur. V obou příkladech se pojetí krajiny začleňuje do společné problematiky.¹⁵⁹ Je tomu tak i u Joachima Patinira,¹⁶⁰ který je tradičně považován za prvního krajináře. Patinier ve svých krajinách zachovává figurální stafáž, ovšem je jí věnován jen velmi malý prostor.¹⁶¹ Motiv krajiny se vyvíjí s celkovým pojetím jak autorovým, tak dobovým. Dobové souvislosti se pak týkají i vztahu člověka k přírodě, která je podmínkou pro jeho bytí.¹⁶²

¹⁵⁴ Émile Zola (1840-1902) byl francouzský spisovatel a představitel naturalismu. Ve svých románech prosazoval vědecký základ a roli spisovatele jako zapisovatele objektivní reality. Postavy románů byly určovány nejbližším okolím, ve kterém žili a které je obklopovalo. Mezi jeho nejslavnější tituly patří *Zabiják*, *Germinal*, *Nana*, *Břicho Paříže*.

[Srov.] Émile Zola životopis | Databáze knih. *Knihy | Databáze knih* [online]. Copyright © 2008 [cit. 18.02.2023]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/zivotopis/emile-zola-81>

¹⁵⁵ GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé.

Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. s. 51

¹⁵⁶ Tamtéž. s. 52

¹⁵⁷ [Srov.] Tamtéž. s. 51-52

¹⁵⁸ Výjimkou jsou jen skici a přípravné kresby umělce. Jako ukázkou přikládáme tři z nich: *Paisaje con construcciones y árboles* (1799), *Paisaje con río, árboles, puente y edificios* (1771-1776), *Paisaje noc cascada* (1799) (viz Přílohy I., Obr. 70-72).

¹⁵⁹ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997. s. 184

¹⁶⁰ Joachim Patinir (1480-1524), byl vlámský malíř a zakladatel vlámsko-holandského krajinářství. Maloval panoramata s vysokým horizontem a někdy i mohutnými mraky. Jednotlivé plány obrazu jsou barevně odstupňovány od zeleně v popředí až po jemnou modř v pozadí. Jako stafáž se v obrazech vyskytují postavy světců.

ALTMANN, Lothar, ed. *Lexikon malířství a grafiky*. V Praze: Knižní klub, 2006. s. 460-461

¹⁶¹ [Srov.] ŘEPA, Karel, Aleš POSPÍŠIL, Zuzana DUCHKOVÁ a Michal FILIP. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově*. I. vydání. Olomouc: INSEA, česká sekce mezinárodní společnosti pro výchovu uměním, 2020. s. 42

¹⁶² [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997. s. 184

Francisco Goya tvořil na přelomu 18. a 19. století. Toto období bylo v jistých směrech přelomové i v pojetí krajinomalby. Vrcholy krajinomalby nacházíme již v 17. století, kde docházelo k jakémusi boji mezi klasicizujícím a barokním směrem. Jako malíře ze zástupu krajinářů s klasicizující tendencí uvádíme jméno Nicolase Poussina.¹⁶³ Jeho krajiny nám ukazují nerovný terén s horami v pozadí, skalní výchozy a menší podíl nebe oproti zemi. Důležitým faktorem klasicizujících malířů je jejich vůle zobrazovat ideální krajinu poplatnou antickým ideálům. Krajiny se tak v jejich světě nestávají hlavním tématem, ale nacházíme v nich nevšední krásu. Již výběr objektů k zobrazení byl ovlivněn těmi nejpřitažlivějšími náměty.¹⁶⁴ Z druhého břehu krajinářů, tedy těch s dramatickou tendencí, uvedeme jméno Salvatora Rosy.¹⁶⁵ Jeho scénérie se odlišují od poklidných, idylických klasicizujících krajin. V jeho obrazech vidíme malebné někdy až pitoreskní skalnaté a zalesněné krajiny, které nám přehrávají kus dramatu.¹⁶⁶ I když už tito umělci pomalu redukovali figuru, u Goyi se s touto tendencí nesetkáváme, v jeho případě se jednalo opravdu o malíře portrétů. Jeho postavy byly velmi často zobrazovány ve venkovní scénérii. Líbivou a krásnou přírodu sledujeme na jeho návrzích pro tvorbu koberců. Odrážejí se zde tendence, které měl barokní člověk ve vztahu s krajinou, ten se zajímal o přírodu kultivovanou.¹⁶⁷ Zahrady, parky a sady Goya zobrazoval v rámci radovánek nebo různých žánrových výjevů, vidíme zde ale i průhledy do některých vesnic nebo polí. Vidět to můžeme například na obrazech *Piknik na břehu řeky Manzanares* (viz Přílohy I., Obr. 73.),¹⁶⁸ *Hra na slepou bábu* (viz Přílohy I., Obr. 74).¹⁶⁹ Jednotlivé postavy pomalu přesunoval i do hornatého pozadí, kde mohly působit „opuštěně“.

¹⁶³ Nicolas Poussin (1594-1665) je považován za nejvýznamnějšího francouzského malíře 17. století. Inspirací mu byl antický svět a jeho umění. Svými promyšlenými díly si vysloužil přezdívku malíř-filozof. Tvořil především drobnější plátna pro soukromé mecenáše. Díla: *Krajina s Fókiónovým popelem, Zachránění Mojžíše, Uctívání zlatého telete*.

Umění: velký obrazový průvodce. Vyd. 2. Přeložil Markéta HÁNOVÁ. [Praha]: Knižní klub, 2014. Universum (Knižní klub). s. 212

¹⁶⁴ [Srov.] STIBRAL, Karel. *Estetika přírody: k historii estetického oceňování krajiny*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2019. Estetika (Pavel Mervart). s. 175

¹⁶⁵ Salvator Rosa (1615-1673) byl malířem ale i hercem, básníkem a tiskařem. Působil ve Florencii a Římě. Dnes je znám především pro své krajinomalby, i když byl oceňován pro historické a náboženské náměty. Ve svých krajinách vytvořil divoké a drsné scénérie (Hornatá krajina s lovcem a vojáky).

Umění: velký obrazový průvodce. Vyd. 2. Přeložil Markéta HÁNOVÁ. [Praha]: Knižní klub, 2014. Universum (Knižní klub). s. 205

¹⁶⁶ [Srov.] STIBRAL, Karel. *Estetika přírody: k historii estetického oceňování krajiny*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2019. Estetika (Pavel Mervart). s. 181

¹⁶⁷ [Srov.] ŘEPA, Karel, Aleš POSPÍŠIL, Zuzana DUCHKOVÁ a Michal FILIP. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově*. I. vydání. Olomouc: INSEA, česká sekce mezinárodní společnosti pro výchovu uměním, 2020. s. 44

¹⁶⁸ *Piknik na břehu řeky Manzanares*, 1776, Museo del Prado, Madrid

¹⁶⁹ *Hra na slepou bábu*, 1787, Museo del Prado, Madrid

Zobrazení se nacházejí v klidu za městem, kam na ně nedolehne městský ruch a shon. Na opuštěnosti postav malíř s postupnými lety a stoupající temností maleb přidával. První malby se však nesou ve svitu slunce i jasnosti barev. Jedná se většinou o žánrové výjevy, jako je Jaro (viz Přílohy I., Obr. 77),¹⁷⁰ Podzim (viz Přílohy I., Obr. 75),¹⁷¹ Útok na cestovní kočár (viz Přílohy I., Obr. 76).¹⁷² Figury v popředí se nacházejí v lesích i mezi skálami, kde se odehrává jejich momentální bezstarostný život, i když o bezstarostnosti nemůže mluvit v případě posledního uvedeného obrazu. Ne vždy náměty hýřily barvami a veselím. Máme na mysl již zmiňovaný obraz Zima (viz Přílohy I., Obr. 14). Na tomto obraze je zobrazené chladné zimní počasí. Odmyslíme-li si schoulené postavy i ze samotné krajiny na nás dýchá studený vzduch. Stromy jsou nahnuté větrem a vidíme bílo šedé rozdělení horizontu. V pozadí se opět pne zasněžená hora. V kontextu hor si dovolíme poukázat ještě na jednu mistrovu práci. Nejedná se o žánrový výjev na karton, nýbrž o náboženskou fresku. Výzdobu kaple kostela Santa Antonia de la Florida v Madridu z roku 1798 (viz Přílohy I., Obr. 78). Přes zábradlí pokryté postavami vidíme hornatou krajinu. Možná je s podivem, kolik místa při zobrazení zázraku sv. Antonína nechal malíř pro krajinu. Jak malý a zároveň prostý se v tomto prostoru zdá člověk být, kolik místa zabírají stromy a kopce a jak poměrně málo prostoru si mezi nimi najde modrošedé oblačné nebe. Tento výjev jakoby zázrak přiblížil běžnému člověku v podání krajiny, absencí andělů i zobrazením běžných lidí, naklánějících se přes balustrádu, z nichž číší život.

Goya maloval také individuální portréty, jejichž aktéři se nacházejí venku v přírodě. Uvedeme dva z nich. Prvním je portrét Karla III. (viz Přílohy I., Obr. 31). Karel III. je zde zobrazen při lovu s puškou a psem. Jedná se ale poměrně klidný portrét. Tomu odpovídá i zpracování krajiny, které je velmi mírné. Obloha a země jsou zhruba v polovině obrazu odděleny horami. Pokud shlédneme dolů za postavu lovce, spatříme na Goyu poměrně propracovanou krajinu s lesy a naznačenou řekou. Druhým portrétem je jeden ze série portrétů vévodkyně z Alby (viz Přílohy I., Obr. 79).¹⁷³ Ty vznikaly asi o deset let později než portrét Karla III. a jsou zde patrné rozdíly, nejen v samotném pojetí postav, ale i krajina souzní s postavou. Oproti umírněné, i když popisnější nebo obsahově naplněnější, krajině z obrazu Karla III. je krajina na druhém námi popisovaném obraze strohá

¹⁷⁰ Jaro, 1786-1787, Museo del Prado, Madrid

¹⁷¹ Podzim, 1786-1787, Museo del Prado, Madrid

¹⁷² Útok na cestovní kočár, 1787, Gaf von Mantellano Sammlung, Madrid

¹⁷³ Vévodkyně z Alby, 1795, Collezione di Alba, Madrid

bez detailů, jako by měla prostě jen pouhou roli pozadí. Pojetí krajiny zde kopíruje přísný výraz vévodkyně. Rozdělení obrazu je podobné jako u předchozího příkladu. Hory ani rozličné pohledky na lesy a jednotlivé vrstvy krajiny zde ale nenajdeme. Vidíme suchou zem a daleko v pozadí les. V těchto obrazech je krajina pojatá jako scéna. Krajinu přírodní či kulturní lze sledovat jako prostor v němž lidé prožívají své osudy.¹⁷⁴ Třetím a opět odlišným příkladem portrétního obrazu ve stoje je portrét Markýzi de la Solana (viz Přílohy I., Obr. 80).¹⁷⁵ Zde malíř vynechal veškeré detaily pozadí. Cítíme, že postava stojí venku. Barevnost je celkově tmavší a umělec dává vyniknout markýzině tváři a její růžové stuze ve vlasech. Nic tak neodvádí naši pozornost od zralé moudré ženy. Možná ještě patrnější je to na obrazu Vodník (viz Přílohy I., Obr. 43), kde je zobrazena již zmiňovaná žena nesoucí vodu. Obraz vznikl o něco později než předchozí a krajina, ve které stojí silná a sebevědomá pracující žena, je zde zahalená do velkého stínu. Viditelné, a to velmi špatně, jsou jen stromy. Horizont je posunut o něco níž, což je ale způsobeno zřejmým podhledem. Všechny tyto faktory pak dodávají postavě sílu, která obrazu dominuje. Objevuje se zde práce s černou a zlatavě žlutou, která opět díky upozaděné tmavé krajině zbavené detailů dává výraz a lesk pracující ženě. Tento obraz popisujeme prostřednictvím fotografické reprodukce. I touto cestou je ale viditelné vrstvení barvy ve zpracování pozadí. Barva zde není nanesená v hladkých lazurách, nýbrž jsou viditelné dramatické stopy štětce i špachtle.

Určitě bychom v kontextu podání krajiny neměli opomenout další z velmi významných a známých obrazů Francisca Goyi. Je jím obraz 3. květen (viz Přílohy I., Obr. 22). Když opět vypustíme všechny postavy, které jsou aktéry zásadních dějinných událostí, které vrcholí popravou, krajina zde dotváří kulisy, které tvoří zásadní díl atmosféry obrazu. Jistě je dalším důležitým výrazovým prostředkem světlo a jeho jediný zdroj v podobě lampy, jejíž paprsky se výrazně odráží od bílé košile muže, který v mučednickém gestu čeká na popravu. Architektura v pozadí za kopci se nad aktéry vzpíná, jako kdyby měla zobrazovat dominantní strašidelný zámek. Celý výjev je zasazen do okrových, oranžových, hnědavě zlatých tónů jednotlivých kopců. Vrchní část obrazu rámuje temná obloha bez jediného svitu měsíce či hvězdy.

¹⁷⁴ [Srov.] ŘEPA, Karel, Aleš POSPÍŠIL, Zuzana DUCHKOVÁ a Michal FILIP. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově*. I. vydání. Olomouc: INSEA, česká sekce mezinárodní společnosti pro výchovu uměním, 2020. s. 20-21

¹⁷⁵ Markýza de la Solana, 1794-1795, Musée de Louvre, Paříž

Jak se postupně proměňoval malířův styl i krajina se stala jednodušší. Najednou z ní zbyly jen pruhy kopců nebo hor a mnohem více prostoru dostala barva a její struktura. Nebe tak získalo na důležitosti. Jedná se především o náměty z čarodějnických scén. Příkladem uvedeme obraz *Sabat čarodějnic* (L'Aquellarre) (viz Přílohy I., Obr. 81),¹⁷⁶ kde vidíme tmavé nebe s plánovitě rozvrženou krajinou. Dalším z takových pláten je obraz *Kanibalové zírají na své oběti* (viz Přílohy I., Obr. 82),¹⁷⁷ kde ve zlatém pozadí vidíme jen náznaky krajiny. Na jedné straně tušíme hustý les nebo skálu, ze kterých vyrůstá větev, jejíž samotné skicovité podání stojí za připomenutí. Pokud bychom měli vybrat obraz, kde dle našeho názoru, hraje krajina důležitou roli, byl by to obraz *Kolos* (viz Přílohy I., Obr. 83).¹⁷⁸ Krajina zde má svou neopomenutelnou funkci, její maličkost, drobnost ale i dramatickosti lépe upozorňuje na obrovskou dominanci obra v pozadí a doplňuje ji. Samozřejmě tento dojem notně dotváří i množství postav, které se v krajině pod obrem mihotá. Tendence zobrazování krajiny jako malé části obrazu, která jaksi ustupuje hlavnímu námětu a díky tomu mu dodává na jeho monumentalitě, vrcholí v cyklu černých maleb, kde krajina na venkovních výjevech hrůzně doplňuje celkový dojem scény. Její temnost je nepostradatelnou součástí obrazu a nechává vyniknout obrovitým velikánům a jejich činům. Často se jedná o barevné pruhy hnědých, šedých a černých tónů s žlutými nebo okrovými akcenty, doplněných o zobrazení kopců v pozadí, některé z nich mají až nerealistické tvary a budí v nás dojem neskutečna. Vidíme to například v obrazech *Asmodea* a *Boj s obušky* (viz Přílohy I., Obr. 84, 61).

Tak jako historikové umění probádali kraj, kde působili malířští velikáni například Cézane a van Gogh, aby dokázali srovnat míru reality a vlastní invence autora a našli tak místa, kde malíři nechávali stát své stojany,¹⁷⁹ i my jsme se chtěli podívat umělci přes jeho rameno. U Goyi a jeho portrétů to ale není zcela možné. Jeho krajiny jsou často imaginární a chybí jim potřebné detaily. Na některých obrazech tomu tak ale není. Tato rekonstrukce místa nám náhodně přišla do cesty společně s obrazem *Louka sv. Isidora* (viz Přílohy I., Obr. 10). Při návštěvě Madridu jsme se nacházeli v místech, kde mohl malíř tvořit a vidět srovnatelné výhledy jako my dnes. Jedná se o pohled na královský palác, který je

¹⁷⁶ L'Aquellarre (*Sabat čarodějnic*), 1797-1798, Lázaro Galdiano Museum, Madrid

¹⁷⁷ *Kanibalové zírají na své oběti*, 1800-1808, Museum für Kunst und Archäologie, Besancon

¹⁷⁸ *Kolos*, 1808-1812, Museo del Prado, Madrid

¹⁷⁹ GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. s. 52

v tomto obraze dominantní a zároveň se podobné pohledy u některých obrazů opakují. Nejedná se o žádnou přesnou studii konkrétního místa, jen jsme chtěli čtenáři dopřát pohled do současného Madridu. Jde jen o hezkou náhodu, která nám může nabídnout jisté srovnání krajiny, kterou viděl malíř a kterou vidí nynější návštěvník města (viz Přílohy I., Obr. 85).

2 V čem spočívá malířova jedinečnost, na koho navazoval, čím se inspiroval a koho sám ovlivnil

„Měl jsem tři mistry: přírodu, Velázquez a Rembrandta.“

Francisco Goya¹⁸⁰

Poslední kapitola teoretické části uvádí možné Goyovy učitele, osobnosti z výtvarného umění, kteří ho ovlivnili, aniž by se s ním osobně setkali a přesto dnes nalézáme záblesky jejich nepřímého vedení v malířově práci. V druhé polovině textu představíme pár umělců, v jejichž díle, dle našeho mínění, spatřujeme pro změnu známky vedení Mistra Goyi. Tato kapitola by měla ve své krátkosti uzavřít celý teoretický základ nastrádaný předchozím studiem. Z jednotlivých dílků by se měl čtenáři utvořit obraz, který je ovšem určený k dalšímu přetváření a nabírání nových skutečností, protože cesta poznání a poznávání nemůže být ukončena jednou diplomovou prací. Dílo Francisca Goy je z našeho pohledu plné fascinujících momentů, neočekávaných převratů, otisků jeho minulosti a odkazů k naší přítomnosti. Způsob, jakým uchvátilo nás, lze jistě spatřovat i u dalších umělců, jejichž dílo nás může okouzlit stejně tak jako dílo španělského umělce Francisca Goyi.

Pozastavíme se u úvodního citátu. Podíváme se na tři umělcovy „učitele“ a postupně je představíme. S tím prvním v pořadí, přírodou, to nebude tak snadná práce. Představovat ji snad ani nemusíme a malířův vztah k ní může z dálky prezentovat i kapitola zabývající se podáním krajiny v mistrovských portrétech. Ač z krajin pro své portréty vypouštěl většinu detailů a pasoval je do funkce kulís, stále zůstaly důležitou a podstatnou částí, která měla svou výrazovou funkci. Goyovo poznání skrze přírodu jistě nekončilo u studií krajiny. Jednalo

¹⁸⁰ *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 2. Přeložil Markéta HÁNOVÁ. [Praha]: Knižní klub, 2014. Universum (Knižní klub). s. 302

se o pozorování a sledování jednotlivých barevných nuancí, světelných proměn i lidských proporcí, tváří a výrazů obličejů v různém emočním rozpoložení. Už Leonardo da Vinci, kterého jistě můžeme považovat za jednoho z nejvytříbenějších pozorovatelů, říkal, že obraz je zrcadlem nastaveným přírodě nebo společnosti a úspěšný tvůrce dokáže vystavět prostřednictvím obrazu druhou přírodu.

U druhého malířova učitele je vysledování spojitosti obou umělců snazší. V tomto případě jsme dokonce schopni doložit i přímé důkazy a vztahy mezi díly obou mistrů. V tvorbě Diega Velázquze¹⁸¹ sledujeme spojení jeho umění s životní silou, jemností, energií i nonšalancí. Stejně jako Goya i on věnoval část svého tvůrčího období španělskému dvoru. Maloval od ministrů, přes dvorní dámy, infantky až po královnu a krále. Jeho malířské dílo v sobě nese ojedinělý malířský rukopis, střídmy i energický zároveň. Dokázal svými obrazy na chvíli zastavit čas. V knize *Umění renesance a baroka* je citován August L. Mayer,¹⁸² který hlavní Velázquezovu přednost nalézal v jeho smyslu pro míru. Podle něho se nejedná jen o dokonalost proporcí ale i schopnost nezaplňovat díla ničím zbytečným, přehnaným, ale zároveň obrazy o nic neochuzovat. Tento cit vede k dokonalé harmonii.¹⁸³ To krásně ukazuje jeho pochopení pro vše lidské, i zde si jsou s Goyou podobní. U obou španělských umělců objevujeme lidskost spojenou s osobním prožitkem a životním poučením. Jejich umění je specifický způsob chápání lidské zkušenosti.¹⁸⁴

Je známo a doloženo, že Goya kopíroval některé Velázquezovy obrazy v podobě rytin (viz Přílohy I., Obr. 86). Ty jsou přímými důkazy o studiu Mistra. V případě některých Velázquezových děl vznikaly pod Goyovými rukama jejich kopie vůbec poprvé. Popudem pro jejich tvorbu byl projekt Karla IV., probíhající mezi lety 1771-1778, který měl za úkol zhotovit reprodukce královských sbírek za účelem seznámení občanů a cizinců s hodnotou a bohatstvím španělského

¹⁸¹ Diego Velázquez (1599-1660) byl španělský barokní malíř a královský malíř. Ve své rané tvorbě pracoval v Caravaggiově stylu. Postupně se jeho dílo stalo jemnějším a světlejším. Jeho portréty se vyznačovaly hloubkou a psychologii postav. Jeho nejznámějším portrétem královské rodiny je obraz *Las Meninas* (Dvorní dámy), (1656, Museo del Prado, Madrid).

[Srov.] ALTMANN, Lothar, ed. *Lexikon malířství a grafiky*. V Praze: Knižní klub, 2006. s. 633-634

¹⁸² August L. Mayer (1885-1944) byl německý kurátor, historik a sběratel umění, který se specializoval na tzv. Španělský zlatý věk (období největšího růstu španělské kultury mezi koncem 15. století a druhou polovinou 17. století)

August L. Mayer. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2022 [cit. 2023-03-19]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/August_L._Mayer

¹⁸³ HUYGHE, René, ed. *Umění a lidstvo: encyklopedie*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1970. s. 236

¹⁸⁴ [Srov.] GRAHAM, Gordon. *Filosofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000. Studium (Barrister & Principal). s. 59

malířství. Goya byl součástí toho úkolu. Je možné, že byl pověřením touto prací potěšen. Byl Velázquezovým obdivovatelem a tato činnost mu dala příležitost studovat mistrovská díla v královských sbírkách.¹⁸⁵ Soustředěná studie starých mistrů je v jeho malířském díle patrná. Zároveň při této práci zdokonaloval svou techniku rytí, kterou později využíval při tvorbě grafických listů. Na základě různých podkladů si ale můžeme představit, že grafické kopie mistrovských obrazů nebyly snadnou prací. Dokládá to například jeden z Goyových dopisů, ve kterém se svému příteli Zapaterovi svěřil, že při práci na rytinách ho potkalo tisíc problémů. Malíři komplikovala práci i volnost Velázquezova stylu. Lepty se nesnažily zachytit jen formální stránku obrazů, ale přenést světelné kvality a obrazovou podstatu originálních obrazů. A to s Velázquezovým mistrovstvím nebyl snadný cíl.¹⁸⁶

Při kopírování děl se Goya dostal i k slavnému obrazu *Dvorní dámy*, který ostatně také převáděl do grafické podoby. Na tomto obraze se Goya setkal s malířským zvykem, při němž se malíř, který zhotovuje obraz, sám zobrazí v některé části plátna, často při práci nebo s atributy malířství. Tento způsob zvěčnění sám sebe Goya také několikrát do obrazu zapojil.¹⁸⁷ Jednalo se o poměrně oblíbený malířský způsob autoportrétu.

V neposlední řadě je Velázquez uváděn jako předchůdce impresionistů. V tomto kontextu se setkáváme i s Goyovým jménem, výběrem u obrazu *Louka sv. Isidora*.¹⁸⁸ Ostatně už jsme v předchozím textu zmiňovali odkaz na anglického malíře Williama Turnera, který si s impresionismem v plenkách také zahrával. Ve španělském malířství se kořeny „impresionismu“ nacházejí již v 17. století. Malíři pracovali s hbitějšími tahy štětce, momentkami a zachycovali ty nejprchavější paprsky světla. Mezi prvními s touto technikou, která odrážela vášnivost a vznětlivost Španělů, přišel El Greco.¹⁸⁹ Po roce 1630 začal i Velázquez

¹⁸⁵[Srov.] CARR-GOMM, Sarah. *Goya*. London, England: Parkstone, 2000. s. 24-25

¹⁸⁶[Srov.] Goya y Lucientes, Francisco de – Colección – Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado [online]. Dostupné z: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/goya-y-lucientes-francisco-de/39568a17-81b5-4d6f-84fa-12db60780812>

¹⁸⁷Výběrem uvádíme například tato umělcova díla: *Hrabě de Floridablanca* (1783, Museo del Prado, Madrid) (viz Přílohy., Obr. 32), *Rodina infanta dona Luise* (1783, Parma, Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani-Racca) (viz Přílohy i., Obr. 87), *Rodina Karla IV.* (1800-1801, Museo del Prado Madrid) (viz. Přílohy I., Obr.19)

¹⁸⁸ [Srov.] HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. [Praha]: Slovart, 2004. Místři světového umění. s. 14

¹⁸⁹ El Greco (1541-1614), vyrostl na Krétě, odešel studovat do Říma a pak působil ve Španělsku. Měl neobvyklý umělecký charakter, nevídané kompozice a použití malířských vyjadřovacích prostředků. Jeho díla nesou výraznou sílu a duchovnost. Vyznačují se ojedinělým podáním postav, které jsou protažené. Často pracoval nelomenými barvami. Výrazně ovlivnil expresionisty. Známým dílem je např. *Pohřeb hraběte Oaze* (1586-1588, kostel sv. Tomáše, Toledo).

pracovat volněji, až se dostal k vytríbené vláčné a citlivé technice.¹⁹⁰ I poslední Goyova malířská proměna ve francouzském exilu nese předtuchy impresionismu. Malíř projasnil své barvy, těmi oblíbenými se stala modrá a zelená.¹⁹¹

Třetím z Goyových učitelů byl Rembrandt¹⁹², který byl barokním malířem, v jehož díle se vyskytují všechny typické prvky tohoto slohu. S Goyou ho velmi úzce pojí portrétní činnost i grafické dílo, kde byl Goyovi, minimálně po technické stránce grafického řemesla, velkým vzorem. V portrétním malířství Rembrandt vynikal díly, která nejsou jen obrazem člověka, ale i charakterem a osudem dané osoby. Portréty jsou velmi individualistické a odtajňují stylizovanou krásu.¹⁹³ I Goya se mohl pyšnit svou schopností vytvořit rozsáhlou škálu pocitů. Tímto způsobem dokázal zachytit mimořádné množství lidských povah a charakterizovat jednotlivé lidové typy se satirickým i moralizujícím obsahem.

Umění tohoto barokního malíře nebylo Goyovi blízké jen svou opravdovostí, realismem a upřímností. Oba umělci rádi zobrazovali své autoportréty. Je pravda, že Rembrandt v této disciplíně vítězí, minimálně co do počtu vyhotovených portrétů sebe sama (viz Přílohy I., Obr. 88, 89).

Goyovo umění nepopíratelně stojí na základech španělského malířství, již zmiňovaného Velázquez, ale jistě nesmíme zapomínat ani na El Greca. Nicméně jisté vlivy na Goyu měl i velký benátský mistr Giovanni Battista Tiepolo,¹⁹⁴ který ke konci svého života pracoval v Madridu jako dvorní malíř. I z jeho tvorby můžeme v Goyově práci sledovat odkazy, které se vyznačují především zářivostí děl.¹⁹⁵ Ač Goya cítil velkou hodnotu a moc v malířově

[Srov.] ALTMANN, Lothar, ed. *Lexikon malířství a grafiky*. V Praze: Knížní klub, 2006. s. 216

¹⁹⁰ [Srov.] HUYGHE, René, ed. *Umění a lidstvo: encyklopedie*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1970. s. 239

¹⁹¹ [Srov.] ALTMANN, Lothar, ed. *Lexikon malířství a grafiky*. V Praze: Knížní klub, 2006. s. 248

¹⁹² Rembrandt (1606-1669) byl malíř a grafik celým jménem Rembrandt Harmenz van Rijn, mistr barokního malířství. Jeho obrazy náboženských námětů jsou charakteristické šerosvitem, silnými kontrasty a dramatickými výjevy. Tvořil také, portréty, skupinové portréty a vlastní podobizny (asi devadesát obrazů od mládí až ke stáří, v různých náladách), kresby a lepty. Ve svém pozdním díle se vzdal výrazných efektů a omezil se na pastózně nanášené hnědé a někdy červené tóny. Důraz kladl na psychologické vystižení portrétovaných. Je také známý pro své malířské přednosti a um v leptu. Mezi významná díla patří Noční hlídka (1641, Rijksmuseum, Amsterdam) nebo Hodina anatomie doktora Tulpa (1632, Mořincův dům, Haag).

[Srov.] ALTMANN, Lothar, ed. *Lexikon malířství a grafiky*. V Praze: Knížní klub, 2006. s. 514-515

¹⁹³ [Srov.] HUYGHE, René, ed. *Umění a lidstvo: encyklopedie*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1970. s. 267

¹⁹⁴ Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) byl italský malíř a grafik rokoka. Učil se v Benátkách. Jeho díla jsou typická okázalostí, slavností, zářivostí a průsvitností. Jeho obrazy jsou prozářené světlem.

[Srov.] ALTMANN, Lothar, ed. *Lexikon malířství a grafiky*. V Praze: Knížní klub, 2006. s. 606

¹⁹⁵ [Srov.] GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, [1997]. s. 487

nezávislosti a svobodě, uvědomoval si důležitost návaznosti na poznání starých Mistrů.

Ze studenta starých mistrů se stal starý předchůdce moderního umění a pro nově příchozí umělce byl inspirací a námětem ke studiu výtvarného umění.

O nadčasovosti Goyovy tvorby svědčil obdiv mnoha dalších generací, které znovu a znovu interpretovaly jeho dílo. Přední umělci nacházeli v Goyově díle inspiraci, což dokazuje, jak přitažlivé a stále aktuální je dílo tohoto prvního moderního umělce.¹⁹⁶ Podle Juana Ramóna Triadó¹⁹⁷ zahájil současnou tvorbu právě Francisco Goya.¹⁹⁸ Dílo Francisca Goy obsahuje téměř 2000 maleb, kreseb, rytin a litografií. Při studiu jeho díla se dostaneme k rozpětí od pozdního baroka až k modernitě. Do takových šíří a vzdálených stran zasahuje Goyovo dílo svým jedinečným stylem, nenahraditelným rázem osobitého umělce.¹⁹⁹

Dějiny západního umění mezi lety 1400 a 1900 se vyznačují širokou škálou objevů v rámci malířských technik, použití perspektivy, kompozice i v práci s barvou. Tyto jednotlivé objevy přispívaly k mimořádným výkonům umělců, které dnes obdivujeme na stěnách galerií a kteří byli inspirací a učebnicí pro další umělce, které pak opět chodíme obdivovat do dalších galerií. Tyto objevy umocnily a zdůraznily talent a mistrovské snahy umělců.²⁰⁰ Goya byl v přístupu k formě svých prací také průkopníkem. Pravděpodobně nevyužíval jen štětce, ale i nejrůznější nástroje hadry, houby a lžíce. Barvu nanášel za pomoci svých rukou a prstů. Barvy aplikoval i zednickým hladítkem nebo špachtlí či špičkou nože. Malířův syn vypověděl, že své nejoblíbenější obrazy maloval paletovým nožem (el cuchillo de la paleta). Špachtle pro svou práci používal už i Rembrandt, který pomocí hladítka a štětce rozprostřel množství barev, se kterými manipuloval. Dle

¹⁹⁶ [Srov.] Caprichos – Roznamry: cyklus grafických listů. Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně [online]. Zlín: HEADBOX, 2023 [cit. 2023-03-12]. Dostupné z: <https://www.galeriezlín.cz/cs/program/caprichos-rozmary-1793-1799-z-cyklu-80-grafickych-listu-francisca-goyi.html>

¹⁹⁷ Juan Ramón Triadó, španělský profesor dějin umění na Barcelonské univerzitě. Mezi jeho další díla patří Umění moderního světa – od klasicismu k pop-artu, Dějiny katalánského umění nebo Klíč k malířství.

TRIADÓ, Joan-Ramon a Anna HOUSKOVÁ. *Dějiny malířství v obrazech*: Vrcholná díla všech epoch a stylů. Praha: Albatros, 1990. viz přebal knihy

¹⁹⁸ [Srov.] TRIADÓ, Joan-Ramon a Anna HOUSKOVÁ. *Dějiny malířství v obrazech*: Vrcholná díla všech epoch a stylů. Praha: Albatros, 1990. s. 75

¹⁹⁹ [Srov.] TOMLINSON, Janis A. *From El Greco to Goya: painting in Spain, 1561-1828*. New York: Harry N. Abrams, 1997. Perspectives. s. 139

²⁰⁰ [Srov.] GRAHAM, Gordon. *Filosofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000. Studium (Barrister & Principal). s. 126

Vasariho²⁰¹ i renesanční umělci užívali špachtle pro přípravu podkladu, když malovali fresky. A zde můžeme spatřovat onen koloběh návštěv galerií, od jednoho čerpá druhý a všichni jsou osobitě výjimeční a nadále se od nich učí další. „Goya svými výstředními technikami na svou dobu zdvihl impulzivní, rázný a poněkud neuspořádaný charakter svého umění a zachytil jej v obrazech, které neustále opakovali jiní autoři jeho století.“²⁰²

Mnoho malířů Goyu oceňuje nejen pro jeho malířské schopnosti a dovednosti, ale i pro zvláštní talent být neoblomným společenským kritikem. V portrétních dílech nezná slitování a odhaluje veškerou samolibost, ohavnost a prázdnotu.²⁰³ Jeho dílo v sobě nese náznaky společenské karikatury.²⁰⁴ Karikatura je pro svou komickou formu využívána jako nástroj použitý proti nějaké osobě nebo společenské kategorii.²⁰⁵ Goya, především ve svých grafických dílech, zobrazoval směšné portréty nebo situace bohatých, hloupých, pověřivých lidí jeho doby. Pracoval tak stejně jako Daumier²⁰⁶ nebo ve 20. století Grosz,²⁰⁷ kteří chtěli ukazovat mravní nízkost společnosti. Dalším tématem Goyových leptů byla lidská ošklivost, ta od středověku až k baroku často zobrazovala nějakou vnitřní zkaženost. I v karikaturách tělesné vady odhalují mravní nedostatky.²⁰⁸ Dle našeho názoru ale Goya v prvním plánu nechtěl nikoho ponižovat nebo vyjadřovat odpor či dokonce vyvolávat zděšení. Nehezke nebo opravdové obličej

²⁰¹ Giorgio Vasari (1511-1573) byl malíř a architekt, proslavil se však především svou biografickou knihou *Životy umělců*. Jeho spisy jsou důležitými primárními prameny z doby renesance. *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 2. Přeložil Markéta HÁNOVÁ. [Praha]: Knižní klub, 2014. Universum (Knižní klub). s. 178

²⁰² MATHERON, Laurent. *Goya*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1996. 327 s. 85

²⁰³ [Srov.] GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, [1997]. s. 488

²⁰⁴ Karikatura – záměrně zkrslý obraz zesměšňující nějakou osobu nebo představu, objevuje se už v antice, jako samostatný druh se vyvinula na konci 18. století. *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 2. Přeložil Markéta HÁNOVÁ. [Praha]: Knižní klub, 2014. Universum (Knižní klub). s. 178

[Srov.] TROJAN, Raul a Bohumír MRÁZ. *Malý slovník výtvarného umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. Učebnice pro vysoké školy (Státní pedagogické nakladatelství). s. 92

²⁰⁵ [Srov.] ECO, Umberto, ed. *Dějiny ošklivosti*. Přeložil Iva ADÁMKOVÁ, přeložil Jindřich VACEK, přeložil Jiří PELÁN, přeložil Gabriela CHALUPSKÁ, přeložil Kateřina VINŠOVÁ, přeložil Zora OBSTOVÁ, přeložil Anita PELÁNOVÁ. Praha: Argo, 2015. s. 152

²⁰⁶ Honoré Daumier (1808-1879) je známý především jako tvůrce satirických kreseb a karikatur, ale byl tvůrce i obrazů a soch. *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 2. Přeložil Markéta HÁNOVÁ. [Praha]: Knižní klub, 2014. Universum (Knižní klub). s. 325

²⁰⁷ George Grosz (1893-1959) byl grafik, kterého proslavila jeho kousavá karikatura, která se pouštěla do vážné buržoazní společnosti. Byl členem komunistické strany a ve svých obrazech kromě zkaženosti moderní společnosti kapitalismem vyjadřoval obdiv k Hogarthovi, Goyovi i Hironymu Boschovi. *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 2. Přeložil Markéta HÁNOVÁ. [Praha]: Knižní klub, 2014. Universum (Knižní klub). s. 480

²⁰⁸ [Srov.] ECO, Umberto, ed. *Dějiny ošklivosti*. Přeložil Iva ADÁMKOVÁ, přeložil Jindřich VACEK, přeložil Jiří PELÁN, přeložil Gabriela CHALUPSKÁ, přeložil Kateřina VINŠOVÁ, přeložil Zora OBSTOVÁ, přeložil Anita PELÁNOVÁ. Praha: Argo, 2015. s. 177

v jeho díle nepůsobí vždy jako zdroj komična nebo opovrhování. Umberto Eco v tezích zabývajících se ženskou ošklivostí uvádí, že nehezke obličej nebyly tvořeny jen pro výsměch ale i pro upozornění na nemoc, nedokonalost nebo sílu času a stárnutí.²⁰⁹ V Goyových portrétech a jejich smyslu pro opravdovost nalézáme v zobrazení nedokonalých skutečností například i ženskou sílu. Ony chyby a místa k posměchu, tak mohou dostávat i jiné kontexty, vzpomeňme na portrét královny Marie Luisy, která nevyzařovala harmonickou krásu, ale její opravdovost a chyby ji na portrétech činí skutečnou silnou urozenou ženou.

V dějinách umění vznikla řada obrazů, které jsou si svým námětem nebo obsahem podobné. Často na sebe umělci přímo reagují nebo jsou díla srovnávána až s časovým odstupem historiky umění. U Goyových obrazů se s tímto jevem setkáváme poměrně běžně. Slavný obraz 2. květen a jeho téma popravy je porovnáváno v kontrastu s obrazem Poprava císaře Maxmiliána.²¹⁰ Porovnání podléhá Goyův obraz Nahá maja a Velázquezova Venuše.²¹¹ Goya byl motivací i pro Eduarda Maneta.²¹² Tato dvojice autorů je společně často uváděna v souvislosti s obrazy Balkon (viz Příloha I., Obr. 90)²¹³ a Skupina na balkoně (viz Příloha I., Obr. 91).²¹⁴ Manet, ač dle tehdejších akademiků nesplňoval jejich klasická kritéria, se nesnažil být revolucionářem malířství. Navazoval na staré mistry, především benátské (Giorgone,²¹⁵ Tizian²¹⁶), ale i na Velázqueze a právě samotného Goyu. Goyův obraz Skupina na balkoně na něho zapůsobil tak silně, že se mu stal uměleckou výzvou pro jeho adaptaci. Namaloval podobnou skupinu

²⁰⁹ [Srov.] Tamtéž

²¹⁰ Poprava císaře Maxmiliána, Édouard Manet, 1867-1868, Städtische Kunsthalle, Mannheim

²¹¹ V případě Venuší je zde jiná situace a jednotlivé obrazy jsou skrze jednotný námět srovnávány často. Jak představuje například kniha PRATER, Andreas. Im Spiegel der Venus: Velázquez und Kunst einen Akt zu malen. München: Prestel, 2002.

²¹² Eduard Manet (1832-1883) byl francouzský malíř 19. století. Patřil ke generaci umělců pravidelně vyřazovaných z pařížského Salonu. Mezi jeho nejkontroverznější díla, která skončila v salonu odmítnutých, patří Snídaně v trávě (1862-1863, Muzeum Orsay, Paříž). Stal se vůdčí osobností impresionistů, ač na jejich samostatných výstavách vystavovat nechtěl.

[Srov.] GERLINGS, Charlotte. *100 největších malířů: cesta od Fra Angelica k Andymu Warholovi*. Vyd. 1. Praha: Deus, 2008. 208 s. 124-125

²¹³ Balkon, Édouard Manet, 1868-1869, Musée d'Orsay, Paříž

²¹⁴ Skupina na balkoně, Francisco Goya, 1810-1815, Metropolitan Museum of Art, New York

²¹⁵ Giorgione (1477-1510) byl uznávaným benátským malířem renesance. Jeho dílo mělo velký vliv na další umělce. Jeho přínosem bylo oduševnělé, citově vypjaté zobrazování krajiny. Nejznámější díla jsou Bouře nebo Spící Venuše.

[Srov.] *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 2. Přeložil Markéta HÁNOVÁ. [Praha]: Knižní klub, 2014. Universum (Knižní klub). s. 130

²¹⁶ Tizian (1485-1576) byl malíř benátské školy. Jeho dílo bylo převratné. Jednalo se o dramatické výjevy a nevšední kompozice. Zachycoval postavy uprostřed činnosti v různých pózách a formátech. Jeho dalšími obrazy jsou např. Venkovský koncert, Láska nebeská a láska pozemská.

[Srov.] *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 2. Přeložil Markéta HÁNOVÁ. [Praha]: Knižní klub, 2014. Universum (Knižní klub). s. 130

na balkoně. Ona výzva spočívá v zobrazení kontrastu mezi tmou, která je v místnosti a plným ostrým světlem, které září venku na balkóně. Tento jev chtěl Manet zobrazit a zkoumat, jak denní plné světlo ploští tvary.²¹⁷

Dále uvedeme jméno malíře Jamese Ensora.²¹⁸ S Goyou ho nepojí obraz jako takový, ale pokud se podíváme na jeho dílo jako celek, skrze jednotlivé indicie najdeme jisté podobnosti nebo vzájemné odkazy. Ensorovo dílo obsahuje tzv. „ranou temnou periodu“, kdy se malíř obrátil k tmavší škále palety, používal temné barvy a využíval různých efektů světla. Často zobrazoval interiéry a portréty a skrze ně sklíčenost z měšťanského způsobu života. V tomto směru měli s Goyou podobná východiska pro svou tvorbu a zobrazovali kritický pohled na společnost. Postupem času se Ensorovo dílo projasnilo a často se v něm vyskytovaly masky, které měly zobrazovat odcizení, absurditu bytí a zlo, které je přítomné v nitru lidí. Zobrazoval člověka, který má sebezničující vlastnosti, otevíral otázky lidské existence. Před obrazy si kladl podobné otázky jako Goya v cyklu černých maleb. Ač se oba umělci po formální stránce dost odlišují, jejich výchozí myšlenky k tématům zůstávají i s časovým odstupem stejné (viz Přílohy I., Obr. 92, 93).²¹⁹

Dalším malířem je také Španěl Pablo Picasso,²²⁰ španělský malíř, známý především díky kubismu. S Goyou ho nepojí jen národnost, temperament, cílevědomost, nebo naprostá oddanost a fascinace vlastní tvorbou. Pokud se Goya stal pro některé malíře starým mistrem, od kterého mohli čerpat, učit se, či na něho navazovat, byl jedním z jeho „žáků“ právě Picasso. Dokládají to kresby ze skicového bloku a další skicy, které jsou vystaveny v muzeu Pabla Picassa v Barceloně. Na skicách můžeme vidět nejen, že přímo kopíroval některé mistrovy

²¹⁷ [Srov.] GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, [1997]. s. 514

²¹⁸ James Ensor (1860-1949) byl Belgickým malířem. Silně ovlivnil expresionisty a surrealisty. Z prvních počátečních pochmurných obrazů interiérů se dostal k prvkům fantastičnosti, inspirovali ho cizokrajné karnevalové předměty.

[Srov.] *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 2. Přeložil Markéta HÁNOVÁ. [Praha]: Knižní klub, 2014. Universum (Knižní klub). s. 385

²¹⁹ BERNHARD, Marianne. *Univerzální lexikon umění: architektura, fotografie, grafika, malířství, osobnosti, sochařství, umělecká řemesla*. Přeložil Otakar MOHYLA. Praha: Knižní klub, 1996. s. 184-185

²²⁰ Pablo Picasso (1881-1973) byl velmi slavný španělský malíř a sochař. Patřil k vedoucím postavám kubismu (výtvorný směr počátku 20. stol.). Jeho práce uvedené v tomto textu pocházejí především z jeho mládí, kdy už jako mladý student vyhrával akademické soutěže. K jeho nejznámějším dílům patří obraz *Avignonské slečny* (1906-1907, MoMa, New York), který byl základním kamenem kubismu a jeho zhroucení perspektivy, kombinace geometrického stylu malby s primitivismem.

[Srov.] *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 2. Přeložil Markéta HÁNOVÁ. [Praha]: Knižní klub, 2014. Universum (Knižní klub). s. 418

kresby, ale také se zabýval námětem býčích zápasů, jejichž obliba spojuje oba tyto malíře (viz Přílohy I., Obr. 94).

Abychom inspiraci Goyou tvorbu odhalili i u některého českého umělce, uvedeme tvorbu dvou sester Květy a Jitky Válových.²²¹ „Chtěla bych umět malovat jako Goya“, pronesla Květa Válová. Goya bylo i pojmenování pro jejich vlčáka. Vlčáci se pak objevují v její tvorbě a do jejích obrazů se Goya dostává zprostředkovaně, ale přeci. Malířky spojují zvířecí i lidské, stejně jak to dělal malíř ve svých Caprichos. A tak důležitý symbol zvířete u sester graduje a jejich tvorbou se protínají i býčí zápasy.²²²

Umělců, v jejichž díle můžeme Mistrův odkaz najít, by mohla být ještě další řada. Ostatně bez jednoho by nebylo druhé a je důležité vnímat neustálý vývoj a posun.

²²¹ Květa (1922-1998) a Jitka Válová (1922-2006) (dvojčata přezdívaná „Válovky“) byly české malířky, jedny z nejvýznamnějších české poválečné umělecké scény. V jejich díle je reflektována válka, uvolnění 60. let, normalizace i celoživotní boj s komunistickým režimem.

[Srov.] Jitka a Květa Válové: Prší, prší, a už zase smutek na mě leze | České galerie. [online]. Copyright © 2021 České galerie. [cit. 04.03.2023]. Dostupné z: <https://ceskegalerie.cz/cs/zpravy/jitka-a-kveta-valovy-prsi-prsi>

²²² [Srov.] PECHÁČKOVÁ, Marcela. *Jitka Válová: "byly jsme dvě malý hovna ve vysoký trávě"*. Praha: Torst, 2022. s. 96

II. PRAKTICKÁ ČÁST

3 Soubor grafických listů – Boje s obušky

Následující odstavce jsou věnovány praktické tvůrčí části, která plynule navazuje na teoretickou část práce. Jako základna pro tvůrčí činnost jsou využity teoretické poznatky, které prostřednictvím informací, fakt a srovnání zastřešují a tvoří pomyslný vrchol celé diplomové práce. Teoretická část je pro grafickou tvorbu klíčová. Obraz, jenž se stal hlavním inspiračním zdrojem, nelze izolovat od obsáhlého vývoje malířovy umělecké dráhy. Stejně tak nelze sledovat umělcovy stopy výtvarnou tvorbou bez znalosti jeho osobní životní cesty, kterou významným podílem určovaly dobové okolnosti. Povědomí o malířově životní zkušenosti, politických proměnných dané doby, španělské nátuře, válkách i o Mistrově osobnosti nám lépe formuje pohled a myšlenky při sledování umělcových děl. Vhled nebo snahu o pochopení černých maleb a jejich emocí, jistě divákovi usnadňuje a doplňuje aspoň elementární znalost malířova díla jako celku. Spektrum informací, a především pásmo viděných obrazů, oceňujeme obzvlášť, pokud vnímáme Černé malby ve vysokém kontrastu malířových prvních kartonových návrhů. Ačkoliv je právě tento cyklus Černých maleb hlavním předmětem diplomové práce, je zcela nežádoucí ho vnímat separovaně od ostatních děl umělce ať malířských či grafických. Diplomová práce se snaží s umělcovým dílem zacházet jako s kompaktním celkem a v jednotlivých etapách hledat milníky a mosty, které vedly k dalším cestám jeho umělecké pouti.

Vedle prezentace samotných výstupů tato kapitola popisuje, představuje a přibližuje důvody vzniku práce, inspirační zdroje, proces práce i myšlenkové pochody a změny, které prostupovaly celou tvorbou v rámci celého jejího vývoje.

3.1 Inspirace

Francisco Goya (jehož postup grafických prací zpracovává bakalářská práce autorky²²³) se ve své části kariéry grafika věnoval nejčastěji hlubotisku²²⁴

²²³ Viz BEČKOVÁ, Eliška. *Grafické dílo španělského umělce Francisca de Goyi „Další jeho bláznovství v těžé aréně“: „Další jeho bláznovství v těžé aréně“*. České Budějovice, 2021. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Vedoucí práce doc. Lenka Vojtová Vilhelmová, ak. mal. Kapitola 2 (Mistr Goya jako grafik a jeho grafické dílo). s. 33-46

²²⁴ Tisk z hloubky je založen na principu snímání barvy z prohloubených míst (prohloubení může proběhnout mechanicky nebo chemicky – jako je tomu u leptu). Do prohloubených míst se vtírá tiskařská barva, z ostatního hladkého povrchu se naopak stírá. Papír pak v hlubotiskovém stroji pod velkým tlakem přijme barvu z vyhloubených míst.

především pak leptu²²⁵, který doplňoval suchou jehlou. Proto i tato série využívá hlubotiskové techniky, i když v odlišném kontextu a přístupu. Důležitou proměnnou se při práci stala struktura a její využití v kontextu krajiny. Na rozdíl od předešlé práce bakalářské, jejímž výstupem byl soubor tisků zhotovený stejnou technikou, jakou pracoval před více než 200 lety sám autor, se tato práce chová zcela opačně. Grafickou technikou podávají nové tisky výpověď o malířském díle.²²⁶ Pomocí odlišných výrazových prostředků²²⁷ tak může dle svých schopností zvýraznit či upozadit různé části, nálady, odstíny a detaily původního obrazu. V jistém úhlu pohledu tak spojujeme obě složky umělcova díla do jednoho celku. Cyklus se zabývá stejným tematickým námětem jako původní malířův obraz, ale předkládá svou vlastní interpretaci pomocí nástrojů a výrazových prostředků typických pro grafickou tvorbu. Pokouší se zobrazovat, ne-li zvýrazňovat, některé z emocí, které nám obraz promítá do naší sítnice.

Hlavní inspirací se stal cyklus černých maleb a umělcovo podání krajiny (viz Přílohy II., Obr. 95, 96). Černé malby fascinují davy lidí někdy až s mrazivým uvědoměním, že tyto groteskně temné obrazy vytvořil nemocný umělec ve svém domě, sám pro sebe, aby ho obklopovaly, chránily, děsily, těšily, připomínaly, upozorňovaly ... nevíme, a nikdy vědět nebudeme, z jakého popudu je vytvořil a uzavřel mezi zdi svého domu. O to zajímavějšími a lákavějšími se pro nás stávají.

Tvůrčí činnosti z počátku vznikaly současně s prohlubováním a zjišťováním znalostí a faktů. Grafické listy byly dokončeny o něco dříve než teoretický základ.

KREJČA, Aleš. *Grafika*. Praha: Aventinum, 2010. 205 s. Výtvarné techniky. s. 65

²²⁵ Lept patří do hlubotiskových grafických technik. „Kresba na hladké kovové desce skrze ochranný kryt je vyleptaná do hloubky této desky kyselinou dusičnou, chloridem železitým nebo jiným leptadlem.“

RAMBOUSEK, Jan. *Slovník a receptář malíře-grafika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954. Výtvarné umění. s. 289

²²⁶ Goya byl malířem i grafikem v jedné osobě a jak uvádí katalog k výstavě umělcových leptů sbírky Moratova institutu (2005), je možné, že se v jeho podání tyto dvě disciplíny vzájemně ovlivňovaly. Proto se i zde nabízí propojení jeho malířského díla s grafickou formou. Grafika má ze své podstaty k dispozici dva opačné póly – černou (barvu) a bílou (papír). Pracuje pak často s tvrdými kontrasty a liniemi, což si s malířským pojetím protiřečí. Není tomu ale zcela u díla Mistra Goyi. Malířské aspekty s grafickými nebývají spojovány, ale Goya často ve svých grafických dílech pracoval s valérem a tóny. Autoři katalogu upozorňují na práci s jasnem, temnotou, světlem a tmou, které jsou určující pro obě polohy jeho tvorby. Jistě je to zapříčiněno tím, že v obou případech umělec hledal podobné výtvarné záměry.

GOYA, Francisco de. *Francisco de Goya: lepty: sbírka Moratova institutu [pro umění a vědy o umění]*. [Cheb: Galerie výtvarného umění v Chebu, 2005]. s. 15-16

²²⁷ Výrazové prostředky malby – malba počítá s bohatým tónovým odstupňováním barvy, modeluje tvary, objemy od nejtmašších stínů k největším světlům. Je opakem kresby – nejde zde o zdůraznění kontur pomocí linky.

RAMBOUSEK, Jan. *Slovník a receptář malíře-grafika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954. Výtvarné umění. s. 334

Výrazové prostředky grafiky – jsou opakem malířského pojetí. Jeho hlavní hodnoty jsou černá a bílá.

RAMBOUSEK, Jan. *Slovník a receptář malíře-grafika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954. Výtvarné umění. s. 163-162

Autorce tak byl dopřán jistý odstup od vytvořeného celku. S časovou prodlevou pak došlo znovu k návratu k tvůrčí činnosti a s využitím dalších nově načerpaných inspirací a podkladů, byly tisky dále doplňovány. Obě složky tak byly dokončeny téměř souběžně a jsou důležitou součástí jednoho aktuálního společného celku.

Zlomovým bodem při tvorbě praktické části byla návštěva Museu El Prado v Madridu, která se uskutečnila za účelem načerpání studijních podkladů a především možnosti osobního kontaktu s malířským dílem umělce a celým cyklem černých maleb. V muzeu je Černým malbám věnován jeden celý salónek, kde se nachází pouze tento cyklus. Oblý půdorys a ztlumená světla dodávají malbám specifickou nepřenositelnou atmosféru.

V prvotním plánu nebylo zpracovávat pouze jeden odraz z Černých maleb, ale zabývat se i interpretací jiných obrazů se silnou atmosférou např. obrazem Poprava 3. května či Sabat čarodějnic (viz Přílohy I., Obr. 22, 81). Ovšem započatá práce s prvním vybraným obrazem, její neustálé proměny a stále se otevírající dveře s možnostmi práce i interpretace nás nechaly zcela strhnout a vznikl početný soubor tisků vycházející z jednoho obrazu. Obrazem v hlavní roli se stal Boj s obušky (viz Přílohy I., Obr. 61), z něhož vychází celý nynější konvolut tisků. Jedná se o obraz patřící právě ke kolekci Černých maleb. Ani volba tohoto obrazu však nebyla náhodná a bez kontextu. Rozhodnutí o výběru obrazu k osobní interpretaci formou grafických tisků probíhalo v době, kdy vypukl válečný konflikt na Ukrajině. Konflikt, boj, surovost a nenávist to je právě to, co zobrazuje obraz Boj s obušky.

3. 2 Způsob práce

Grafické listy, které prezentují praktickou část, byly tvořeny v postupné návaznosti. Měly svůj pozvolný vývoj, který přinášel využití různých grafických technik, jejichž širší spektrum dodává tiskům osobitý ráz a dojem neopakovatelnosti. U některých tisků sehrála svou velkou roli i náhoda, která vzešla ze samotné experimentální hry, která protínala celý čas práce v grafickém ateliéru. Samotnému výběru klíčového obrazu pro praktickou část předcházela studie a snaha o pochopení malířova díla, kterou z části mapují přípravné skicy (viz Přílohy II., Obr. 98-109).

Pro tvorbu a její technické pojetí byl výchozím a určujícím prvkem samotný materiál, ze kterého byly vytvořeny matrice. Tato látka se stala jakýmsi odrazovým můstkem pro začátek práce. Jedná se o unikátní pětivrstvou filtrační membránu vyrobenou z polypropylenových netkaných textilií. Tato netkaná textilie je velmi specifickým materiálem, který se skládá z několika vrstev, ty se dají od sebe rozdělit. Jednotlivé vrstvy mají odlišné textury a hustotu. Textilie velmi dobře saje a přenáší barvu. Jistým omezujícím faktem byl formát. Textilie nebyla ve velkých nebo přesných rozměrech. Jednalo se o odpadový materiál, který zbyl po vysekávání rozložených stříhů respirátorů. Jednotlivé odstřížky, které měly samy o sobě specifický tvar na sobě nesly i zbytky dalších různých vzorů, kroužků a čárek, které zde zbyly po tvorbě respirátorů (viz Přílohy., II. Obr. 110,111). Tato práce nebyla první zkušeností autorky s daným materiálem. Prvním kontaktem s materiálem byly grafiky²²⁸, které nesly téma krajiny a hlavním výrazovým prostředkem se zde stala struktura (viz Přílohy II., Obr 112, 113). Proto se jedním z inspiračních zdrojů v malířově díle stala krajina. Praktická část diplomové práce na tuto sérii volně navazuje svou formou. Profituje ze zkušenosti a znalosti materiálu. V této práci již není textilie v hlavní roli, je jakýmsi důležitým doplňkem, výchozím bodem pro tvorbu matric. Na výsledných tiscích se objevuje v pozadí, představuje abstraktní krajinu a zároveň vnáší část geometrie a pravidelných tvarů do volné grafiky.

První vrstvy tisku vznikaly z matric zhotovených právě čistě textilií, kdy byly na papírovou lepenku postupně nalepovány vystříhané části textilie, které byly předem namočené do lázně z disperzního lepidla a vody. Postupným skládáním vznikla požadovaná krajina. Na připravenou zcela zaschlou matici byla válečkem naválena černá tiskařská barva lehce zředěná petrolejem a v satínýrce pod vyšším tlakem byl vyhotoven otisk (viz Přílohy II. Obr. 114, 115). Matrice i výsledný tisk jsou ve stejné velikosti, tištěno bylo tedy tzv. na spad bez bílých okrajů. Výsledkem je krajina (viz Přílohy II., Obr. 116, 117) napodobující uspořádání skal a horizontu ve vybraném obraze Boj o obušky, která na sobě nese jedinečnou strukturu materiálu.

Původním záměrem bylo tvořit právě jen takovéto hlubotiskové krajiny, ve kterých bude brán důraz na strukturu. Toto pojetí však nedostatečně vystihovalo

²²⁸ První grafické listy, které vznikaly s tímto materiálem, byly vyhotoveny v rámci předmětu volné autorské tvorby na Pedagogické fakultě Jihočeské univerzity v ateliéru grafiky Katedry výtvarné výchovy v Českých Budějovicích, kterou vedla doc. Lenka Vojtová Vilhelmová, ak. mal.

atmosféru a hlavní myšlenku ve stanoveném cíli práce. Postupem času chybělo zobrazení postav a bylo třeba využít další z téměř nekonečných možností, které grafická tvorba nabízí.

Celá série tisků je zhotovená z objemného počtu matric, které se rozstříhaly, rozdělily nebo zhotovily rovnou v menším formátu pro následné vykrytí požadovaných míst, či dotisků (viz Přílohy II. Obr. 118-127). Vedle zmiňovaných lepených matric byly využity matrice linorytu²²⁹ jako zástupce tisku z výšky. Princip tisku z hloubky zastupuje suchá jehla²³⁰, která byla vytvořena trochu alternativním způsobem a byla ryta do plastové folie. Dále bylo zhotoveno velké množství papírových šablon, které představovaly především dva bojovníky v různých velikostech pro vykřívání a snímání barvy.

Na prvotní tisky krajiny tak v různých kombinacích byly nanášeny další a další vrstvy tiskařské barvy. Využit byl i hladký kus lina, který byl vyříznut ve velikosti formátu práce a používán pro přenos barvy nebo přetisk stávajících míst krajiny. Poslední částí práce bylo drobné zasahování a opravy tisků štětcem a tupováním barvy. Byla tak v podstatě použita i další grafická technika monotypu v malířském pojetím a s prací šlo zacházet velmi volně.

3.3 Výsledné tisky

Výsledkem celého úsilí je početný soubor hlubotiskových listů, do kterých se promítají zásahy dalších grafických technik. Jednotlivé části jsou různou měrou ovlivněny náhodou. Výtisky mohou fungovat jako každý samostatný solitér ovšem jako cyklus zvyrazňují danou emoci a tvoří nosný funkční celek. Hlavním prvkem a pojítkem s původním Goyovým obrazem se stal motiv dvou mužů bijících se obuškem, zachycených v momentu, kdy se obušky vznášejí nad jejich hlavami v gestu zuřivého boje. Postavy se v cyklu objevují v různých velikostech a kontrastech či s různou intenzitou barvy. Jako by se tyto postavy

²²⁹ Linoryt – je metoda tisku z výšky. Jako matrice slouží formát linolea, do které je rydlem s koncem ve tvaru V nebo U vyrytý požadovaný motiv. Do prohloubených míst se poté barva naválená válečkem nedostane a na papír se tlakem v listu přenesení jen barva z vyvýšených míst

KREJČA, Aleš. *Grafika*. Praha: Aventinum, 2010. 205 s. Výtvarné techniky. s. 49, 53, 57

²³⁰ „Suchá jehla je rytina provedena do povrchu hladké měděné nebo jiné kovové desky ostrým hrotem ocelové jehly. Slovo suchá pak připomíná, že k vyrytí nebylo použito žádné kyseliny, jako je tomu u leptu“

RAMBOUSEK, Jan. *Slovník a receptář malíře-grafika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954. Výtvarné umění. s. 496

přenášely z různých míst na jiná, ale stále se bez jakéhokoliv rozhledu nebo povšimnutí snažily o svůj zaslepený boj. Mohou nám tak možná tlumočit poselství, že nebezpečí a surovost můžou být všudypřítomné. Kromě postav se v cyklu objevuje také symbol hlavy jednoho z bojovníků, který se v různé sytosti vpíjí do tmy či okolí boje. Posledním prvkem cyklu je ruka, která svírá obušek nebo je jen sama sevřená v pěst v bojovném gestu. Pozadí grafik je abstraktní a využívá struktury, kterou poskytl výchozí materiál filtrační textilie, který do grafik vnáší kus geometrie, v některých úsecích je sotva patrný, na jiných místech je mu ale přiznána výraznější funkce. Tento materiál je důležitým vodítkem pro práci a krásně prostupuje celým cyklem.

Barevnost tisků vychází ze samotné originální malby. Ač se jedná o Černé malby, jsou ve skutečnosti poměrně barevné, i když tyto barvy zde možná naopak dodávají obrazům na temnotě. Nejvýraznější barvou z celého cyklu je zlatavě žlutá, ta se objevuje ve všech čtrnácti Goyových obrazech. Interpretovaný obraz Boj s obuškou je možná jedním z nejbarevnějších obrazů celého černého malířova cyklu. Ač se jedná o oxymóron, opravdu je tomu tak. K tomuto faktu nás přivedla již zmiňovaná návštěva Madridského muzea. Nejen že v obraze není tolik přítomná černá barva, ale objevují se v něm i další barvy, které v celém cyklu nenajdeme. Vedle žluté spatřujeme i zelenou, hnědou, okrovou a velkou zajímavostí je nebe, které je světle modré s velmi výraznými bílými mračky. Další výraznou barvou je červená, která se valí po tváři jednoho z bojovníků jako upozornění na krvavou ránu. Celý námi prezentovaný cyklus sestává ze tří barev – černé, žluté a červené – ta se objevuje jen jako výrazný aspekt u malého množství tisků, tak jako se u originálního obrazu ukazuje jen na tváři bojovníka.

Výsledný soubor čítá 18 listů ve velikosti 43x70 cm (viz Přílohy II. Obr. 128-137). Je souborem, který zobrazuje boj, nenávist, násilí a nebezpečí. Snaží se upozornit na ostražitost a sílu, které jsou obsaženy v boji, jenž je krutým a nelítostným. Pokouší se poskytnout divákovi neuzavřené množství interpretací obrazu ale i boje obecně. Při pohledu na jednotlivé listy se může jejich obsah lehce proměňovat a upravovat, jako by naváděl k pohledu na věci z mnoha úhlů pohledu, i když stále spatřujeme tytéž dvě osoby. Jiný rozměr pak může znovu nabídnout pohled na cyklus jako na celek. Jedná se stále o stejný boj? Asi těžko dokážeme rozklíčovat, kdo se stal obětí a kdo agresorem, kdo útok vyvolal a jak dopadne. Soubor tak nabízí otázky snad podobným způsobem, jaké nám nabídl Goya svým cyklem černých maleb.

Závěr

Není snadným úkolem prezentovat život, dílo, vliv a dobové souvislosti jedné osoby v rámci několika stran textu. Úkol je o to těžší, když se k zajímavé osobnosti připojí osobní zaujetí, úcta a úžas. Je zapotřebí si onu osobnost a činnost rozložit do několika složek a těmi se zabývat. Diplomové práci s tímto zadáním zajisté pomohla již zmiňovaná bakalářská práce. Jednotlivé složky díla se tak lépe rozpustily do počtu stran i jednotlivých písmen. V textu jsou použity časté citace z předchozí práce a v jistých momentech se obě práce velmi blízce prolínají a doplňují. Čtenářovy oči mají možnost procházet skrze řádky a sledovat celou tvůrčí cestu, do které nezapadá jen pomyslné vyvrcholení práce v podobě grafických listů, ale i samotný sběr teoretických znalostí. Není mu ale nabídnut zcela jasně ohraničený konec, protože jsme si vědomi, že aktuálně dosažené informace se mohou dále vyvíjet.

Diplomová práce odtajňuje jednotlivé kroky poznávání a její struktura odpovídá průběhu sbírání teoretických poznatků, pramenů, osobního zaujetí i souvislé grafické tvorby. V tomto směru tak koresponduje s jedním ze stanovených cílů, tedy vytvořením kompaktního celku napříč teoretickou i praktickou částí. Oba díly vznikaly téměř současně a v průběhu se navzájem ovlivňovaly. Nejvíce je to však patrné u podkapitoly, která se zabývá malířovým cyklem Černých maleb. Je to asi logickým faktem, protože z tohoto tvůrčího období se nejvíce inspiruje praktická část, která skrze svou cestu vyústila k hlubotiskovým grafickým listům, které jsou předloženy v početné kolekci v rámci praktické části. Do praktické části se pak povedlo zakomponovat i další z osobních zaujetí autorky, kterou je krajina. Krajina zpracovávaná prostřednictvím struktur a otisků má opět oporu v teoretické části, kdy jí věnujeme pozornost v malířových obrazech.

Seznamování se s uměleckou osobností Francisca Goyi završila osobní návštěva Museu del Prado a taktéž hlavního města Madridu. Kontakt s díly i místem umělcova působení přispěl k uvědomění si, jak moc dokáže názor na umělce ovlivnit zprostředkování umění prostřednictvím publikací a článků. Kladlo to pak ještě větší důraz na snahu o objektivní podání pravdivé skutečnosti a apel na celistvost. Na druhou stranu zde byla nutnost podat i subjektivní výpověď, která provází výtvarné umění a bez které by nebylo možné s takovým zaujetím tvořit grafické interpretace mistrova obrazu a která byla motorem pro získávání dalších podkladů. Samotné možnosti v rámci přístupných zdrojů nejsou neměnným

faktorem a další nové interpretace, odkazy a fakta se mohou stále objevovat. Důležitou proměnnou zde byl jazyk, ve kterém jsou zdroje přístupné. Zajisté se nejčastěji jedná o španělštinu. Z tohoto důvodu bylo třeba velmi mnoho vyhledávat ve slovnících a práce byla na překladu závislá. Se znalostí španělského jazyka by se poznání mohlo odebrat ještě jiným směrem.

Stěžejní částí práce byla její tvůrčí poloha. Ta je odrazem ponoření se do autorova díla. Hlavním zdrojem nadšení pro umělcovo malířské dílo byl cyklus Černých maleb. Už samotný způsob vzniku těchto maleb je fascinující. Z velmi působivého souboru byl vybrán jeden obraz souboje dvou mužů. Stále na obraz hledíme s jistou nechápavostí zdroje lidské agrese a schopnosti ublížit lidskému tělu. Nad hlavami mužů se nebezpečně neohroženě vznáší obušek, který jeden z aktérů pevně drží v ruce. Pozorujeme gesto obrany druhého bojovníka, za kterým vidíme sílu a odhodlání ke zpětnému útoku. Násilí v obraze očekáváme a předpovídáme v napjaté atmosféře prostředí tmavé krajiny s nízkým horizontem a nebem pokrytým mračky.

Tento souboj dvou lidí se stal hlavním východiskem pro tvorbu. Druhou a neméně podstatnou proměnnou práce byl zvolený materiál. Unikátní pětivrstvá filtrační membrána vyrobená z polypropylenových netkaných textilií se používá pro výrobu ochranných dýchacích pomůcek a byla použita i pro tvorbu tiskových matric. Samotná práce se pak nesla v duchu hledání a experimentování s daným materiálem a pokusem o přenos emoce, která se v malířově díle nachází. Jak jedinec vyslaný k boji může být malou součástí velkého utrpení a sám může být ztracen v násilí.

Doufáme, že předložený soubor grafických tisků v kontextu teoretického podkladu otevírá čtenáři možnosti pro vytvoření si vlastního obrazu o Franciscu Goyovi. Zároveň je nutné zmínit, že došlo k detailnější interpretaci jen určitého kousku z jeho díla. Zůstává proto opět velké pole možností pro další práci, ať už tvůrčí, která je dle našeho názoru neoddělitelnou složkou poznání, tak i vědomostní, kdy je nacházení souvislostí a názorů stále možné prohlubovat.

V neposlední řadě bych ráda vyjádřila poděkování Museo del Prado, které zprostředkovává kvalitní zdroje a dostupné informace pro zájemce o umění i studijní účely. Jedná se o jejich internetové stránky ale i další sociální sítě, na které pravidelně přidávají videa s rozborů nebo zajímavostmi o obrazech či umělcích ze svých sbírek a přibližují tak své poklady přes kilometry daleko. To je

ostatně podobný cíl, který si kladla i tato práce. Přenést osobní zaujetí s podkladem teoretických informací a výtvarným doprovodem komukoliv, kdo se dostane ke stránkám této práce.

Zdroje

Knižní

1. ALTMANN, Lothar, ed. *Lexikon malířství a grafiky*. V Praze: Knižní klub, 2006. ISBN 80-242-1576-4.
2. BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997. ISBN 80-200-0609-5.
3. BERNHARD, Marianne. *Univerzální lexikon umění: architektura, fotografie, grafika, malířství, osobnosti, sochařství, umělecká řemesla*. Přeložil Otakar MOHYLA. Praha: Knižní klub, 1996. ISBN 80-7176-393-4.
4. BOCKEMÜHL, Michael. *J.M.W. Turner: 1775-1851: svět světla a barvy*. V Praze: Slovart, c2008. ISBN 978-80-7391-045-7.
5. CARR-GOMM, Sarah. *Goya*. London, England: Parkstone, 2000. ISBN 1 85 995 294 1.
6. ECO, Umberto, ed. *Dějiny ošklivosti*. Přeložil Iva ADÁMKOVÁ, přeložil Jindřich VACEK, přeložil Jiří PELÁN, přeložil Gabriela CHALUPSKÁ, přeložil Kateřina VINŠOVÁ, přeložil Zora OBSTOVÁ, přeložil Anita PELÁNOVÁ. Praha: Argo, 2015. ISBN 978-80-257-1434-8.
7. FEUCHTWANGER, Lion. *Goya, čili Trpká cesta poznání*. Přeložil Emanuela TILSCHOVÁ, přeložil Emanuel TILSCH. Praha: Československý spisovatel, 1955.
8. GERLINGS, Charlotte. *100 největších malířů: cesta od Fra Angelica k Andymu Warholovi*. Vyd. 1. Praha: Deus, 2008. 208 s. ISBN 978-80-87087-47-3.
9. GOMBRICH, E. H. *Příběh umění*. Praha: Argo, [1997]. ISBN 80-7203-143-0.
10. GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze: studie o psychologii obrazového znázorňování*. Vydání druhé. Přeložil Miroslava GREGOROVÁ. Praha: Argo, 2019. ISBN 978-80-257-3031-7.
11. GOYA, Francisco de. *Francisco de Goya: lepty: sbírka Moratova institutu [pro umění a vědy o umění]*. [Cheb: Galerie výtvarného umění v Chebu, 2005]. ISBN 80-85016-76-1.

12. GOYA, Francisco de. *Francisco Goya y Lucientes: grafické cykly*: Národní galerie v Praze, Palác Kinských, červenec–srpen 1991. V Praze: Národní galerie, 1991. ISBN 80-7035-028-8.
13. GRAHAM, Gordon. *Filosofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000. Studium (Barrister & Principal). ISBN 80-85947-53-6.
14. GUDIOL, José. *Goya: 1746-1828*. Překlad Jan SCHEJBAL. Vydání první. Praha: Odeon, 1982. 2 svazky (383; 414 stran). Světové umění, 76.-77. svazek.
15. HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. [Praha]: Slovart, 2004. Mistři světového umění. ISBN 80-7209-571-4.
16. HALL, James. *Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*. Přeložil Allan PLZÁK. Praha: Paseka, 2008. ISBN 978-80-7185-902-4.
17. HARRIS, Enriqueta a Francisco GOYA. *Goya*. Rev. and enl. ed. London: Phaidon Press, 1994. ISBN 0714829757.
18. HOFMANN, Werner. *Goya: vom Himmel durch die Welt zur Hölle*. München: C. H. Beck, 2003. ISBN 3-406-48619-3.
19. HUYGHE, René, ed. *Umění a lidstvo: encyklopedie*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1970.
20. CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska v datech*. Praha: Libri, 2011. ISBN 978-80-7277-482-1.
21. KREJČA, Aleš. *Grafika*. Praha: Aventinum, 2010. 205 s. Výtvarné techniky. ISBN 978-80-7442-003-0.
22. LEÓN, Miguel Hervás. *La Quinta de Goya y sus Pinturas Negras: dos siglos de desventuras (1819-2019)*. Madrid: Casimiro Libros, 2019. ISBN 978-84-16868-61-2.
23. MATHERON, Laurent. *Goya*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1996. 327 s. ISBN 84-7812-371-7.
24. MEIER, Günter. *Francisco Goya*. Berlin: Welt der Kunst, 1975. Kunst und Gesellschaft.

25. PECHÁČKOVÁ, Marcela. *Jitka Válová: "byly jsme dvě malý hovna ve vysoký trávě"*. Praha: Torst, 2022. ISBN 978-80-7215-698-6.
26. PIJOAN Y SOTERAS, José. *Dějiny umění*. Vyd. 3. Praha: Odeon, 1990. 364 s. Světové umění, sv. 108. ISBN 80-207-0432-9.
27. PRATER, Andreas. *Im Spiegel der Venus: Velázquez und Kunst einen Akt zu malen*. München: Prestel, 2002. 133 s. ISBN 3-7913-2804-2.
28. RAMBOUSEK, Jan. *Slovník a receptář malíře-grafika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954. Výtvarné umění.
29. RAPELLI, Paola. *Goya*. Munich, London, New York: Prestel, 2012. ISBN 978-3-7913-4741-7.
30. ŘEPA, Karel, Aleš POSPÍŠIL, Zuzana DUCHKOVÁ a Michal FILIP. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově*. I. vydání. Olomouc: INSEA, česká sekce mezinárodní společnosti pro výchovu uměním, 2020. ISBN 978-80-904268-5-6.
31. STIBRAL, Karel. *Estetika přírody: k historii estetického oceňování krajiny*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2019. Estetika (Pavel Mervart). ISBN 978-80-7465-402-2.
32. ŠABOUK, Sáva. *Encyklopedie světového malířství*. Praha: Academia, 1975.
33. TOMLINSON, Janis A. *From El Greco to Goya: painting in Spain, 1561-1828*. New York: Harry N. Abrams, 1997. Perspectives. ISBN 0-8109-2740-3.
34. TRIADÓ, Joan-Ramon a Anna HOUSKOVÁ. *Dějiny malířství v obrazech: Vrcholná díla všech epoch a stylů*. Praha: Albatros, 1990. ISBN 80-00-001578
35. TROJAN, Raul a Bohumír MRÁZ. *Malý slovník výtvarného umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990. Učebnice pro vysoké školy (Státní pedagogické nakladatelství). ISBN 80-04-22338-9
36. Umění: velký obrazový průvodce. Vyd. 2. Přeložil Markéta HÁNOVÁ. [Praha]: Knižní klub, 2014. Universum (Knižní klub). ISBN 978-80-242-4494-5
37. VÁGNEROVÁ, Marie. *Vývojová psychologie: dětství, dospělost, stáří*. Praha: Portál, 2000. ISBN 80-7178-308-0.

Internetové

1. Anton Raphael Mengs. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2022 [cit. 2023-03-12]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Anton_Raphael_Mengs
2. Art Object Page. National Gallery of Art [online]. Copyright © 2023 National Gallery of Art [cit. 09.03.2023]. Dostupné z: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.79.html>
3. August L. Mayer. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2022 [cit. 2023-03-19]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/August_L._Mayer
4. Black Paintings. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2023 [cit. 2023-03-12]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Paintings
5. Caprichos – Rozmary (1793–1799) z cyklu 80 grafických listů Francisca Goyi / Galerie Zlín. [online]. Copyright © 2022 Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně, p.o. [cit. 20.10.2022]. Dostupné z: <https://www.galeriezlin.cz/cs/program/caprichos-rozmary-1793-1799-z-cyklu-80-grafickych-listu-francisca-goyi.html>
6. Commedia dell'arte. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2022 [cit. 2023-03-23]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Commedia_dell%27arte
7. Émile Zola životopis | Databáze knih. Knihy | Databáze knih [online]. Copyright © 2008 [cit. 18.02.2023]. Dostupné z: <https://www.databazeknih.cz/zivotopis/emile-zola-81>
8. Francisco Bayeu y Subías. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2022 [cit. 2023-03-22]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Francisco_Bayeu_y_Sub%C3%ADas
9. Francisco Goya. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2022 [cit. 2023-03-12]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Francisco_Goya
10. *Francisco José Goya y Lucientes* [online]. Národní galerie Praha: SNG [cit. 2023-03-12].

- Dostupné z: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_1577Obr. 45: Leocadia Zorilla, z cyklu černé malby, 1820-1823
11. Goya in Madrid – Exhibition - Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado [online]. Dostupné z: <https://www.museodelprado.es/en/whats-on/exhibition/goya-in-madrid/297f52f2-36c7-4580-b03a-8ff66da64f8d>
 12. Goya y Lucientes, Francisco de – Colección - Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado [online]. Dostupné z: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/goya-y-lucientes-francisco-de/39568a17-81b5-4d6f-84fa-12db60780812>
 13. Goya y Lucientes, Francisco de – The Collection - Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado [online]. Dostupné z: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/artist/goya-y-lucientes-francisco-de/39568a17-81b5-4d6f-84fa-12db60780812>
 14. Charles Yriarte. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2022 [cit. 2023-03-12]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Yriarte
 15. inkvizice, inkvisice - ABZ.cz: slovník cizích slov. ABZ.cz: slovník cizích slov – online hledání [online]. Copyright © [cit. 08.11.2022]. Dostupné z: <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/inkvizice-inkvisice>
 16. James Ensor. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2023 [cit. 2023-03-14]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/James_Ensor
 17. James Ensor: Sbírky.ngprague [online]. Praha: lab.SNG [cit. 2023-03-14]. Dostupné z: <https://sbirky.ngprague.cz/katalog?author=James%20Ensor>
 18. Jan Baleka. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2022 [cit. 2023-03-18]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Baleka
 19. Jan Rambousek. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2022 [cit. 2023-03-18]. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Rambousek_\(mal%C3%AD%C5%99\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Rambousek_(mal%C3%AD%C5%99))

20. Jean Laurent Minier. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2022 [cit. 2023-03-12]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Jean_Laurent_Minier
21. Jean-Honoré Fragonard. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2022 [cit. 2023-03-12]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Jean-Honor%C3%A9_Fragonard
22. Jitka a Květa Válový: Prší, prší, a už zase smutek na mě leze | České galerie. [online]. Copyright © 2021 České galerie. [cit. 04.03.2023]. Dostupné z: <https://ceskegalerie.cz/cs/zpravy/jitka-a-kveta-valovy-prsi-prsi>
23. Joseph Mallord William Turner – Bouře u pobřeží - ObrazyNaPlátně.cz. ObrazyNaPlátně.cz - ObrazyNaPlátně.cz [online]. Copyright © 2018. Všechna práva vyhrazena. [cit. 13.03.2023]. Dostupné z: <https://www.obrazynaplatne.cz/adwak-joseph-mallord-william-turner-boure-u-pobrezi/>
24. Lion Feuchtwanger. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2023 [cit. 2023-03-18]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Lion_Feuchtwanger
25. Marie Luisa Parmská. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2022 [cit. 2023-03-12]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Marie_Luisa_Parmsk%C3%A1
26. Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado [online]. Dostupné z: <https://www.museodelprado.es/en>
27. Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2023 [cit. 2023-03-12]. Dostupné z: https://es.wikipedia.org/wiki/Real_Sociedad_Econ%C3%B3mica_Aragonesa_de_Amigos_del_Pa%C3%ADs
28. Saturn (Rubens). In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2022 [cit. 2023-03-12]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Saturn_\(Rubens\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Saturn_(Rubens))
29. The Balcony (Manet) - Wikipedia. [online]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Balcony_\(Manet\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Balcony_(Manet))

30. Understanding Francisco de Goya through 6 Pivotal Artworks | Artsy. Artsy — Discover, Buy, and Sell Fine Art [online]. Copyright © [cit. 09.08.2022]. Dostupné z: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-understanding-francisco-de-goya-6-pivotal-artworks?utm_medium=social&utm_source=facebook&utm_campaign=editorial&fbclid=IwAR0MsaSVTI-bulMCK-ODSqVpul97Q9V-CNZa6zul8oNzgeb4_XShHSirOQQ
31. Werner Hofmann (art historian). In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2021 [cit. 2023-03-23]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Werner_Hofmann_\(art_historian\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Werner_Hofmann_(art_historian))

Videa

1. Goya's Black Paintings, 1820-1823. Recorded live July 6, 2022 - YouTube. YouTube [online]. Copyright © 2022 Google LLC [cit. 20.11.2022]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Q1BB-XkhDKE>
2. Goya, Saturn požírající svého syna, 1821-23 – Khanova škola. Khanova škola [online]. Dostupné z: <https://khanovaskola.cz/video/13/108/554-goya-saturn-pozirajici-sveho-syna-1821-23>

Předešlá bakalářská práce autorky

1. BEČKOVÁ, Eliška. Grafické dílo španělského umělce Francisca de Goyi „Další jeho bláznovství v téže aréně“: „Další jeho bláznovství v téže aréně“. České Budějovice, 2021. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Vedoucí práce doc. Lenka Vojtová Vilhelmová, ak. mal.

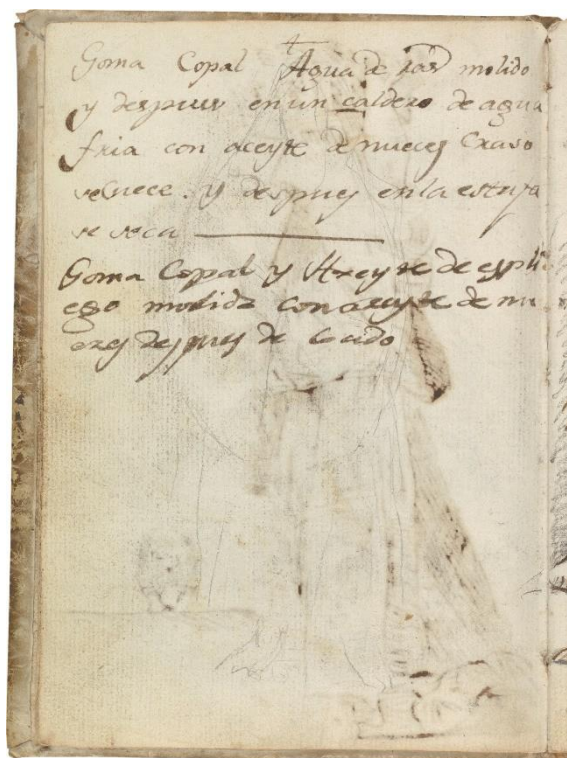
Přílohy I. obrazový materiál k teoretické části



Obr. 1: Alegorie pevnosti, poznámka k ranám Kristovým, kopie fresky Corrada Giaguinta, z malířových cest po Itálii 1771“



Obr. 2: Postava starce s roztaženýma rukama, z malířových cest po Itálii, 1771



Obr. 3: Ukázka z umělcova Italského deníku, technologické poznámky,
1771



Obr. 4: Záznam o narození a křtu dvou Goyových dětí,
Postava v úřednickém hábitu, 1774-1779



Obr. 5: Mlékařka z Bordeaux, 1825-1827



Obr. 6: Lovecký večírek, 1775



Obr. 7: Tanec na pobřeží Manzanares, 1777



Obr. 8: Krajina s řekou a domy, Pohled na Madrid a okolí, 1775



Obr. 9: Svatba, 1791-1792



Obr. 10: Louka sv. Isidora, 1788,



Obr. 11: Pouť ke sv. Isidoru 1820-1823



Obr. 12: Nemocný zedník, 1786



Obr. 13: Léto, 1786-1787



Obr. 14: Zima, 1786



Obr. 15: Už mají místo, Ya tienen asiento, 1797



Obr. 16: Odpuzující, Se repulen, 1797



Obr. 17: Dospívání po smrti, Crecer despues de Morir, 1796-1797



Obr. 18: Sen čarodějnice, Sueno De Brujas, 1796-1797



Obr. 19: Rodina Karla IV., 1800-1801



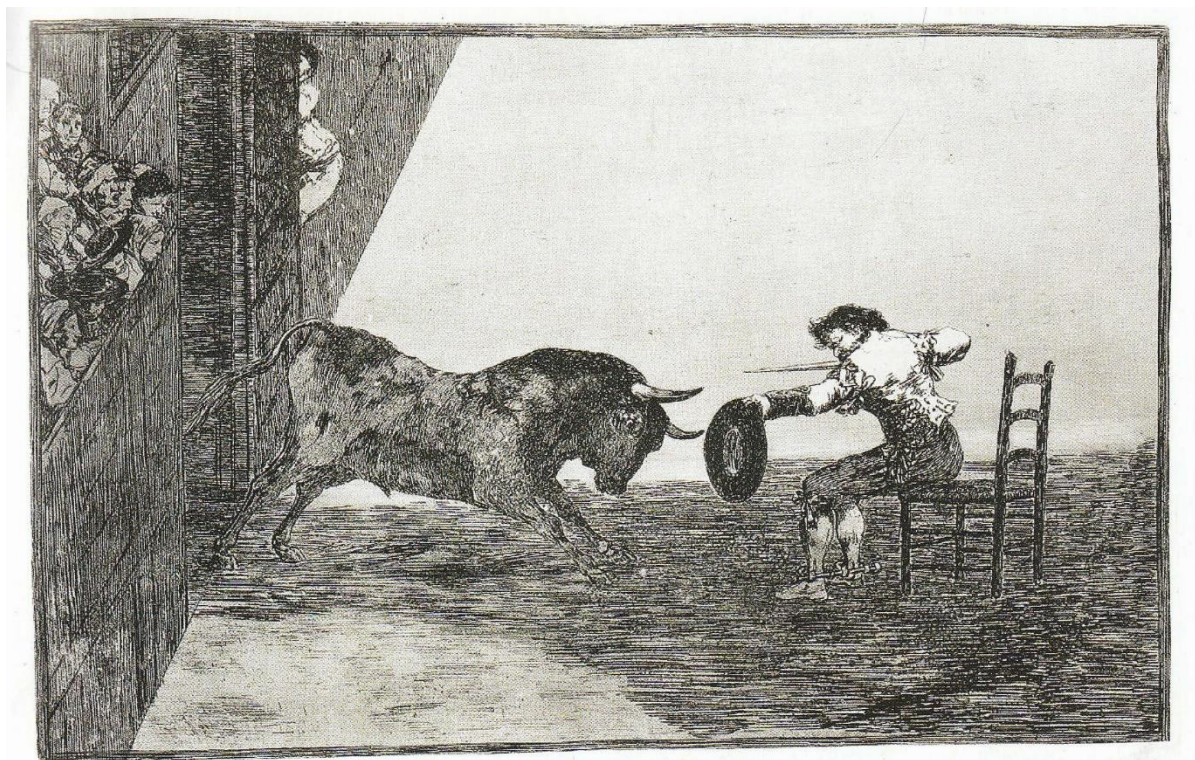
Obr. 20: Portrét vévodkyně z Alby, 1795



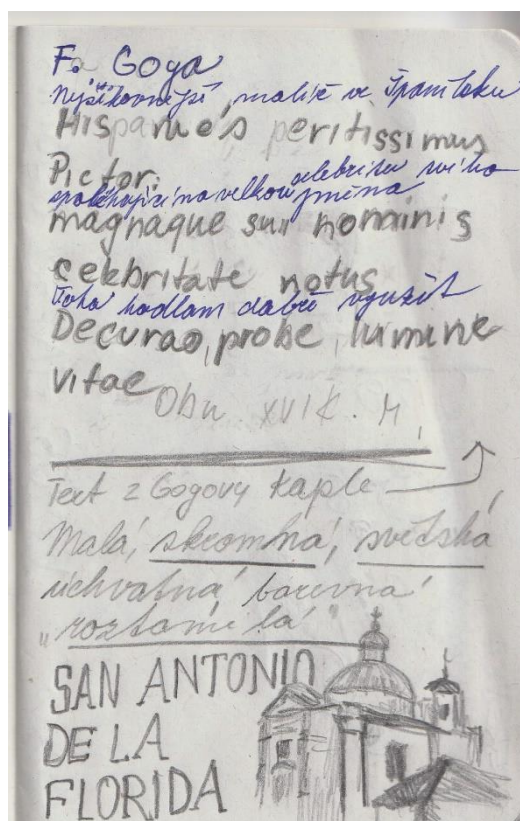
Obr. 21: 2. květen 1808, 1814



Obr. 22: 3. květen 1808, 1814



Obr. 23: Odvaha Martinchova v aréně v Zaragoze, 1815-1816



Obr. 24: Ukázka z deníku z návštěvy Madridu, Kaple San Antonio de la Florida, latinský nápis z náhrobku Francisca Goya



Obr. 25: Chlapci sbírající ovoce, 1778



Obr. 26: Drak 1777-1778



Obr. 27: Psi na vodítku, 1775



Obr. 28: Voják a dámy, 1779



Obr. 29: Houpačka, 1779



Obr. 30: Náhody houpačky, Jean-Honoré Fragonard, 1769



Obr. 31: Karel III., 1786



Obr. 32: Podobizna hraběte Floridablanca 1783



Obr. 33: José Moñino y Redondo, hrabě de Floridablanca, 1783



Obr. 34: Rodina vévody z Osuny, 1788



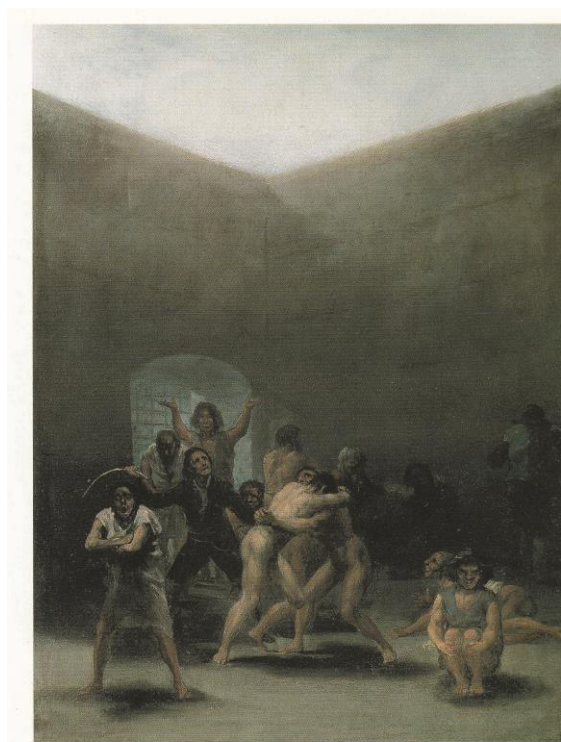
Obr. 35: Don Manuel Osorio Manrique de Zúñiga, 1788



Obr. 36: Kočující komedianti, 1993



Obr. 37: Noční požár, 1793-1794



Obr. 38: Dvůr blázince, 1794



Obr. 39: Gaspar Melchor de Jovellanos, 1798



Obr. 40: Portrét Asensio Jeliá, 1798



Obr. 41: Nahá maja 1795-1800



Obr. 42: Oblečená maja 1800-1805



Obr. 43: Vodník, 1808-1812



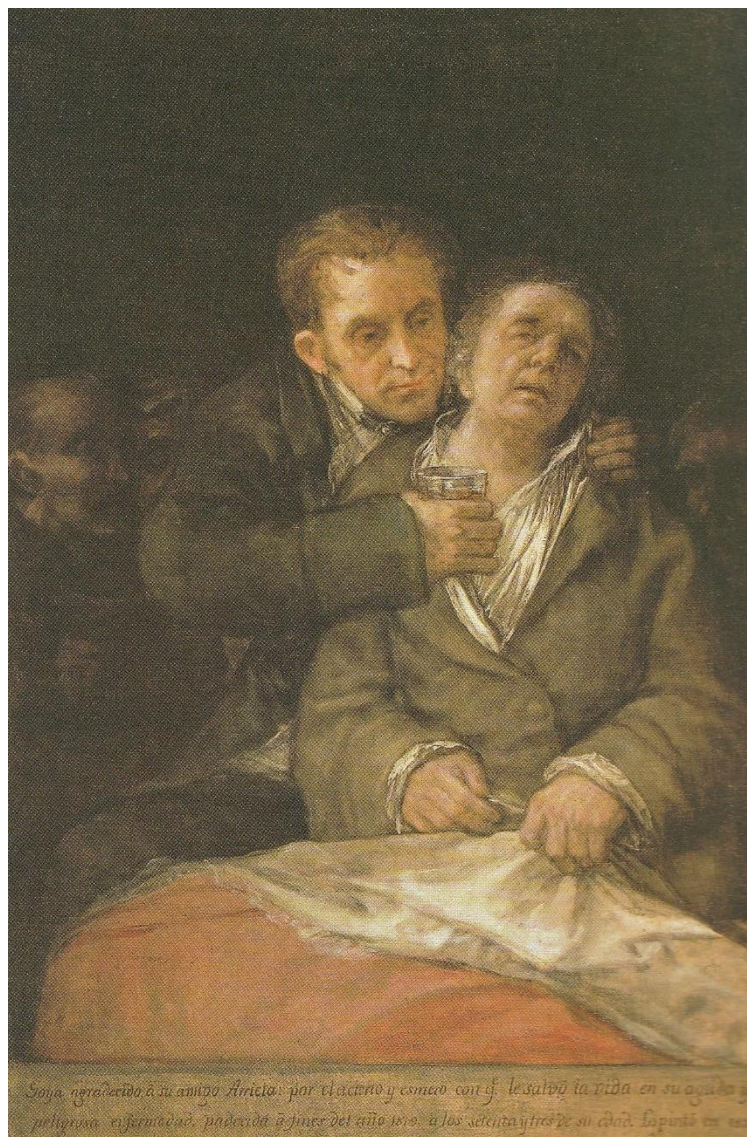
Obr. 44: Don Miguel de Lardizábal, 1815



Obr. 45: Leocadia Zorilla, z cyklu černé malby, 1820-1823



Obr. 46: Francisca Sabasa y García, 1804-1808



Obr. 47: Goya a jeho lékař Arrieta, 1820



Obr. 48: Král Karel IV. na koni, 1799-1800



Obr. 49: Královna Maria Luisa na koni, 1799-1800



Obr. 50: Karel IV., 1789



Obr. 51: Král Karel IV., 1790



Obr. 52: Královna Maria Luisa s tontillo, 1789



Obr. 53: Královna Maria Luisa de Parma, 1790



Obr. 54: Maria Luisa Parmská, Anton Raphael Mengs, 1765



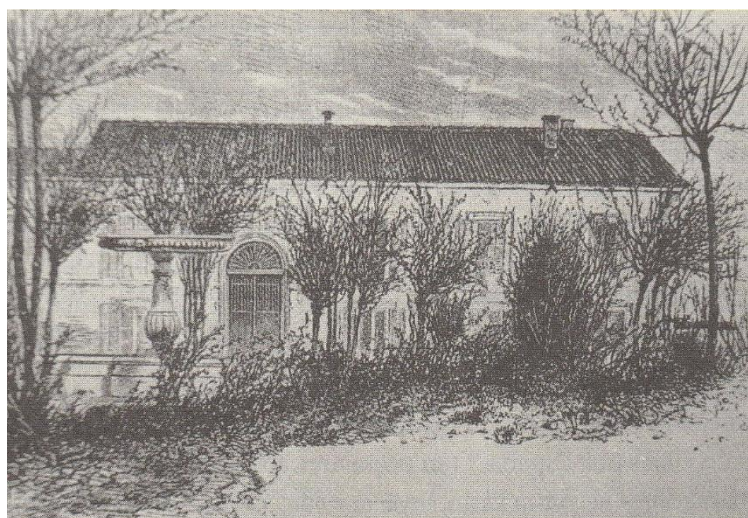
Obr. 55: María Josefa de Borbón y Sajonia, infanta de España



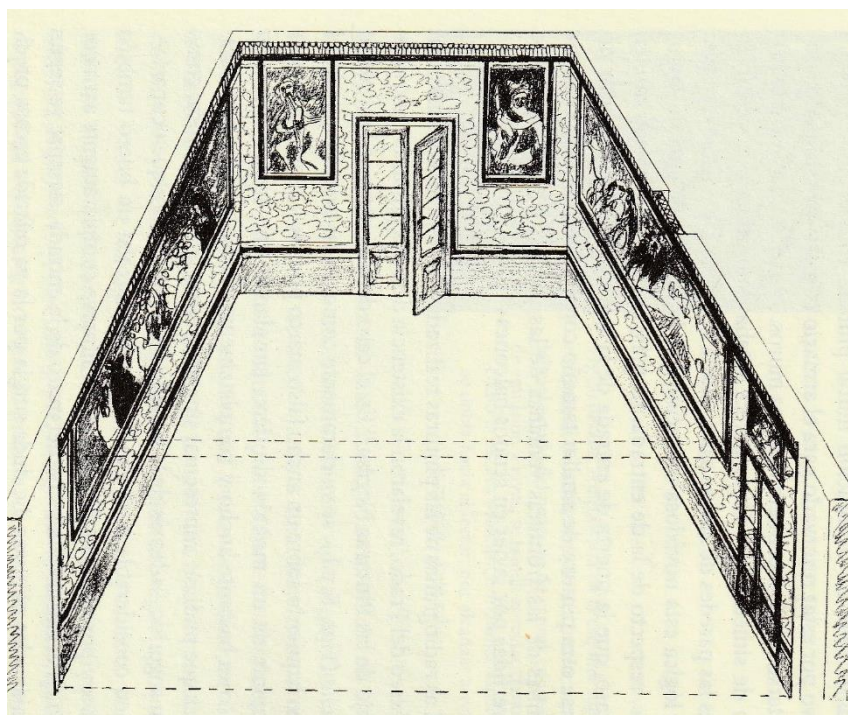
Obr. 56: Carlos María Isidro de Borbón y Borbón-Parma, infante de España



Obr. 57: Francisco de Paula Antonio de Borbón y Borbón-Parma, infante de España



Obr. 58: Pohled na dům hluchého



Obr. 59: Model předpokládaného rozmístění obrazů v domě hluchého I.



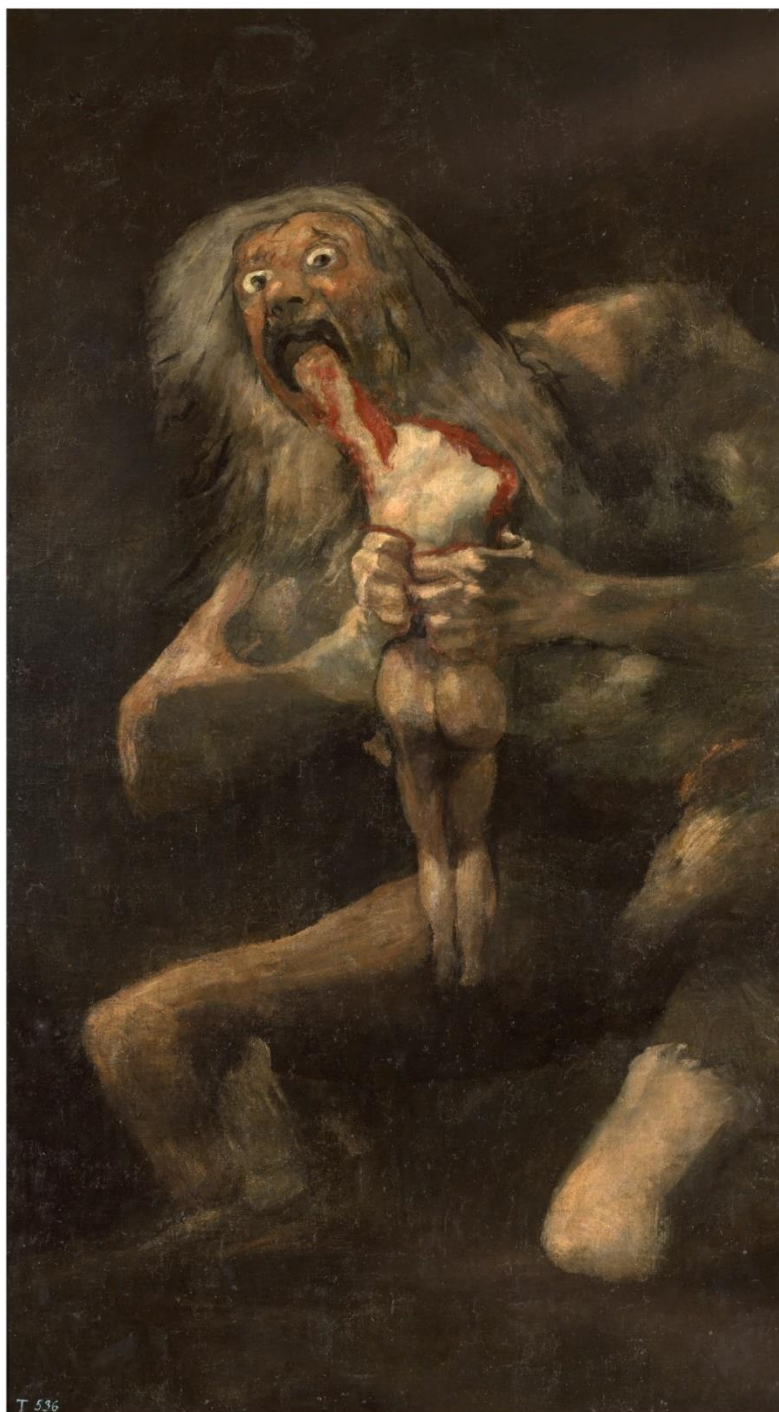
Obr. 60: Model předpokládaného rozmístění obrazů v domě hluchého II.



Obr. 61: Boj s obušky



Obr. 62: Kresba dvou žen 1826-1820



Obr. 63: Saturn



Obr. 64: Saturn, Peter Paul Rubens, 1636



Obr. 65: Saturn skica, 1797



Obr. 66: Pes



Obr. 67: Bouře u pobřeží, William Turner,



Obr. 68: Dva starci jedí



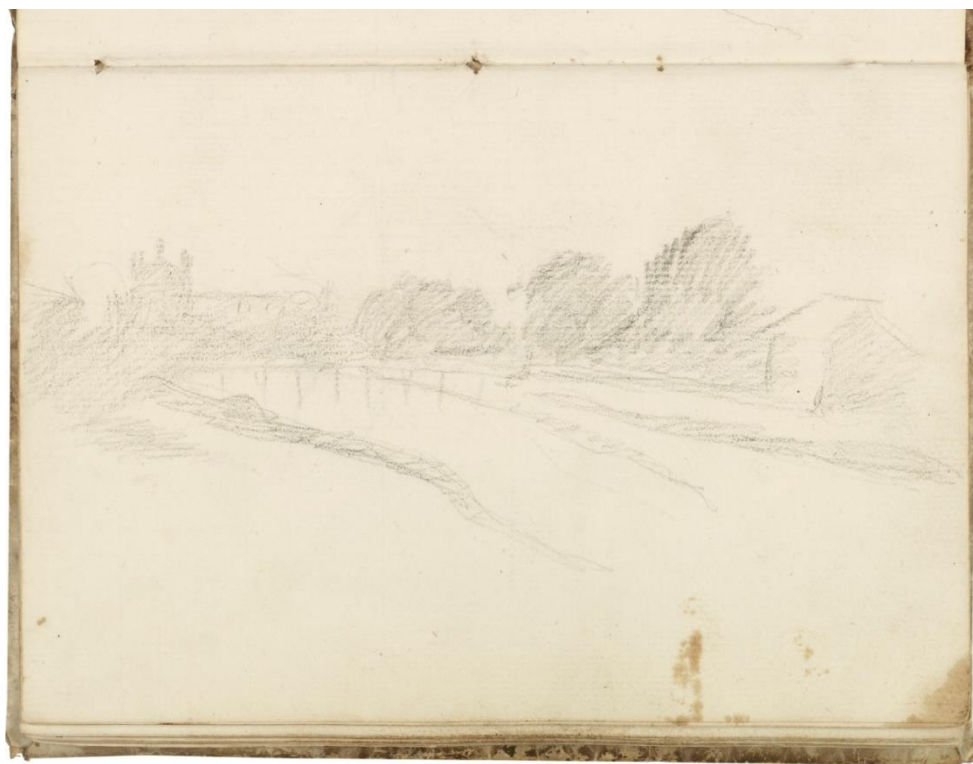
Obr. 69: detail ruky lžíce



Obr. 70: Kresba Paisaje con construcciones y árboles, 1799



Obr. 71: Kresba Paisaje con río y casas. Vista de madrid en las proximidades del Manzanares, 1775.



Obr. 72: Kresba Paisaje con río, árboles, puente y edificios, 1771-1776,



Obr. 73: Piknik na břehu řeky Manzanares ,1776



Obr. 74: Hra na slepou bábu, 1788-1789



Obr. 75: Podzim, 1786-1787



Obr. 76: Útok na cestovní kočár, 1787



Obr. 77: Jaro, 1786-1787



Obr. 78: Výzdoba kupole Santa Antonia de la Florida v Madridu, 1798



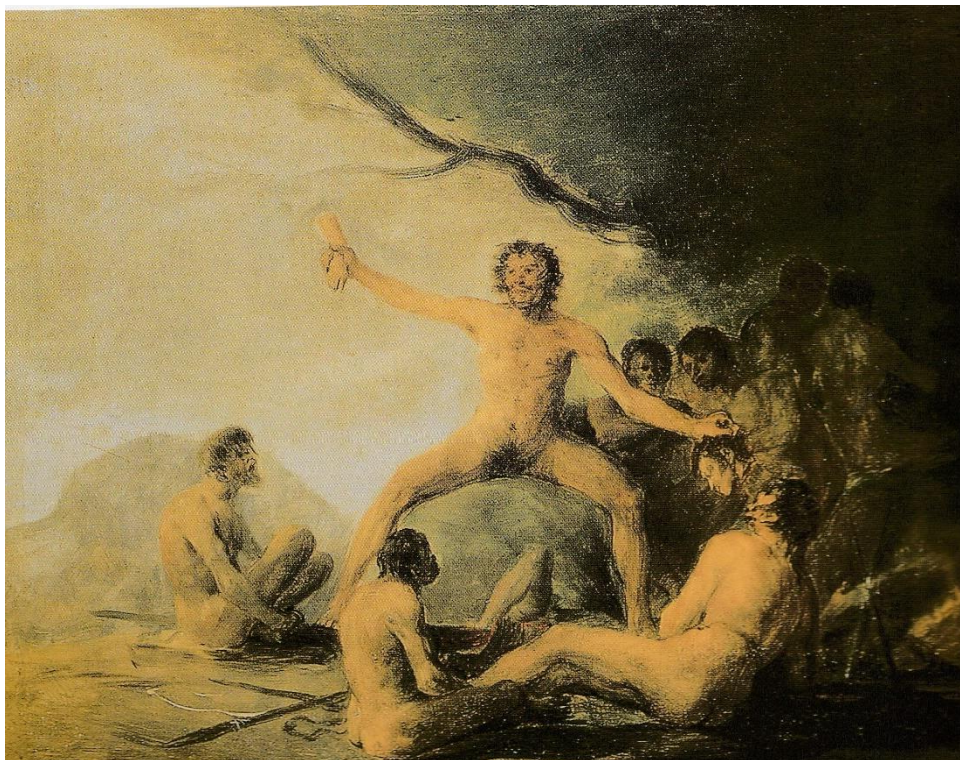
Obr. 79: Vévodkyně z Alby, 1795



Obr. 80: Markýza de la Solana, 1794-1796



Obr. 81: Sabat čarodějnic, 1797-1798



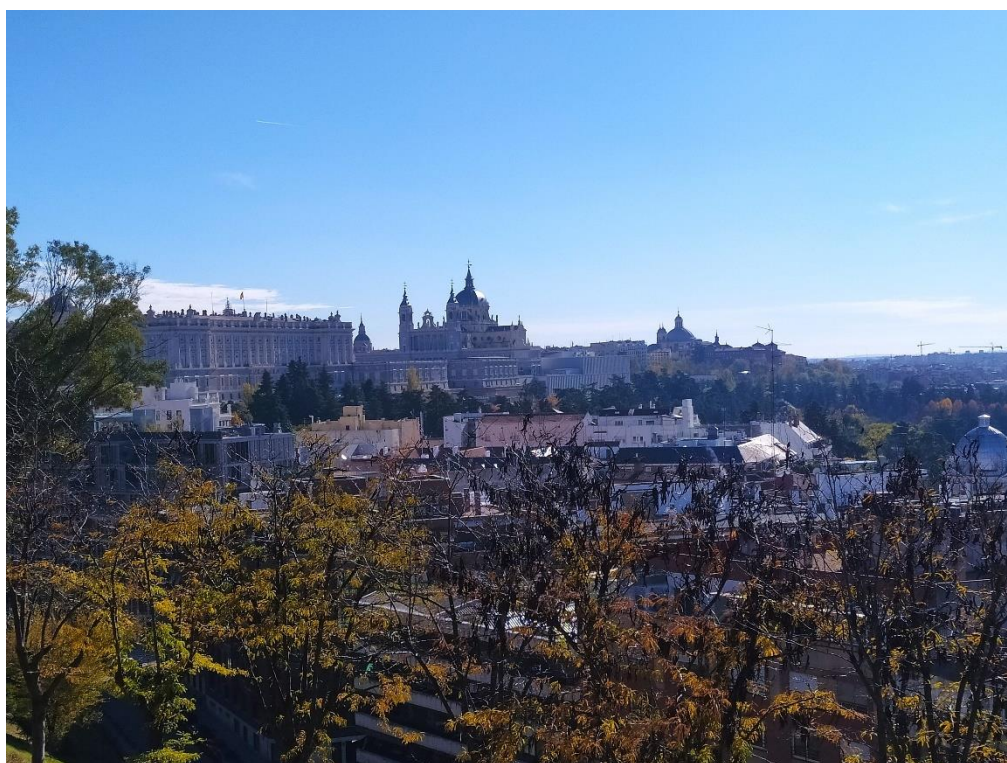
Obr. 82: Kanibalové zírají na své oběti, 1800-1808



Obr. 83: Kolos, 1808-1812



Obr. 84: Asmodea, z cyklu černé malby



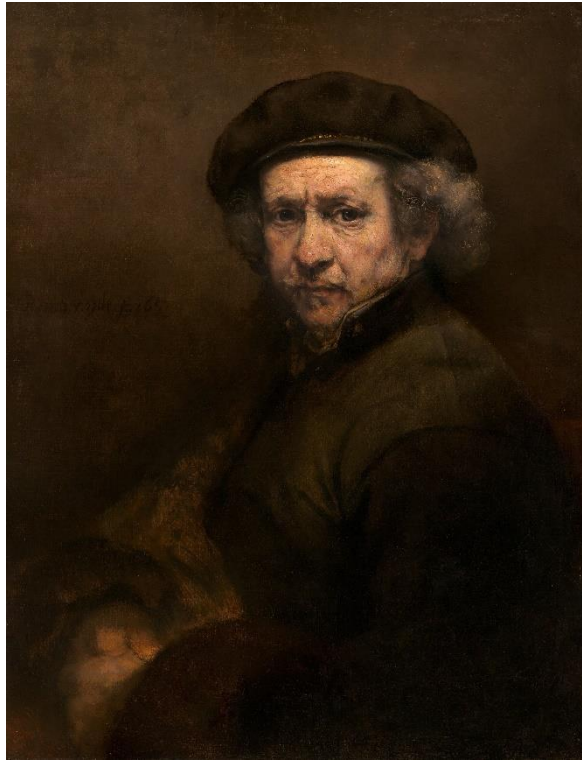
Obr. 85: foto



Obr. 86: Kopie Velázquezova obrazu Filip III na koni, 1778



Obr. 87: Rodina Infanta dona Luise, 1783



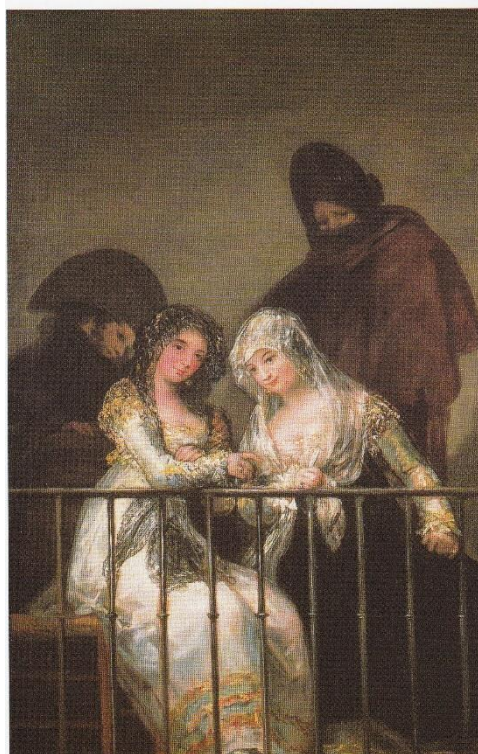
Obr. 88: Rembrandt van Rijn, Autoportrét, 1659



Obr. 89: Autoportrét, Francisco Goya, 1815



Obr. 90: Balkon, Édouard Manet, 1868-1869



Obr. 91: Skupina na balkoně, 1810-1815



Obr. 92: James Ensor, Obžerství z cyklu Smrtelné hříchy, 1904



Obr. 93: James Ensor, The Great Judge, 1898



Obr: 94: Pablo Picasso, kopie fragmentu býka a toreadora č.3a, kopie fragmentu z Capricho č. 17, 1898

Přílohy II. obrazový materiál k praktické části



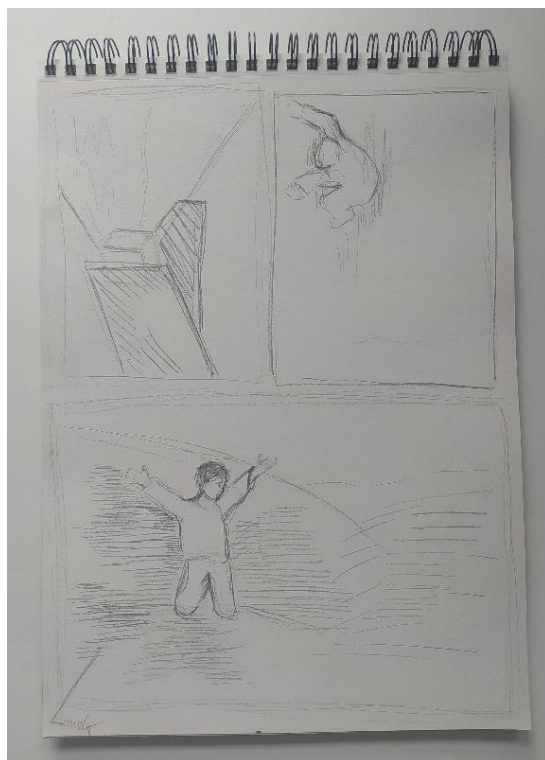
Obr. 95: záznam z návštěvy Musea del Prado, inspirační materiál



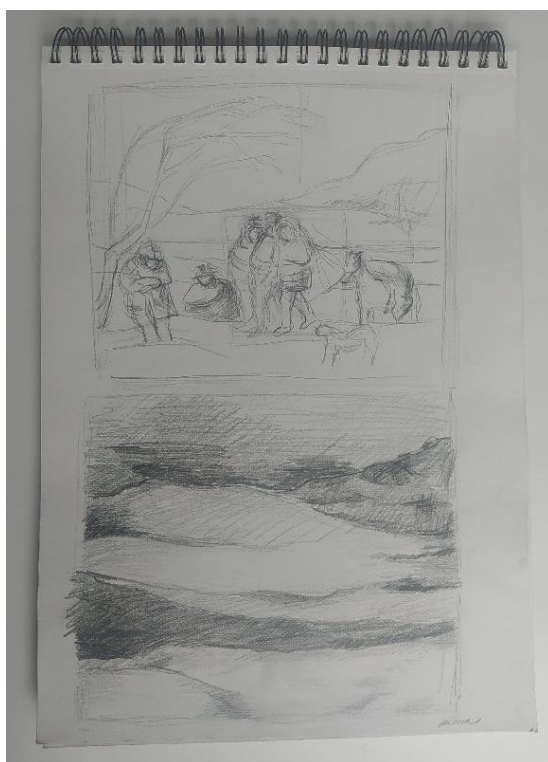
Obr. 96, 97: Francisco goya skici ,1815-1820, zobrazení boje, inspirační materiál



Obr. 98: Skicový materiál I.



Obr. 99: Skicový materiál II.



Obr. 100: Skicový materiál III.



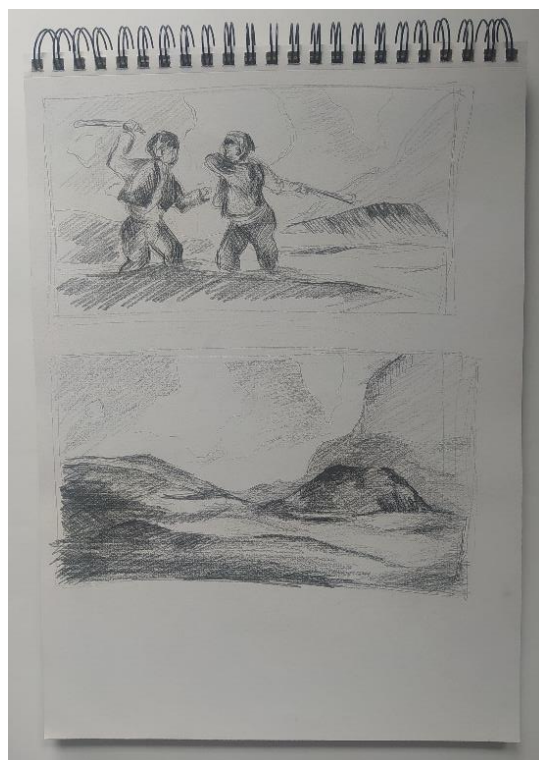
Obr. 101: Skicový materiál IV.



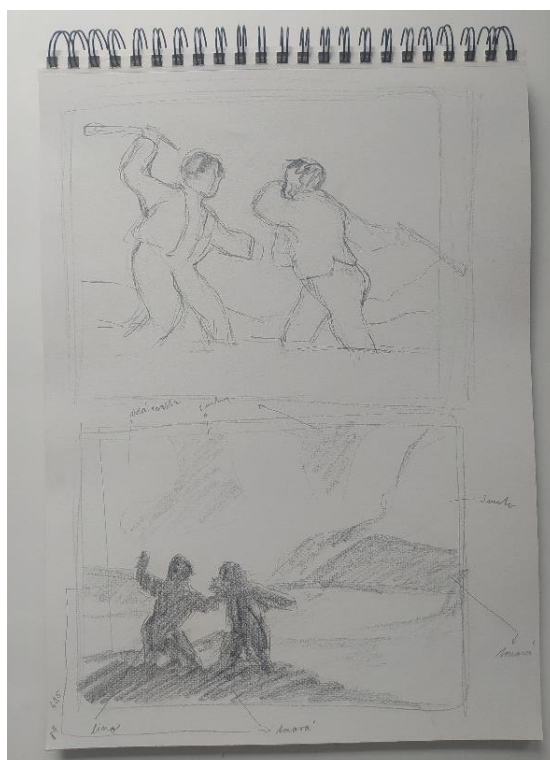
Obr. 102: Skicový materiál V.



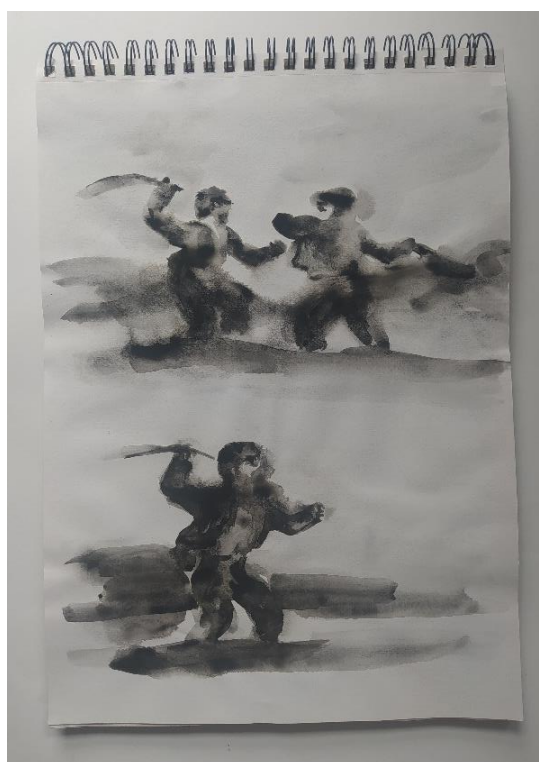
Obr. 103: Skicový materiál VI.



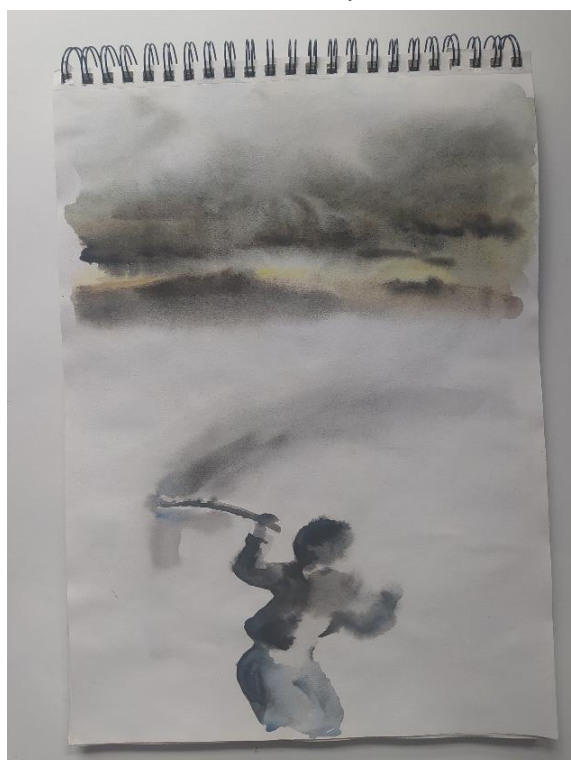
Obr. 104: Skicový materiál VII.



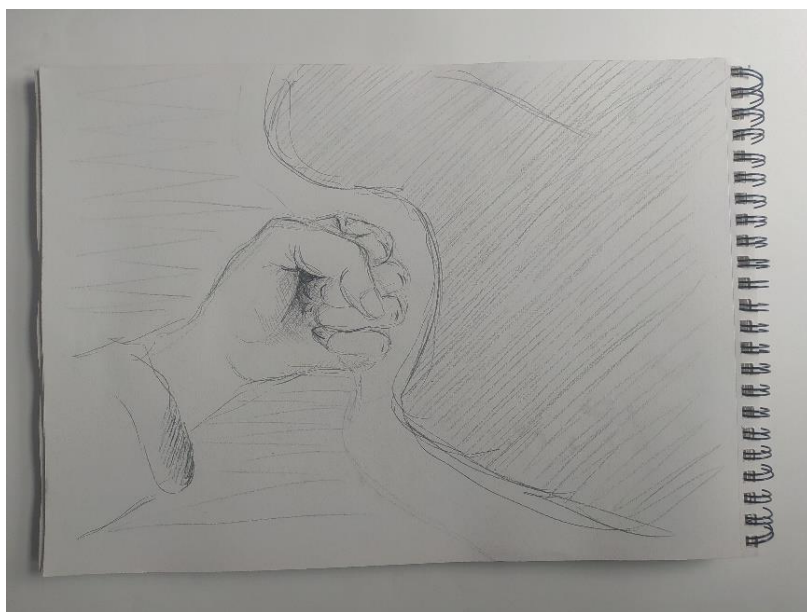
Obr. 105: Skicový materiál VIII.



Obr. 106: Skicový materiál IX



Obr. 107: Skicový materiál X.



Obr. 108: Skicový materiál XI.



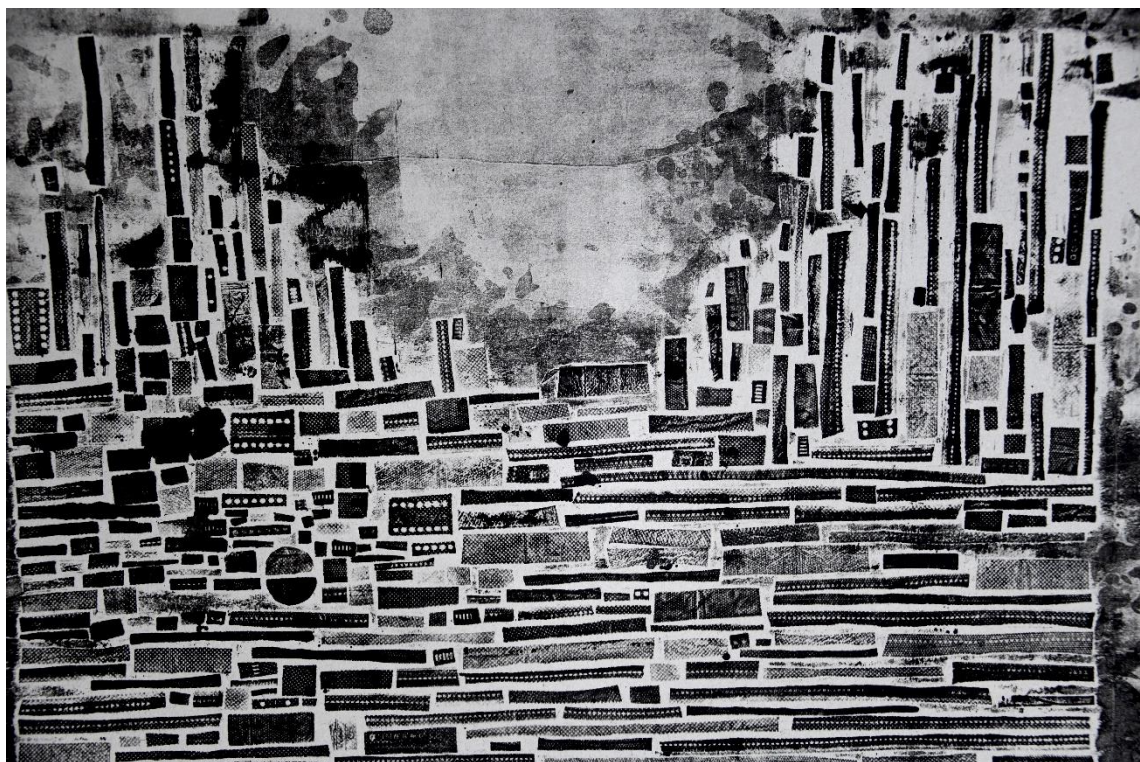
Obr. 109: Skicový materiál XII.



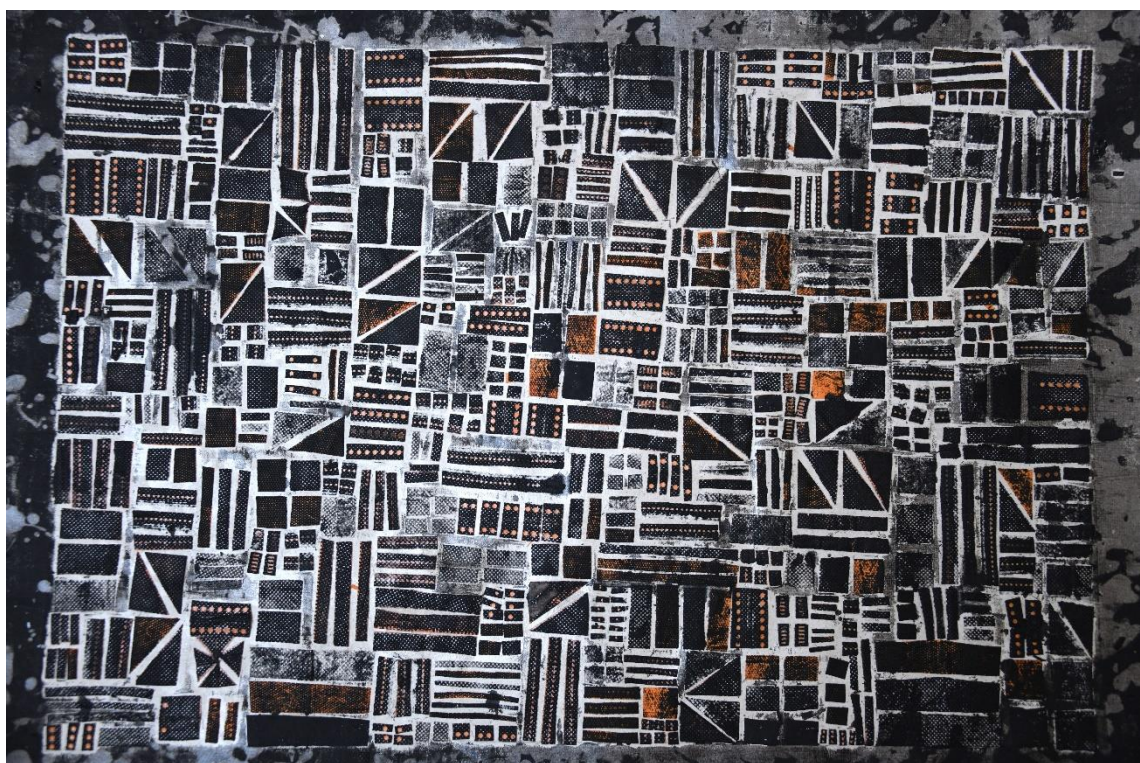
Obr. 110: Materiál pro tvorbu matric I.



Obr. 111: Materiál pro tvorbu matric II.



Obr. 112: Struktura krajiny, první práce s materiálem I.



Obr. 113: Struktura krajiny, první práce s materiálem II.



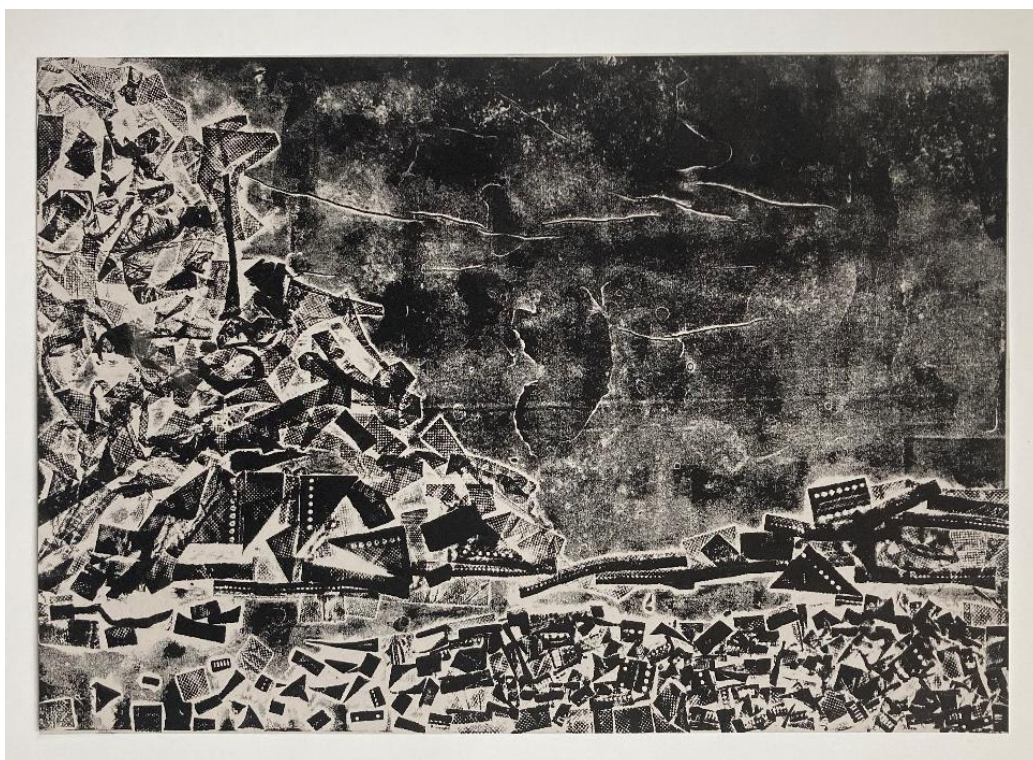
Obr. 114: Příprava k tisku



Obr. 115: Nanášení tiskařské barvy na matrici



Obr. 116: Matrice I.



Obr. 117: První tisk z matrice, krajina obrazu



Obr. 118: Detail matrice I.



Obr. 119: Detail matrice II.



Obr. 120: Matrice II.



Obr. 121: Matrice II., detail



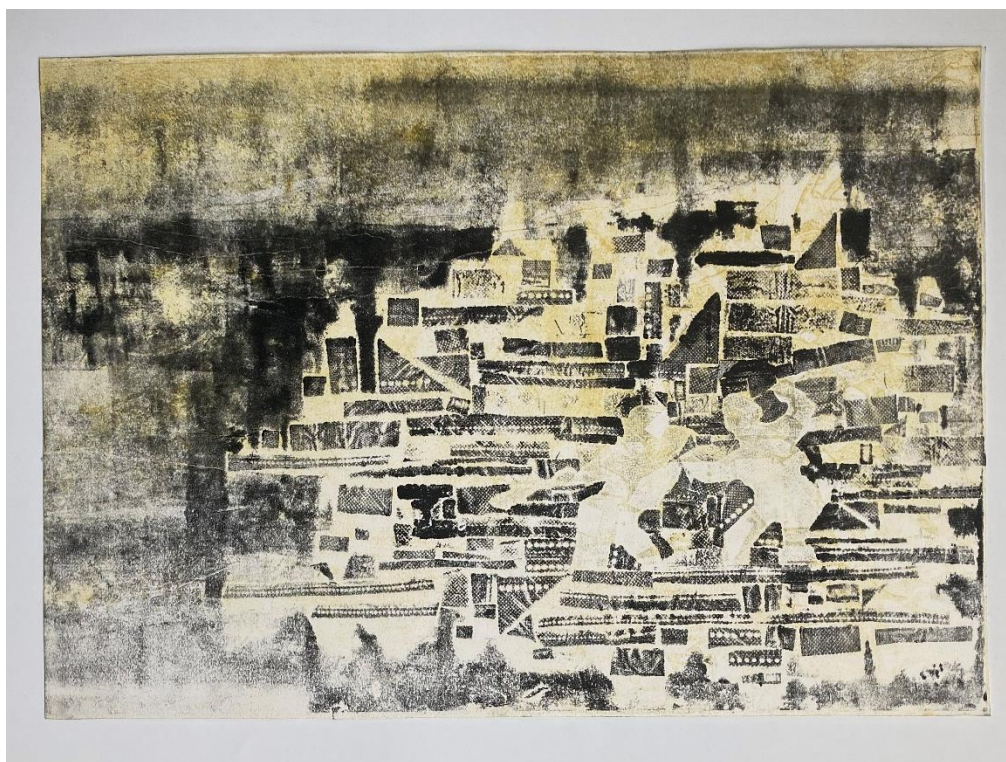
Obr. 122: Matrice III.



Obr. 123: Matrice III., detail



Obr. 124: Připravený podklad k tisku



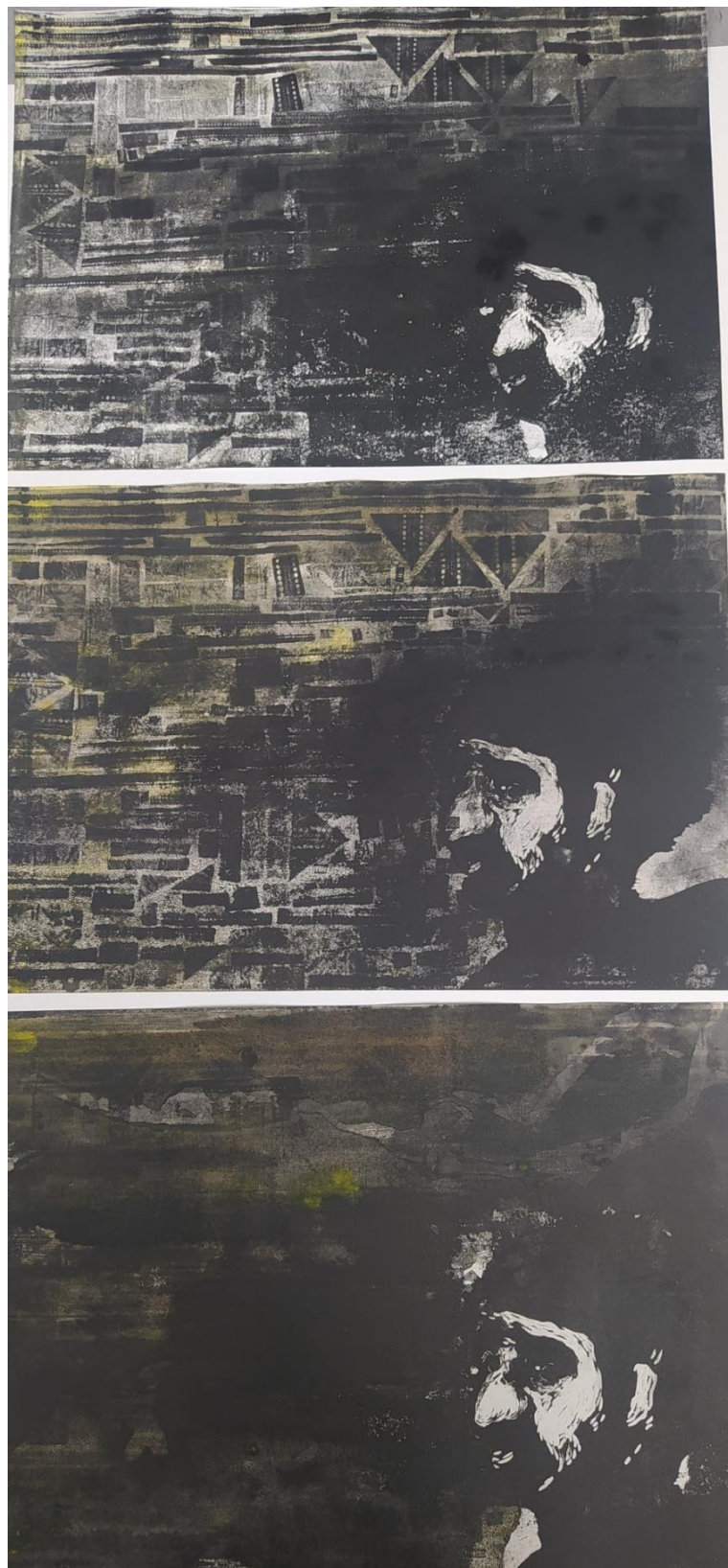
Obr. 125: Provedená první vrstva tisku



Obr. 126: Šablony pro vykrývání míst



Obr. 127: Soubor matric



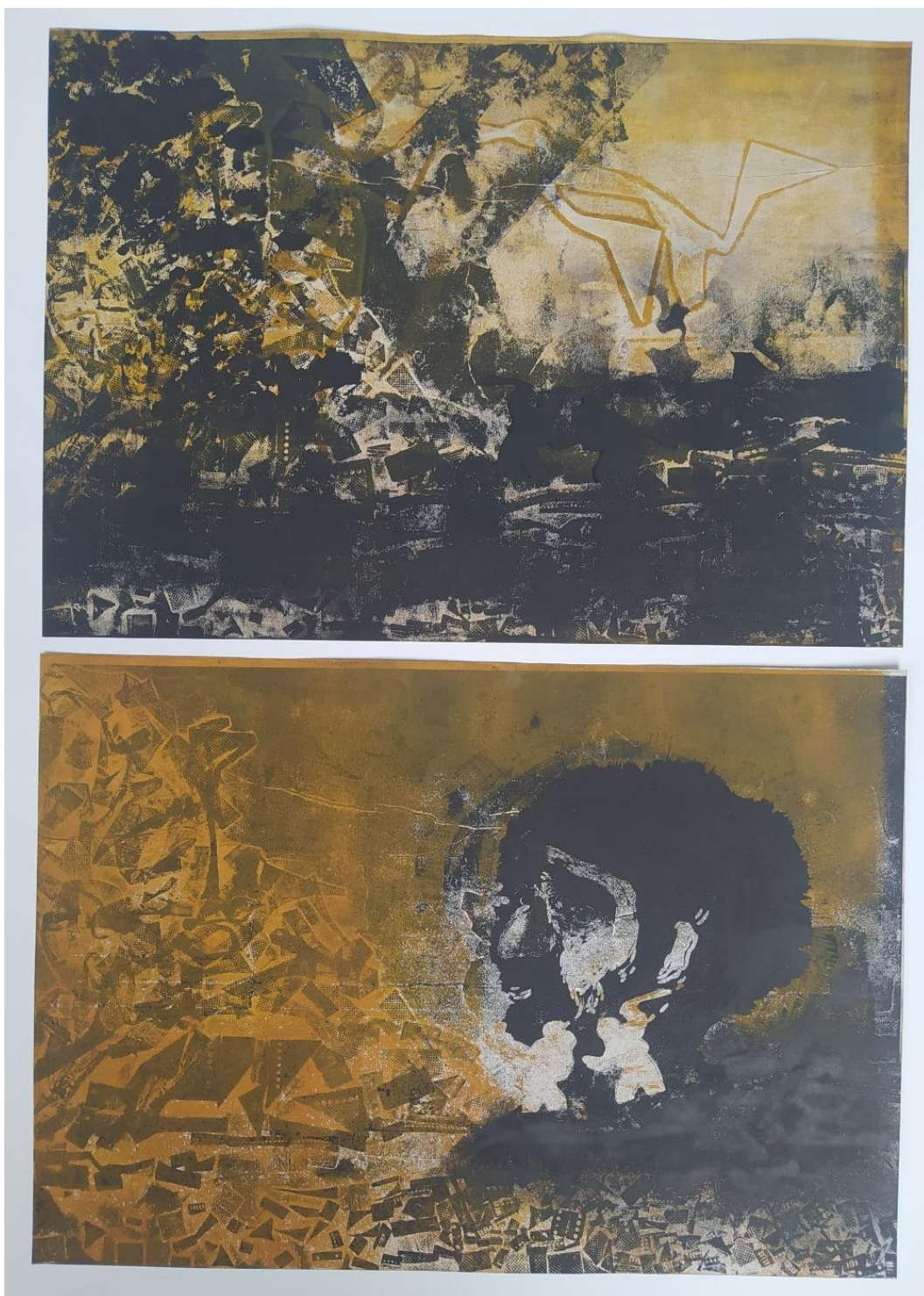
Obr. 128: grafické listy I.



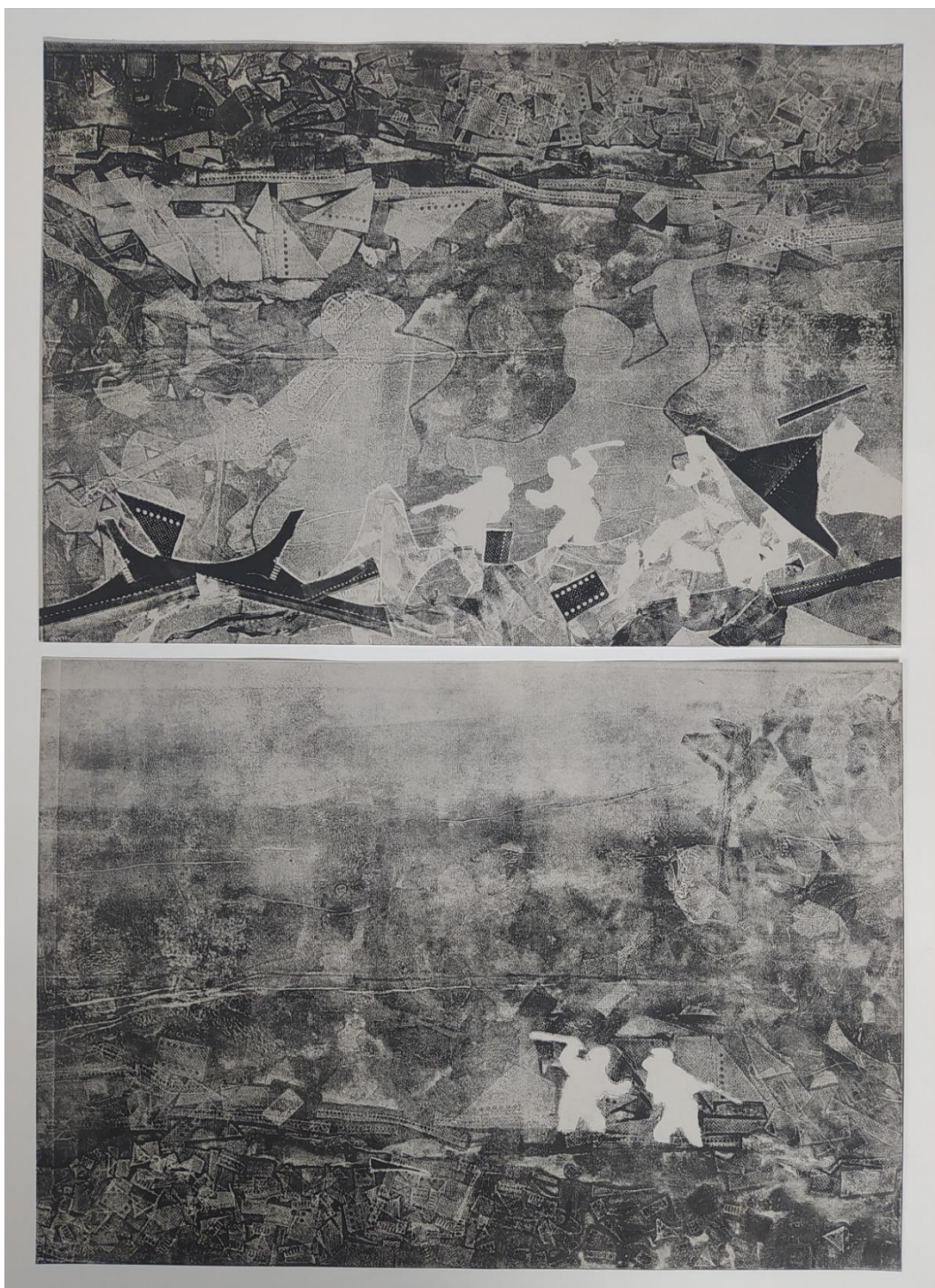
Obr. 129: Grafické listy II.



Obr. 130: Grafické listy III.



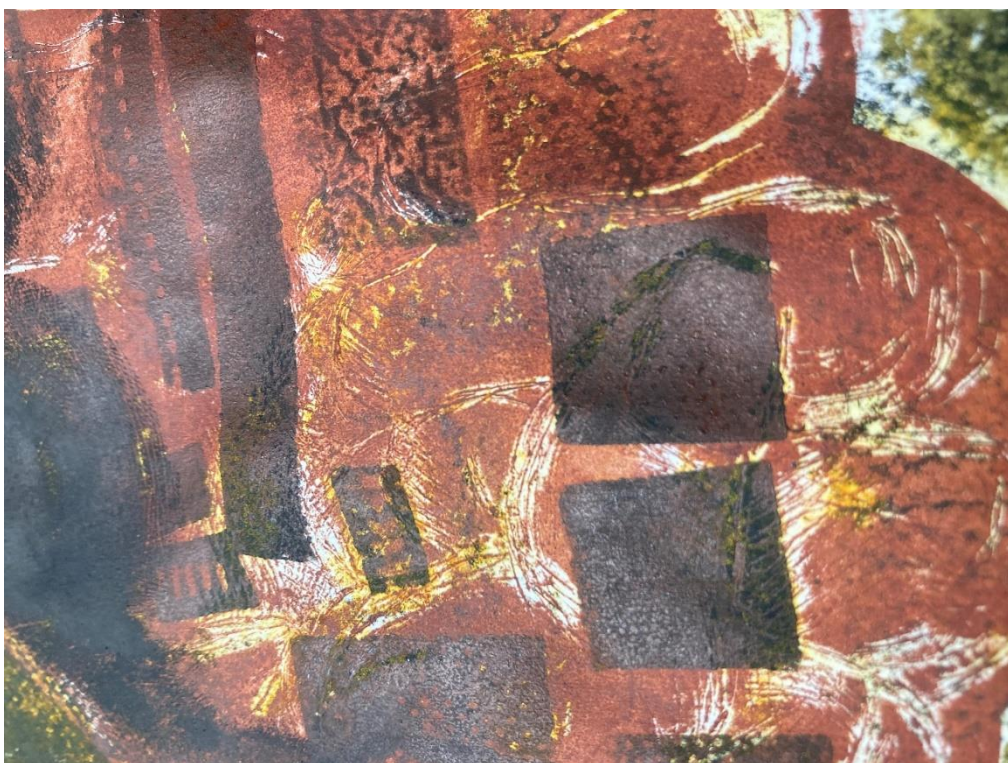
Obr. 131: Grafické listy IV.



Obr. 132: Grafické listy V.



Obr. 133: Detail tisku I.



Obr. 134: Detail tisku II.



Obr. 135: Detail tisku III.



Obr. 136: Detail tisku IV.



Obr. 137: Soubor hlubotiskových grafických listů

Seznam obrazových příloh

Přílohy I. obrazový materiál k teoretické části

Obr: 1-11, 13-19, 21, 22, 25-29, 31, 33, 34, 36, 38, 39, 41, 42, 48-53, 55-57, 61-63, 65, 66, 68-75, 77, 84, 86, 89, jsou čerpány ze stránek Musea del Prado Madrid, kde jsou k dostání za studijními účely.

Goya y Lucientes, Francisco de - Colección - Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado [online]. Dostupné

z: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/goya-y-lucientes-francisco-de/39568a17-81b5-4d6f-84fa-12db60780812>

Obr. 1: Alegorie pevnosti, poznámka k ranám Kristovým, kopie fresky Corrada Giaguinta, z malířových cest po Itálii 1771

Obr. 2: Postava starce s roztaženými rukama, z malířových cest po Itálii, 1771

Obr. 3: Ukázka z umělcova Italského deníku, technologické poznámky, 1771

Obr. 4: Záznam o narození a křtu dvou Goyových dětí, Postava v úřednickém hábitu, 1774-1779

Obr. 5: Mlékařka z Bordeaux, 1825-1827

Obr. 6: Lovecký večírek, 1775

Obr. 7: Tanec na pobřeží Manzanares, 1777

Obr. 8: Krajina s řekou a domy, Pohled na Madrid a okolí, 1775

Obr. 9: Svatba, 1791-1792

Obr. 10: Louka sv. Isidora, 1788

Obr. 11: Pouť ke sv. Isidoru 1820-1823

Obr. 12: Nemocný zedník, 1786

CARR-GOMM, Sarah. *Goya*. London, England: Parkstone, 2000. ISBN 1 85 995 294 1. s. 12

Obr. 13: Léto, 1786-1787

Obr. 14: Zima, 1786

Obr. 15: Už mají místo, Ya tienen asiento, 1797

Obr. 16: Odpuzující, Se repulen, 1797

Obr. 17: Dospívání po smrti, Crecer despues de Morir, 1796-1797

Obr. 18: Sen čarodějnice, Suenño De Brujas, 1796-1797

Obr. 19: Rodina Karla IV., 1800-1801

Obr. 20: Portrét vévodkyně z Alby, 1795

HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. [Praha]: Slovart, 2004. Mistři světového umění. ISBN 80-7209-571-4. s. 93

Obr. 21: 2. květen 1808, 1814

Obr. 22: 3. květen 1808, 1814

Obr. 23: Odvaha Martinchova v aréně v Zaragoze, 1815-1816

HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. [Praha]: Slovart, 2004. Mistři světového umění. ISBN 80-7209-571-4. s. 84

Obr. 24: Ukázka z deníku z návštěvy Madridu, Kaple San Antonio de la Florida, latinský nápis z náhrobku Francisca Goya
Fotografie autorky práce

Obr. 25: Chlapci sbírající ovoce, 1778

Obr. 26: Drak 1777-1778

Obr. 27: Psi na vodítku, 1775

Obr. 28: Voják a dámy, 1779

Obr. 29: Houpačka, 1779

Obr. 30: Náhody houpačky, Jean-Honoré Fragonard, 1769

Jean-Honoré Fragonard. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2022 [cit. 2023-03-12]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Jean-Honor%C3%A9_Fragonard
Obr. 31: Karel III., 1786

Obr. 31: Karel III., 1786

Obr. 32: Podobizna hraběte Floridablanca 1783

HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. [Praha]: Slovart, 2004. Mistři světového umění. ISBN 80-7209-571-4. s. 20

Obr. 33: José Moníno y Redondo, hrabě de Floridablanca, 1783

Obr. 34: Rodina vévody z Osuny, 1788

Obr. 35: Don Manuel Osorio Manrique de Zúñiga, 1788

RAPELLI, Paola. *Goya*. Munich, London, New York: Prestel, 2012. ISBN 978-3-7913-4741-7. s. 60

Obr. 36: Kočující komedianti, 1993

Obr. 37: Noční požár, 1793-1794

HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. [Praha]: Slovart, 2004. Mistři světového umění. ISBN 80-7209-571-4. s. 33

Obr. 38: Dvůr blázince, 1794

Obr. 39: Gaspar Melachor de Jovellanos, 1798

Obr. 40: Portrét Asensio Jeliá, 1798

RAPELLI, Paola. *Goya*. Munich, London, New York: Prestel, 2012. ISBN 978-3-7913-4741-7. s. 82

Obr. 41: Nahá maja 1795-1800

Obr. 42: Oblečená maja 1800-1805

Obr. 43: Vodník, 1808-1812

MEIER, Günter. *Francisco Goya*. Berlin: Welt der Kunst, 1975. Kunst und Gesellschaft. Obr. 15

Obr. 44: Don Miguel de Lardizábal, 1815

Francisco José Goya y Lucientes [online]. Národní galerie Praha: SNG [cit. 2023-03-12]. Dostupné z: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_1577
Obr. 45: Leocadia Zorilla, z cyklu černé malby, 1820-1823

Obr. 46: Francisca Sabasa y García, 1804-1808

CARR-GOMM, Sarah. *Goya*. London, England: Parkstone, 2000. ISBN 1 85 995 294 1. s. 43

Obr. 47: Goya a jeho lékař Arrieta, 1820

RAPELLI, Paola. *Goya*. Munich, London, New York: Prestel, 2012. ISBN 978-3-7913-4741-7. s. 124

Obr. 48: Král Karel IV. na koni, 1799-1800

Obr. 49: Královna Maria Luisa na koni, 1799-1800

Obr. 50: Karel IV., 1789

Obr. 51: Král Karel IV., 1790

Obr. 52: Královna Maria Luisa s tontillo, 1789

Obr. 53: Královna Maria Luisa de Parma, 1790

Obr. 54: Maria Luisa Parmská, Anton Raphael Mengs, 1765
Marie Luisa Parmská. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2022 [cit. 2023-03-12]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Marie_Luisa_Parmsk%C3%A1

Obr. 55: María Josefa de Borbón y Sajonia, infanta de España

Obr. 56: Carlos María Isidro de Borbón y Borbón-Parma, infante de España

Obr. 57: Francisco de Paula Antonio de Borbón y Borbón-Parma, infante de España

Obr. :58: Pohled na dům hluchého

LEÓN, Miguel Hervás. *La Quinta de Goya y sus Pinturas Negras: dos siglos de desventuras* (1819-2019). Madrid: Casimiro Libros, 2019. ISBN 978-84-16868-61-2. s. 38

Obr. 59: Model předpokládaného rozmístění obrazů v domu hluchého I.

LEÓN, Miguel Hervás. *La Quinta de Goya y sus Pinturas Negras: dos siglos de desventuras* (1819-2019). Madrid: Casimiro Libros, 2019. ISBN 978-84-16868-61-2. s. 72

Obr. 60: Model předpokládaného rozmístění obrazů v domu hluchého II.

Black Paintings. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2023 [cit. 2023-03-12]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Black_PaintingsObr.

Obr. 61: Boj s obušky

Obr. 62: Kresba dvou žen 1826-1820

Obr. 63: Saturn

Obr. 64: Saturn, Peter Paul Rubens, 1636

Saturn (Rubens). In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2022 [cit. 2023-03-12]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Saturn_\(Rubens\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Saturn_(Rubens))

Obr. 65: Saturn skica, 1797

Obr. 66: Pes

Obr. 67: Bouře u pobřeží, William Turner

Joseph Mallord William Turner - Bouře u pobřeží - ObrazyNaPlátně.cz.

ObrazyNaPlátně.cz - ObrazyNaPlátně.cz [online]. Copyright © 2018. Všechna práva vyhrazena. [cit. 13.03.2023]. Dostupné

z: <https://www.obrazynaplatne.cz/adwak-joseph-mallord-william-turner-boure-u-pobrezi/>

Obr. 68: Dva starci jedí

Obr. 69: detail ruky lžíce

Obr. 70: Kresba Paisaje con construcciones y árboles (1799)

Obr. 71: Kresba Paisaje noc cascada(1799).

Obr. 72: Kresba Paisaje con río, árboles, puente y edificios (1771-1776)

Obr. 73: Piknik na břehu řeky Manzanares ,1776

Obr. 74: Hra na slepou bábu, 1788-1789

Obr. 75: Podzim, 1786-1787

Obr. 76: Útok na cestovní kočár, 1787

CARR-GOMM, Sarah. *Goya*. London, England: Parkstone, 2000. ISBN 1 85 995 294 1. s. 98

Obr. 77: Jaro, 1786-1787

Obr. 78: Výzdoba kupole Santa Antonia de la Florida v Madridu, 1798

CARR-GOMM, Sarah. *Goya*. London, England: Parkstone, 2000. ISBN 1 85 995 294 1. s. 57

Obr. 79: Vévodkyně z Alby, 1795

HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. [Praha]: Slovart, 2004. Mistři světového umění. ISBN 80-7209-571-4. s. 40

Obr. 80: Markýza de la Solana, 1794-1796

HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. [Praha]: Slovart, 2004. Mistři světového umění. ISBN 80-7209-571-4. s. 43

Obr. 81: Sabat čarodějnic, 1797-1798

CARR-GOMM, Sarah. *Goya*. London, England: Parkstone, 2000. ISBN 1 85 995 294 1. s. 147

Obr. 82: Kanibalové zírají na své oběti, 1800-1808

CARR-GOMM, Sarah. *Goya*. London, England: Parkstone, 2000. ISBN 1 85 995 294 1. s. 145

Obr. 83: Kolos, 1808-1812

HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. [Praha]: Slovart, 2004. Mistři světového umění. ISBN 80-7209-571-4. s. 54

Obr. 84: Asmodea, z cyklu černé malby

Obr. 85: foto

Obr. 86: kopie Velázquez 1778

Obr. 87: Rodina Infanta dona Luise, 1783

HAGEN, Rose-Marie a Rainer HAGEN. *Francisco Goya: 1746-1828*. [Praha]: Slovart, 2004. Mistři světového umění. ISBN 80-7209-571-4. s. 22

Obr. 88: Rembrandt van Rijn, Autoportrét, 1659

Art Object Page. National Gallery of Art [online]. Copyright © 2023 National Gallery of Art [cit. 09.03.2023]. Dostupné z: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.79.html>

Obr. 89: Autoportrét, Francisco Goya, 1815

Obr. 90: Balkon, Édouart Manet, 1868-1869

The Balcony (Manet) - Wikipedia. [online]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Balcony_\(Manet\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Balcony_(Manet))

Obr. 91: Skupina na balkoně, 1810-1815

GOMBRICH, E. H. Příběh umění. Praha: Argo, [1997]. ISBN 80-7203-143-0. s. 486

Obr. 92: James Ensor, Obžerství z cyklu Smrtelné hříchy, 1904

James Ensor: Sbírky.ngprague [online]. Praha: lab.SNG [cit. 2023-03-14].

Dostupné z: <https://sbirky.ngprague.cz/katalog?author=James%20Ensor>

Obr. 93: James Ensor, The Great Judge, 1898

James Ensor. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA):

Wikimedia Foundation, 2023 [cit. 2023-03-14]. Dostupné z:

https://en.wikipedia.org/wiki/James_Ensor

Obr. 94: Pablo Picasso, kopie fragmentu býka a toreadora č.3a, kopie fragmentu z Capricho č. 17, 1898

Fotodokuntace autorky z Musea Picassa v Barceloně

Přílohy II. obrazový materiál k praktické části

Obr: 95, 98-137 jsou fotodokumentací autorky práce

Obr. 95: záznam z návštěvy Musea del Prado, inspirační materiál

Obr. 96, 97: Francisco goya skici ,1815-1820, zobrazení boje, inspirační materiál Museo del Prado

Goya y Lucientes, Francisco de - Colección - Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado [online]. Dostupné

z: <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/goya-y-lucientes-francisco-de/39568a17-81b5-4d6f-84fa-12db60780812>

Obr. 98: Skicový materiál I.

Obr. 99: Skicový materiál II.

Obr. 100: Skicový materiál III.

Obr. 101: Skicový materiál IV.

Obr. 102: Skicový materiál V.

Obr. 103: Skicový materiál VI.

Obr. 104: Skicový materiál VII.

Obr. 105: Skicový materiál VIII.

Obr. 106: Skicový materiál IX.

Obr. 107: Skicový materiál X.

Obr. 108: Skicový materiál XI.

Obr. 109: Skicový materiál XII.

Obr. 110: Materiál pro tvorbu matric I.

Obr. 111: Materiál pro tvorbu matric II.

Obr. 112: Struktura krajiny, první práce s materiálem I.

Obr. 113: Struktura krajiny, první práce s materiálem II.

Obr. 114: Příprava k tisku

Obr. 115: Nanášení tiskařské barvy na matrici

Obr. 116: Matrice I.

Obr. 117: První tisk z matrice, krajina obrazu

Obr. 118: Detail matrice I.

Obr. 119: Detail matrice II.

Obr. 120: Matrice II.

Obr. 121: Matrice II., detail

Obr. 122: Matrice III.

Obr. 123: Matrice III., detail

Obr. 124: Připravený podklad k tisku

Obr. 125: Provedená první vrstva tisku

Obr. 126: Šablony pro vykrývání míst

Obr. 127: Soubor matric

Obr. 128: grafické listy I.

Obr. 129: Grafické listy II.

Obr. 130: Grafické listy III.

Obr. 131: Grafické listy IV.

Obr. 132: Grafické listy V.

Obr. 133: Detail tisku I.

Obr. 134: Detail tisku II.

Obr. 135: Detail tisku III.

Obr. 136: Detail tisku IV.

Obr. 137: Soubor hlubotiskových grafických listů