



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

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

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

Bakalářská práce

Modrá barva ve vývoji výtvarného umění Blue Color in the Development of Fine Arts

Vypracovala: Adéla Čiháková
Vedoucí práce: Mgr. et Mgr., MgA. Petra Vichrová

České Budějovice 2022

Prohlášení

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

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

V Českých Budějovicích dne

.....

Podpis studentky

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucí práce, paní Mgr. et Mgr., MgA. Petře Vichrové, za odborné vedení, ochotu, čas a cenné rady, které mi předávala po celou dobu tvorby této bakalářské práce. Také děkuji všem členům Katedry výtvarné výchovy na Pedagogické fakultě Jihočeské univerzity v Českých Budějovicích. Dále děkuji Mgr. Svatavě Mládkové za její laskavost, čas a pomoc při korektuře textu. V neposlední řadě bych chtěla poděkovat mým rodičům za jejich velkou podporu během celého studia.

Abstrakt

Bakalářská práce s názvem *Modrá barva ve vývoji výtvarného umění* je rozdělena na dvě části – teoretickou a praktickou. Úvodní část teoretické práce je věnována historii používání konkrétních modrých pigmentů a jejich rozdělení. Součástí textu je stručná historie malířských technik a výroby barev. Následující část práce mapuje použití modré barvy z historického kontextu ve vybraných kulturách, uměleckých slozích a v uměleckých směrech. Jsou zmíněni vybraní umělci, v jejichž tvorbě měla modrá barva zásadní postavení. Praktická část práce vychází z části teoretické. Dokumentuje průběh tvorby, jejíž výslednou realizací jsou dva obrazy o velikosti 100 x 100 cm technikou akryl na plátně.

Klíčová slova: barva, modř, pigment, malířská technika, malba

Formát bibliografické citace práce

ČIHÁKOVÁ, Adéla. *Modrá barva ve vývoji výtvarného umění*. České Budějovice, 2022. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Katedra výtvarné výchovy. Vedoucí práce: Mgr. et Mgr., MgA. Petra Vichrová.

Abstract

The bachelor's thesis titled *Blue Color in the Development of Fine Arts* is divided into two parts – theoretical and practical. The first part of the theoretical framework is devoted to the history of usage of particular blue pigments and their classification. The text also consist of the general history of painting techniques and paint production. The second part of the theoretical framework maps the use of blue color in the historical context of selected cultures, art styles and art movements. The text also further mentions particular artists with a attention to blue color in their art practice. The practical part of the bachelor's thesis is based on the theoretical part. There is a documentation of the art process with a final product of two 100 x 100 cm acrylic paintings.

Key Words: color, blue, pigment, painting technique, painting

Obsah

Úvod.....	7
I. Teoretická část.....	9
1 Barva a pigment ve výtvarném umění.....	10
1.1 Historie získávání barev a vybrané malířské techniky	10
1.2 Přírodní modrá barviva.....	15
1.3 Syntetická modrá barviva	18
2 Modrá barva v historii výtvarného zobrazování.....	21
2.1 Modrá barva ve výtvarném umění starověku	22
2.2 Použití modré barvy ve středověku	26
2.3 Modrá barva ve výt. tvorbě od novověku do 2. poloviny 19. století	32
2.4 Modrá barva v moderních uměleckých směrech.....	38
II. Praktická část	48
3 Pocta modré barvě	49
3.1 Skicový materiál	49
3.2 Realizace maleb technikou akryl na plátně.....	52
Závěr	54
Seznam použitých zdrojů	56
Seznam příloh.....	60
Přílohy I.	61
Přílohy II.....	94
Zdroje příloh.....	104

Úvod

„Modrá je chladná barva, vzdaluje se od diváka, v modrém kruhu klesá oko v jakémisi soustředěném, do dále směřujícím pohybu. Modř prohlubuje a stupňuje ztmavěním, vede člověka v nekonečno, v nadsmyslnou hloubku a klid. Zesvětlena působí stejně. Vyvolává pocit neurčitosti, vzdálenosti od člověka.“¹

(Vasilij Kandinskij)

Modrá barva nás obklopuje na každém kroku. Je barvou oblohy, vody, noci i dne. Výše zmíněný citát Vasilije Kandinského dokládá jeho hluboký zájem o barvu, který byl jedním z inspiračních zdrojů pro bakalářskou práci *Modrá barva ve vývoji výtvarného umění* skládající se ze dvou částí – teoretické a praktické.

Teoretická část, jak je již patrné z názvu bakalářské práce, se zabývá vývojem použití modré barvy ve výtvarném umění. Počátek první kapitoly teoretické části se zaměřuje na podání základních faktů, které vymezují pozici barvy v různých přístupových rovinách. V první podkapitole se seznámíme s historickými prameny výroby barev, které se nám dochovaly do dnešní doby. Okrajově zmíníme i některé malířské techniky, které úzce s výrobou barev souvisí. U jednotlivých technik jsou zmíněny jejich základní informace, původ a složení. V neposlední řadě se dozvíme o vybraných modrých pigmentech, které jsou stěžejním tématem této kapitoly. Dočteme se o jejich rozdělení podle původu, způsobu získávání a jejich použití v malířské tvorbě.

V druhé části teoretické práce si podrobněji přiblížíme historický vývoj použití modré barvy v konkrétních kulturách, uměleckých slozích a uměleckých směrech tak, jak šly periodicky za sebou. V jednotlivých podkapitolách se dočteme o vybraných památkách a uměleckých pracích, na kterých byla modrá barva použita. Počátek této kapitoly je věnován egyptské a mezopotámské kultuře, které jsou úzce spjaty s drahým kamenem lapis lazuli, ze kterého se získává barvivo ultramarín. V období středověku je například kromě techniky mozaiky a vitraje zmíněno symbolické spojení modré barvy s Pannou Marií. Konec této podkapitoly je věnován umělci Giottovi di Bondonemu, který svou tvorbou ovlivnil své nástupce. Poslední dvě podkapitoly jsou věnovány konkrétním osobnostem výtvarného umění období modernismu, které bychom neměli

¹ LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů: (od Cézanna po Dalího)*. 4., přeprac. vyd. Praha: Odeon, 1989. Klub čtenářů (Odeon), s. 200.

opomenout v kontextu s modrou barvou. Vzhledem k rozsáhlosti tématu modré barvy v průběhu historického vývoje došlo pouze k výběru nejvýznamnějších děl a památek.

Praktická část je vyústěním bakalářské práce a navazuje na část teoretickou. Vychází z poznatků, které byly v teoretické části načerpány. Výchozím momentem praktické části bylo zhotovení skicového materiálu na základě experimentů pracujících s náhodou. Na základě dalšího zkoumání došlo k realizaci konkrétní kompozice, jejímž podkladem je postupné abstrahování skleněných kuliček, na kterých byly pozorovány proměny barev a odlesky světla. Pro finální realizaci praktické části byly cílem vytvořit dva obrazy o rozměrech 100 x 100 cm, zpracované technikou akryl na plátně.

Teoretická práce obsahuje informace z převzatých knižních a internetových zdrojů. Mezi knižní zdroje, které autorka jmenovitě shledává za stěžejní, patří knihy *Modř: barva mezi barvami* od Jana Baleky, *Modrá: dějiny jedné barvy* od Michela Pastoureaux a kniha *Barva v umění, kultuře a společnosti* od Ludvíka Barana. Tyto knihy byly důležitým zdrojem informací z oblasti historie modré barvy. Kniha *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství* od Romana Kubičky a Jiřího Zelinger a kniha *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)* od Jana Baleky se staly dalším cenným zdrojem pro vysvětlení důležitých pojmů, které se v teoretické části práce objevily.

I. Teoretická část

1 Barva a pigment ve výtvarném umění

Výkladový slovník od Romana Kubičky a Jiřího Zelinger a charakterizuje barvu obecně jako jeden ze základních výrazových a významových prostředků ve výtvarném umění a je neodmyslitelnou součástí, respektive materiálem při umělecké tvorbě.² Podobně popisuje barvu jako výrazový prostředek, který působí na okolní svět a obohacuje nás, i Ludvík Baran. Ten v samém úvodu knihy *Barva v umění, kultuře a společnosti* uvádí následující: „Barva, stará kvalita umělecká, kulturní i společenské manifestace má mnoho podob a proměn ve svém historickém vývoji všech oblastí života a všech uměleckých druhů.“³

Význam barev tedy nezůstává pouze ve světě výtvarného umění. Z fyzikálně optického hlediska je barva paprskem světla určité vlnové délky. Nahlédneme-li na barvu z pohledu chemie, závisí dělení barvy na jejím původu. Jednotlivá barviva jsou pak dělena na barviva organická rostlinného či živočišného původu, barviva anorganická nerostného původu a na barviva získávané syntetickou výrobou.⁴ Do 19. století se používala převážně přírodní barviva. Až poté přišla společně s barevnou fotografií a dalšími technologickými objevy nová umělá barviva.⁵

1.1 Historie získávání barev a vybrané malířské techniky

Barviva nerostného původu se už od pravěkých dob získávají přímo z přírody. Rudy a jíly jsou dnes nejčastěji namlety, plaveny či žíhány.⁶ Pigmenty jak anorganické, tak i pigmenty organické a syntetické musí být smíchány s pojidlem, které vytváří společně s pigmentovým práškem barevnou hmotu. Pojidla můžeme rozdělit do dvou skupin podle jejich složení, a to na pojidla

² [Srov.] KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství. Praha: Grada, 2004, s. 22-23.

³ [Srov.] BARAN, Ludvík. Barva v umění, kultuře a společnosti. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, s. 5.

⁴ [Srov.] BALEKA, Jan. Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika). Praha: Academia, 1997, s. 42.

⁵ [Srov.] BARAN, Ludvík. Barva v umění, kultuře a společnosti. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, s. 6.

⁶ [Srov.] KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství. Praha: Grada, 2004, s. 207.

olejová a pojidla ředitelná vodou, ke kterým řadíme například arabskou gumu⁷, kasein⁸, gummy z ovocných stromů, vaječný žloutek či kliš⁹. Pomocí svého složení tak pojidla určují i následnou malířskou techniku, ke které bude výsledná barva určena.¹⁰

Přestože byly v minulosti postupy při výrobě barev přísně střeženou informací a jejich vyjádření bylo trestáno, některé receptury byly sepsány a dochovány do dnešní doby v podobě sborníků. Důvodem pro zapisování byla především praktičnost při opakované výrobě, ale také při jejich šíření do cizích zemí. Díky překladům do jiných jazyků a dalšími opisy však docházelo k chybám či k nepřesnostem v pojmosloví. V receptářích se proto často objevují vpisky: „udělal jsem“ nebo „vyzkoušeno“, které sloužily k ověření spolehlivosti receptury.¹¹ Kniha *O umění a umělcích* od Plinia Staršího¹² je považována za nejstarší dochovaný spis o technice malby. Jedná se o první ucelený soubor čerpající z výpisků z pramenů, které byly tehdy dostupné. Na tuto publikaci navázal Heraklius s dílem *O barvách a umění starých Římanů*. Kromě nejvýznamnějšího pramene středověké techniky malby přelomu 14. a 15. století *Il Libro dell' Arte* (1398) od autora Cennina Cennini¹³ vznikaly v 15. a 16. století praktické příručky, mezi které patřil *Štrasburský rukopis* nebo *Boloňský rukopis*. Tyto rukopisy umožnily přístup k informacím, které byly do té doby utajeny. Rozmach umění v renesanci přinesl mnoho poznatků, které byly sepisovány i do knih, jež byly úzce zaměřeny na jednu oblast. Příkladem může být spis *Iluminierbuch* od Valentina Boltze, který se zabýval technikou knižní malby. V 17. a v 18. století již vznikalo mnoho publikací, hlavně praktické příručky a slovníky,

⁷ Arabská guma, často také pod označením klovatina, je bezbarvá, žlutá nebo hnědá látka získaná ze zaschlé šťávy kůry akácie. Díky rozpustnosti ve vodě je používána jako pojidlo pro akvarelové a temperové barvy.

[Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 26.

⁸ Kasein je bílkovina, která vzniká při srážení odstředěného mléka. Využívá se jako pojidlo barev pro kaseinovou temperu, také i jako přísada omítky pro freskovou malbu.

[Srov.] Tamtéž, s. 166.

⁹ Kliš je látka rostlinného či živočišného původu (kožní, kostní klíh). Díky své lepivosti je využívána jako pojidlo pro barvy rozpustné ve vodě.

[Srov.] Tamtéž, s. 172.

¹⁰ [Srov.] KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004, s. 221.

¹¹ [Srov.] BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 53-54.

¹² Plinius Starší (23-79) byl římský filozof a autorem přírodovědné encyklopedie *Naturalis historia* (77).

[Srov.] Informace převzaty z Wikipedia [online]. [cit. 09. 04. 2022]. Dostupné z:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Plinius_star%C5%A1%C3%AD

¹³ Cennino Cennini (cca 1370 - cca 1440) byl italský malíř a spisovatel.

[Srov.] Informace převzaty z instituce The National Gallery [online]. [cit. 09. 04. 2022]. Dostupné z:

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/cennino-cennini>

například *Dictionnaire Portatif de Peinture, Sculpture et Gravure* od francouzského spisovatele A. J. Pernetyho. Od 19. století vznikají systematická díla zabývající se historií technologií malby.¹⁴

Všechny tyto prameny nám umožňují přiblížit vývoj použití jednotlivých technik malby. Za jednu z nejstarších technik je považována **tempera**, která byla používána již ve starověkém Egyptě. K jejímu největšímu rozvoji došlo ve středověku, kdy se hojně používala v knižní, deskové a nástěnné malbě.¹⁵ Tempera se tradičně používala i v ruském malířství při malbě náboženských ikon. Slovo tempera pochází z italského, kde slovo „temperare“ znamená rozpouštět, mísit. Toto označení plně koresponduje s principem této techniky, protože pracuje s pojidlovou emulzí vody a oleje.¹⁶ Jako emulgátor byla nejčastěji používána vejce, klič či kasein. Tato složka poté určovala samotný název tempery, jako tempera vaječná, kličová, kaseinová apod.¹⁷ Tradiční podložkou malby temperou byla dřevěná deska, později byl používán papír, textil či omítka.¹⁸

Další technikou s dlouholetou tradicí je **akvarel**. Ačkoliv se řadí mezi jednu z nejstarších technik, byl považován za samostatnou techniku až na konci 17. století, protože byl do té doby vnímán více jako technika doplňková.¹⁹ V evropském malířství byla tato technika využívána nejběžněji při přípravě podmalby obrazu a v knižní malbě.²⁰ Použití akvarelu ale nalezneme již v první polovině 16. století u Albrechta Dürera²¹ či Hanse Holbeina^{22, 23}. K největšímu rozmachu techniky došlo v anglickém malířství 19. století například ve tvorbě

¹⁴ [Srov.] LOSOS, Ludvík. *Malba*. Praha: Aventinum, 2010. Výtvarné techniky (Aventinum), s. 9.

¹⁵ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 363.

¹⁶ [Srov.] LOSOS, Ludvík. *Malba*. Praha: Aventinum, 2010. Výtvarné techniky (Aventinum), s. 62.

¹⁷ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 363.

¹⁸ [Srov.] LOSOS, Ludvík. *Malba*. Praha: Aventinum, 2010. Výtvarné techniky (Aventinum), s. 62-63.

¹⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 44.

²⁰ [Srov.] KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004, s. 11.

²¹ Albrecht Dürer (1471-1528) byl německý grafik a malíř. Jeho mistrovské rytiny a dřevotisky se staly inspirací pro renesanční umělce.

[Srov.] HODGE, Susie. *Stručný příběh umění: kapesní průvodce klíčovými směry, díly, tématy a technikami*. Přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2018, s. 64.

²² Hans Holbein (asi 1497-1543) byl německý malíř. K jeho nejvýznamnějším dílům patří portréty anglického krále Jindřicha VIII., u kterého působil jako dvorní malíř portrétů.

[Srov.] BRAY, George, Caroline BUGLER, Nick HARRIS, Diana LOXLEY, Kirsty SEYMOUR-URE, Jude WELTON a Iain ZACZEK. *Velcí umělci: jejich život a dílo*. Přeložil Eva KŘÍSTKOVÁ, přeložil Pavel BAKIČ. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub), s. 76.

²³ [Srov.] LOSOS, Ludvík. *Malba*. Praha: Aventinum, 2010. Výtvarné techniky (Aventinum), s. 44.

Johna Constabla²⁴ a Williama Turnera²⁵, kteří ovlivnili umělce v ostatních evropských zemích. Při přípravě akvarelových barev je pracováno s pojidly ředitelnými ve vodě, mezi které se řadí například arabská guma. Pro malbu akvarelem jsou používány lehce savé podložky, jako je papír, karton či pergamen^{26, 27}. Akvarelové barvy se mohou nanášet buď tradičně ve světlých transparentních odstínech, které jsou poté vrstveny sytějšími barvami, nebo je lze používat i pomocí přímo namíchaných tónů.²⁸

Původ **olejových barev** není možné přesně vymezit. Mezi propagátory olejomalby patřil belgický malíř Jan van Eyck (1385-1441), který byl často spojován s technickým objevem olejových barev. Nejedná se ale o zcela přesnou informaci.²⁹ Olejové laky byly zmíněny již v antických a středověkých pramenech, dokonce již zmíněný Heraklius písemně zaznamenal existenci barev pojených olejem, které byly používány pro malbu na kámen apod.³⁰ Patnácté století bylo spojeno se zdokonalením a rozšířením olejomalby. To s sebou přineslo i převratné změny v použití barev a rozvinutí malířských technik. Olejové barvy se totiž daly lépe míchat. Na podložku, například na plátno a dřevo, mohly být aplikovány do jemných vrstev, které dovolovaly umělci vytvořit detailnější a realističtější práce pomocí jemných barevných přechodů.³¹ Primárním pojidlem olejových barev je

²⁴ John Constable (1776-1837) byl anglický malíř, který je považován za jednoho z nejvýraznějších britských krajinářů.

[Srov.] BRAY, George, Caroline BUGLER, Nick HARRIS, Diana LOXLEY, Kirsty SEYMOUR-URE, Jude WELTON a Iain ZACZEK. *Velcí umělci: jejich život a dílo*. Přeložil Eva KŘÍSTKOVÁ, přeložil Pavel BAKIČ. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub), s. 207.

²⁵ J. M. W. Turner (1775-1851) byl anglický malíř, který proslul díky svým krajinomalbám. Řadí se mezi první západní umělce, kteří se snažili zachytit náladu a atmosféru malovaného místa.

[Srov.] HODGE, Susie. *Stručný příběh umění: kapesní průvodce klíčovými směry, díly, tématy a technikami*. Přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2018, s. 101.

²⁶ Pergamen je podložka vyrobená z ovčí, kozí, oslí nebo telecí kůže, která je následně bělena a vyhlazena.

[Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 268.

²⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 15.

²⁸ [Srov.] LOSOS, Ludvík. *Malba*. Praha: Aventinum, 2010. Výtvarné techniky (Aventinum), s. 50.

²⁹ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 253.

³⁰ [Srov.] LOSOS, Ludvík. *Malba*. Praha: Aventinum, 2010. Výtvarné techniky (Aventinum), s. 82.

³¹ [Srov.] TAGGART, Emma. *Unearth the Colorful History of Paint: From Natural Pigments to Synthetic Hues* [online]. 2021 [cit. 09.02. 2022]. Dostupné z: <https://mymodernmet.com/history-of-paint/>

lněný olej, který se získává z lisovaných lněných semínek.³² Dále je používán olej makový a ořechový.³³ Olejové barvy je možné ředit terpentýnem^{34, 35}

V 19. století dochází k zásadnímu objevu malířských tub, které, stejně jako olejové barvy, výrazně ovlivnily průběh umělecké tvorby. Umělci již nemuseli být vázáni na svůj ateliér, kde probíhal veškerý proces tvorby od skic až k přípravě barev z pigmentů k finální práci. Dále v 19. století dochází kromě objevu tub i k vynálezu **anilinových barev**. Tyto barvy byly velice kvalitní a prodávaly se v mnoha odstínech.³⁶ Základní složkou anilinových barev je anilin, který se získává z kamenouhelného dehtu. Anilin je jedovatá kapalina, která byla objevena v roce 1826.³⁷

V polovině 20. století se barvy začínají, díky objevům syntetických barev, mezi které patří například akrylové barvy³⁸, prodávat ve velkém množství v plechovkách a kanystrech. Umělcům tak byla umožněna velkorysá práce s barvou ve velkém měřítku, ale sloužila i jako součást nového typu tvorby performance^{39, 40}

Jak už bylo zmíněno, z chemického hlediska můžeme barviva rozdělit na barviva přírodní organická a anorganická a dále pak na barviva syntetická. Toto rozdělení je použito i v následujících podkapitolách, které se týkají modrých pigmentů.

³² [Srov.] LOSOS, Ludvík. *Malba*. Praha: Aventinum, 2010. Výtvarné techniky (Aventinum), s. 99.

³³ [Srov.] Tamtéž, s. 101.

³⁴ „Terpentýn, balzám ze surové pryskyřice jehličnatých stromů (zejm. borovice), z něhož lze destilací získat terpentýnové sílice (zvané též jako terpentýnové oleje). Používá se od starověku v malířství jako ředidlo a rozpouštědlo.“

BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 364.

³⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 252.

³⁶ [Srov.] BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 67.

³⁷ [Srov.] KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004, s. 14.

³⁸ Akrylové barvy byly objeveny okolo roku 1960. Mezi klady akrylových barev patří rychlé zasychání a možnost snadného míchání barev. Dají se používat při transparentní i při pastózní malbě.

[Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 14.

³⁹ „Akční umění, též performance (angl.) ve výt. um. akce, která zdůrazňuje vlastní tvůrčí průběh; též veřejná akce inscenovaná umělcem, na níž se případně podílejí diváci vlastní aktivitou.“

[Srov.] Tamtéž, s. 14.

⁴⁰ [Srov.] BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 68.

1.2 Přírodní modrá barviva

Modré barvivo je v přírodě velice vzácné. Téměř žádná rostlina nemá modré listy, protože modrá barva není pro rostliny z fyzikálního hlediska světla výhodná. Rostliny preferují modré světlo, které obsahuje nejvíce energie ve viditelném spektru potřebné k růstu. Pokud by rostlina měla tedy listy modré, odrážely by světlo s nejvyšší energií.⁴¹

Převládajícím zdrojem nesyntetického modrého barviva v přírodě jsou především vzácné nerosty. Samotná výroba je velice komplikovaná a vyžaduje nezbytné znalosti a zkušenosti. Z těchto důvodů býval modrý pigment pro umělce velice drahou položkou.⁴²

Prvním příkladem barviva nerostného původu je **ultramarín**. Získává se z drahého kamene lapisu lazuli (viz Přílohy I., obr. 1), z materiálu vyrovnávajícímu ceně zlata. Jeho vysoká tvrdost je jedním z dalších důvodů vysoké ceny, neboť už jeho těžba vyžadovala značné finanční náklady.⁴³ Pomalým procesem čištění kamene a následným drcením na prášek se získával ultramarínový pigment (viz Přílohy I., obr. 2), který se vyznačoval vysokou odolností vůči světlu.⁴⁴

Hlavními dodavateli kamene pro západní Evropu v době starověku a středověku se staly Írán a Afghánistán. Již kolem roku 3000 př. n. l. byl z Afghánistánu dovážěn do Egypta, kde byl používán při výrobě šperků. Dalším nalezištěm lapisu lazuli byla Sibiř, Čína nebo Tibet.⁴⁵ Do Evropy dorazila výroba ultramarínu až ve 13. století⁴⁶ a díky již zmíněné obtížné výrobě, malému množství konečného pigmentu a drahé dopravě ze zámoří jeho cena dramaticky stoupala, a stal se tak nejvzácnějším a nejdražším barvivem ve středověkém a renesančním umění.⁴⁷ Díky slabé kryvosti a poměrně vysoké ceně se používal převážně na menších plochách nebo na nejcennějších částech výtvarného díla.⁴⁸

⁴¹ [Srov.] LE GALLOU, Sam. *Why is the Color Blue so Rare in Nature?* [online] 2019. [cit. 19. 10. 2021]. Dostupné z: <https://sciences.adelaide.edu.au/news/list/2019/08/20/why-is-the-colour-blue-so-rare-in-nature>

⁴² [Srov.] BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 54.

⁴³ [Srov.] GAETANI, Maria Carolina, Ulderico SANTAMARIA a Claudio SECCARONI. *The Use of Egyptian Blue and Lapis Lazuli in the Middle Ages: The Wall Paintings of the San Saba Church in Rome* [online]. Studies in Conservation [cit. 18.10. 2021]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/1506927>

⁴⁴ [Srov.] PASTOUREAU, Michel. *Modrá: dějiny jedné barvy*. Praha: Argo, 2013, s. 23–24.

⁴⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 23.

⁴⁶ Slovo ultramarín doslova znamená „zámořský“.

[Srov.] *Příběh malířství: jak se dělalo umění*. Přeložil Dina PODZIMKOVÁ, přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2021, s. 47.

⁴⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 46–47.

⁴⁸ [Srov.] PASTOUREAU, Michel. *Modrá: dějiny jedné barvy*. Praha: Argo, 2013, s. 23–24.

Italský raně renesanční malíř Cennino Cennini se o ultramarínové modři vyjadřoval jako o vznešené, krásné a nade všechny barvy dokonalejší.⁴⁹

Po staletí byla neúspěšně hledána alternativa odstínu této barvy a až v roce 1827 byl ultramarín nahrazen syntetickým (viz Přílohy I., obr. 3), který je stejně jako přírodní varianta stálý na světle, ale s tím rozdílem, že má tendenci přijímat vodu ze vzduchu a tím pádem i kyseliny, které způsobují tzv. „ultramarínovou nemoc“⁵⁰.⁵¹

Dalším modrým odstínem byl **azurit** (viz Přílohy I., obr. 4), přezdívaný „horská modř“. Tento minerál byl ve středověku těžen nejen v německých, ale i v českých horách. Jedná se o méně nákladný nerostný materiál pro výrobu modrého barviva (viz Přílohy I., obr. 5), jehož kvalita pigmentu závisí na správné a pečlivé přípravě. Při špatném zpracování má sklony zbarvit se do zelena nebo do černa.⁵²

Azurit spolu s lapisem lazuli byly při malbě často používány dohromady. Levnější azuritový pigment byl využíván v podmalbě, na kterou byl nanášen v tenkých lazurních vrstvách dražší ultramarín. Azurit byl hojně využíván v evropském malířství od 15. století do poloviny 17. století. S objevem pařížské modři v 18. století se jeho vliv snižuje.⁵³

Mimo barviv nerostného původu se setkáme i s rostlinnými pigmenty. Vykazují se však citlivostí na světlo a kyslík. Tato slabina se proto musí zohledňovat při instalaci výtvarných artefaktů, jakými jsou například iluminované rukopisy, které jsou z tohoto důvodu vystavovány při nízkém osvětlení.⁵⁴

Za nejznámější modré rostlinné barvivo bychom mohli považovat **indigo** (viz Přílohy I., obr. 6). S ním je spjata dlouholetá tradice barvení látek v Indii, která

⁴⁹ [Srov.] HŘEBÍČKOVÁ, Barbora A. *Recepty starých mistrů, aneb, Malířské postupy středověku*. 2. vyd. Brno: CPress, 2017, s. 36.

⁵⁰ Ultramarínová nemoc je označení výsledku chemické reakce způsobené kyselinami vedoucí k zašednutí barvy.

[Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 374.

⁵¹ [Srov.] Tamtéž, s. 374.

⁵² [Srov.] PASTOUREAU, Michel. *Modrá: dějiny jedné barvy*. Praha: Argo, 2013, s. 24.

⁵³ [Srov.] Informace převzaté z MasterPigments [online]. [cit. 23.10. 2021]

Dostupné z: <https://www.masterpigments.com/azurite-pigments/>

⁵⁴ [Srov.] BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 56-57.

sahá do období od 2000 let př. n. l.. Získává se z listů **modřilu barvířského**⁵⁵ (viz Přílohy I., obr. 7), které obsahují barvicí složku indigotin^{56,57}. Tkaniny byly namáčeny v indigové lázni a poté byly sušeny na vzduchu. Pokud byl výsledný odstín moc světlý, proces se opakoval. Tímto způsobem barvíři získávali různé odstíny modré barvy.⁵⁸

Díky dostupnosti tohoto barviva v zemích, kde se modřil barvířský pěstoval, se modrá barva stala barvou každodenního odívání pracující třídy. Modré oblečení bylo zároveň i známkou statusu a prestiže nositele. Kvalita utkané látky a kvalita barvení proto často poukazovala i na postavení ve společnosti. Používaly se jednoduché tkaniny až po látky zdobené například vzory, zlatem a korálky.⁵⁹

Tradice barvení látek indigem ale stále přetrvává v některých zemích světa, například technika shibori v Japonsku nebo modrotisk v Čechách. Přírodní indigo bylo v roce 1878 nahrazeno indigem syntetickým, které bylo vyvinuto v Německu.⁶⁰

V zemích západní Evropy byla hledána, jako v případě lapisu lazuli, levnější ale především dostupnější alternativa modřilu barvířského. Časem byl nahrazen **borytem barvířským**⁶¹ (viz Přílohy I., obr. 8), který je příbuzný indigovníku, ale neobsahuje takové množství barviva. Pěstování této rostliny se promítlo i v tehdejší společnosti. Díky nařízenému pěstování borytu na dvoře franského krále Karla I. Velikého, které mělo sloužit k potlačení obchodu s indigem a k podpoře domácího hospodářství, bylo zavedeno povinné nošení modrého pracovního oblečení. Karel I. Veliký tímto způsobem vybudoval tradici modrého pracovního úboru od modrých plášťů až k novodobým montérkám a džínům. Díky tomuto panovníkovi, který se ve 13. století zasloužil o pěstování borytu

⁵⁵ Modřil barvířský (*Indigofera tinctoria*, indigovník pravý) je keř vysoký až 2 metry, který kvete nažloutle, bíle a růžově.

[Srov.] BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 63.

⁵⁶ „Listy indigovníku obsahují glykosid indikan, který se během fermentačního procesu proměňuje na indoxyl a dále na indigotin, který je sám sice bezbarvý, avšak oxidací vzdušným kyslíkem se mění na intenzivně modré barvivo indigo.“

KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004, s. 96.

⁵⁷ [Srov.] CAINS, Carol, Matthew MARTIN. *Blue: Alchemy of a Colour* [online]. 2015 [cit. 24.10. 2021] Dostupné z: <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/blue-alchemy-of-a-colour/>

⁵⁸ [Srov.] PASTOUREAU, Michel. *Modrá: dějiny jedné barvy*. Praha: Argo, 2013, s. 19.

⁵⁹ [Srov.] CAINS, Carol, Matthew MARTIN. *Blue: Alchemy of a Colour* [online]. 2015 [cit. 24.10. 2021] Dostupné z: <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/blue-alchemy-of-a-colour/>

⁶⁰ [Srov.] Tamtéž. [cit. 24.10. 2021]

⁶¹ Boryt barvířský (*Isatis tinctoria*) je brukvovitá rostlina, která divoce roste na vlhkých nebo jílovitých půdách v oblastech mírného pásma v Evropě.

[Srov.] PASTOUREAU, Michel. *Modrá: dějiny jedné barvy*. Praha: Argo, 2013, s. 18.

barvířského a obchodováním s ním, bohatla i města.⁶² Mimo již zmíněné rostliny se jako barvivo využívala i šťáva z modrých plodů, květů a listů z chrp, fialek, moruší, borůvek, ostružin a černého bezu.⁶³

1.3 Syntetická modrá barviva

Nejstarším syntetickým modrým pigmentem je **egyptská modř** (viz Přílohy I., obr. 9). Její původ je spojován s technologiemi v hutnictví a ve výrobě skla z období alespoň 2500 př. n. l. V období starověku byla nejvíce používaným pigmentem a svůj vliv si udržela až do počátku středověku.⁶⁴ Její výroba se rozšířila do Mezopotámie, Řecka a až do nejvzdálenějších částí Římské říše. Produkce tohoto barviva byla totiž levnější než použití minerálu lapis lazuli. Po rozpadu Římské říše se jeho používání prudce snížilo a v 8. století se již skoro vytratilo.⁶⁵

Dobová receptura barviva egyptské modři se bohužel nedochovala. Až v 1. století n. l. se objevuje jediná známá zmínka, a to ve spisu římského architekta Vitruvia (*Deset knih o architektuře, kniha VII.*), ve kterém nastínil možný postup přípravy „nebeské modři“ pocházející z Alexandrie: *„Způsob, kterým byla její výroba objevena, je dosti podivuhodný. Rozetře se totiž pískem se sodou tak důkladně, že vznikne jakási moučka. Ta se smíchá s kyperskou mědí, jež byla silnými pilníky zpracována na piliny. Pak se pokropí, aby se moučka mohla spojit dohromady. Nato se z ní rukama uhnětou koule a naskládají se k sobě, aby mohly vyschnouti. Po vyschnutí se dají do hliněného džbánu.“*⁶⁶

Tajemství složení odhalil až v roce 1815 anglický chemik Sir Humphry Davy. Jako hlavní složky analyzovaného vzorku identifikoval vápenec, písek a minerály obsahující měď (například azurit nebo malachit). Tato směs se poté nechala zahřát na přibližně 800°C. Pokud byl proces proveden správně, vytvořily se modré

⁶² [Srov.] BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 66.

⁶³ [Srov.] Tamtéž, s. 56-57.

⁶⁴ [Srov.] GAETANI, Maria Carolina, Ulderico SANTAMARIA a Claudio SECCARONI. *The Use of Egyptian Blue and Lapis Lazuli in the Middle Ages: The Wall Paintings of the San Saba Church in Rome* [online]. Studies in Conservation [cit. 18.10. 2021]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/1506927>

⁶⁵ [Srov.] MCCOUAT, Philip. *Egyptian Blue: The Colour of Technology* [online]. Journal of Art in Society, 2018 [cit. 29.10. 2021]. Dostupné z: <http://www.artinsociety.com/egyptian-blue-the-colour-of-technology.html>

⁶⁶ [Srov.] HŘEBÍČKOVÁ, Barbora A. *Recepty starých mistrů, aneb, Malířské postupy středověku*. 2. vyd. Brno: CPress, 2017, s. 31.

krystaly, které byly rozdrceny a poté smíchány s pojidlem, kterým byl vaječný bílek či pryskyřice.⁶⁷

Pařížská modrá (viz Přílohy I., obr. 10), též označovaná i jako pruská či berlínská, byla objevena náhodou na počátku 18. století v Německu. Barvíř Johann Jacob Diesbach při výrobě karmínového pigmentu nebral v potaz, že potaš (uhličitan draselný), jedna ze složek pro přípravu barviva, přišel do kontaktu se zvířecí krví. Díky chemické reakci, kterou způsobila zvířecí krev, se místo červeného barviva vytvořila výrazně modrá sloučenina⁶⁸, která je nyní známa jako barva Berliner Blau v němčině nebo jako Prussian Blue v angličtině. Pařížská modř začala být za nedlouhou dobu vzhledem ke své dostupnosti velice populární mezi umělci. Pablo Picasso kupříkladu tuto barvu značně používal ve svém modrém období.⁶⁹

Z pařížské modři bylo také možné namíchat díky její intenzitě mnoho odstínů modré barvy. Co tuto modř udělalo jedinečnou oproti ostatním, které byly v této době dostupné, byla schopnost zachování si modrého zabarvení i při jemném namletí pigmentu. Ostatní druhy modrého barviva, jako byl například azuritový nebo ultramarínový prášek, musely být namlety nahrubo, jinak by výsledná barva měla tendenci zešednout. Díky své jemné textuře dala tak pařížská modř možnost vzniku uměleckým i interiérovým barvám výrazného účinku.⁷⁰

Pařížská modř ovlivnila rovněž japonské dřevořezy uměleckého stylu ukijo-e⁷¹. Její pigment byl dostupný v Japonsku až od 20. let 19. století a poté nahradila do té doby používané japonské modré pigmenty, které byly ale buď nestabilní, nebo rychle bledly. Nová výrazně modrá modř (v Japonsku známa pod označením bero-ai) dominovala na grafických tiscích s motivem krajin, které byly zčásti díky této barvě v Japonsku velmi populární. Zejména Kacušika Hokusai⁷², Utagawa

⁶⁷ [Srov.] BARRAL, Miguel. *Blue is the Strangest Colour* [online]. 2018 [cit. 29.10. 2021]. Dostupné z: <https://www.bbvaopenmind.com/en/humanities/arts/el-azul-es-el-color-mas-extrano/>

⁶⁸ hexakynoželeznatan železitý ($\text{Fe}_4[\text{Fe}(\text{CN})_6]_3$)

⁶⁹ [Srov.] GOTTESMAN, Sarah. *The 6,000-Year History of Blue Pigments in Art* [online]. 2016 [cit. 31.10. 2021]. Dostupné z: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-a-brief-history-of-blue>

⁷⁰ [Srov.] FINNEY, Brandon. *The History of Art in Color* [online]. 2020 [cit. 31.10. 2021]. Dostupné z: https://chrysler.org/the-history-of-art-in-color-blue/#_ednref20

⁷¹ „Ukijo-e, japonský národní umělecký styl údobí Tokusawa (1603-1868), obrazy plynoucího, prchavého, pomíjivého života.“

BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 373.

⁷² Kacušika Hokusai (1760-1849) byl japonský mistr dřevořezu.

[Srov.] BRAY, George, Caroline BUGLER, Nick HARRIS, Diana LOXLEY, Kirsty SEYMOUR-URE, Jude WELTON a Iain ZACZEK. *Velcí umělci: jejich život a dílo*. Přeložil Eva KŘÍSTKOVÁ, přeložil Pavel BAKIČ. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub), s. 197.

Hirošige⁷³ a další autoři tvořící ve stylu ukijo-e později ovlivnili svojí tvorbou evropské umělce druhé poloviny 19. století tvořící ve stylu impresionismu i postimpresionismu, jedním z nich byl například Vincent van Gogh.⁷⁴

Historie modrých pigmentů však nekončí ve 20. století. V roce 2009 profesor Mas Subramanian a Andrew Smith, student Oregonské státní univerzity, objevili náhodou nový modrý pigment. Toto jasně modré barvivo dostalo neobvyklé jméno **YInMn Blue** (viz Přílohy I., obr. 11), podle chemických prvků, které obsahuje. Jedná se o yttrium, indium a mangan. Díky těmto složkám je ale jeho výroba velice nákladná, proto je tato poměrně nedávno nově objevená barva stále hůře dostupná.⁷⁵

Pro obsah této kapitoly byly zvoleny nejzásadnější modré pigmenty, které se významně podílely na malířské tvorbě v dějinách výtvarného zobrazování. Mezi další modré syntetické pigmenty, které jsou umělci do dnešní doby používány, bychom mohli zařadit ještě například kobaltovou modř, objevenou v roce 1801, nebo blankytnou modř, která vznikla odvozením od kobaltové modři.⁷⁶

⁷³ Utagawa Hirošige (1797-1858) je považován za mistra japonského dřevorezu. Vytvořil osm tisíc tisků s náměty krajiny a každodenního života v Japonsku.

[Srov.] Informace převzaty z instituce Art Institute of Chicago [online]. [cit. 19. 04. 2022]. Dostupné z: <https://www.artic.edu/artists/34946/utagawa-hiroshige>

⁷⁴ [Srov.] *Příběh malířství: jak se dělalo umění*. Přeložil Dina PODZIMKOVÁ, přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2021, s. 231.

⁷⁵ [Srov.] HATCH, Evie. *Pigment Stories: YinMn Blue, the Newest Blue Pigment Art* [online]. 2021 [cit. 26. 11. 2021]. Dostupné z: <https://www.jacksonsart.com/blog/2021/02/16/yinmn-blue-the-newest-blue-pigment/>

⁷⁶ [Srov.] *Příběh malířství: jak se dělalo umění*. Přeložil Dina PODZIMKOVÁ, přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2021, s. 189.

2 Modrá barva v historii výtvarného zobrazování

Před samotným stručným přehledem použití modré barvy ve výtvarném umění je zajímavé v úvodu kapitoly zmínit informaci z knihy *Modrá: dějiny jedné barvy* od Michela Pastoureaux, ve které autor uvádí, že pro starověké kultury nebyla modrá barva tolik významná.⁷⁷ V dochovaném umění z období antického Řecka a Říma se modrá barva vyskytuje v mnohem menším měřítku než v předcházejících obdobích, která budou v teoretické části bakalářské práce později zmíněna. Na základě této skutečnosti přicházeli někteří badatelé z konce 19. století a začátkem 20. století s myšlenkou, že antičtí Řekové a Římané nebyli schopni modrou barvu vnímat.⁷⁸ Jedním z argumentů tohoto přesvědčení byl fakt, že při studii slovního pojmenování barev z doby antiky se nepodařilo najít její základní označení. Pro modrou barvu, narozdíl od ostatních barev, neexistoval jednotný a neměnný termín.⁷⁹ Tato teorie má do dnešní doby stále své stoupence. Michel Pastoureaux se proti tomuto výkladu odvolává s tvrzením, že nepřesné a nestálé pojmenování barvy nemusí nutně znamenat slepotu vůči této barvě, ale pouze malý zájem či její slabý symbolický význam.⁸⁰ Vliv modré barvy stoupá až od 12. století a postupně sílí až do moderní doby, kdy v Evropě předbíhá v oblíbenosti všechny ostatní barvy.⁸¹

V průběhu dějin výtvarného umění docházelo ke změnám v důležitosti použití modré barvy, podobně jako docházelo k transformaci hodnot ve společnosti. Tyto změny ve vývoji umělecké tvorby v průběhu dějin výtvarného umění obecně popisuje Ernst H. Gombrich, který ve své knize *Příběh umění* popisuje: „*Není to jejich úroveň dovednosti, která se liší od naší, nýbrž jejich myšlení. Je důležité, abychom si to uvědomili hned na samém začátku, protože celý příběh umění není příběhem technické dovednosti, ale příběhem měnících se názorů a požadavků.*“⁸²

Představa uměleckého díla jako objektu, který má primárně estetickou funkci, je totiž relativně mladá. Umělecké artefakty dříve sloužily k plnění nějakého účelu. Sloužily například ve formě talismanů, které ochraňovaly jeho

⁷⁷ [Srov.] PASTOUREAU, Michel. *Modrá: dějiny jedné barvy*. Praha: Argo, 2013, s. 13.

⁷⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 27.

⁷⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 25.

⁸⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 27-28.

⁸¹ [Srov.] Tamtéž, s. 13.

⁸² GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Přeložil Miroslava TŮMOVÁ. Praha: Odeon, 1992, s. 36.

vlastníka, či jako součást rituálního obřadu.⁸³ Podobný přístup můžeme nalézt i v uplatnění modré barvy v malířských zobrazeních v historii výtvarného umění.

Obecně nejstarší doložené pokusy lidské výtvarné činnosti nalezneme v období mladšího a pozdního paleolitu (40 000-10 000 př. n. l.). V tomto období již žil člověk (*homo sapiens*), který na rozdíl od svých předků dokázal myslet abstraktně a výtvarně se vyjadřovat.⁸⁴ V tomto období vznikaly první jeskynní malby nejčastěji s náměty zvířat. Zobrazováni byli především divocí koně, mamuti a kozorožci. Setkáme se i se zobrazením lidské postavy, ale pouze v malé míře.⁸⁵ Vzhledem k tomu, že v tomto období byla používána barviva z materiálů, které byly lehce dostupné, s modrou i zelenou barvou se v jeskynních malbách nesetkáme. Nejvíce používané barvy byly tehdy červené, hnědé a žluté okry nebo hlínkové pigmenty, jako je například umbra a siena.⁸⁶

2.1 Modrá barva ve výtvarném umění starověku

Nejstarší dochované památky s uplatněním modré barvy pocházejí ze starověku. Jan Baleka v knize *Výtvarné umění, výkladový slovník* popisuje použití modré barvy z tohoto období takto: „*Je důležitou barvou starověku a symbolizovala kosmickou noc; v egyptském umění byl modře zobrazován Amon, jiná egyptská božstva nadaná kosmickými silami měla modré paruky či modré vousy, modře a bíle byla zobrazována hinduistická božstva Krišna a Šiva.*“⁸⁷

V čele **Egyptské říše** stál faraon, který byl panovníkem a zároveň synem boha Hora. Stal se tak ztělesněním boha na Zemi a vlastnil všechnu půdu Egypta.⁸⁸ Starověká egyptská společnost byla velmi spjata s posmrtným životem. Egyptané totiž věřili, že život nekončí smrtí člověka, ale jeho duše žije dál. Tělo zemřelého nesmělo projít rozkladem, proto Egyptané používali složitý proces balzamování,

⁸³ [Srov.] BUGLER, Caroline, Ann KRAMER, Marcus WEEKS, Maud WHATLEY a Iain ZACZEK. *Kniha umění*. Přeložila Andrea POLÁČKOVÁ. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub), s. 18.

⁸⁴ [Srov.] MRÁZ, Bohumír a Marie ČERNÁ. *Dějiny výtvarné kultury*. 6. vydání, v Idea servis 5. vydání. V Praze: Idea servis, 2016, s. 12.

⁸⁵ [Srov.] MRÁZ, Bohumír a Marie ČERNÁ. *Dějiny výtvarné kultury*. 6. vydání, v Idea servis 5. vydání. V Praze: Idea servis, 2016, s. 13.

⁸⁶ [Srov.] *Příběh malířství: jak se dělalo umění*. Přeložil Dina PODZIMKOVÁ, přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2021, s. 13.

⁸⁷ BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 227.

⁸⁸ [Srov.] MRÁZ, Bohumír a Marie ČERNÁ. *Dějiny výtvarné kultury*. 6. vydání, v Idea servis 5. vydání. V Praze: Idea servis, 2016, s. 21.

který zajišťoval zachování těla. Tyto rituály byly nejdříve určené výhradně pro krále, později i pro členy královského dvora.⁸⁹

Uvnitř hrobky kromě mumifikovaného těla byly uchovány předměty, které měly být užitečné v posmrtném životě. Mimo zbraní zde byly uloženy i zdobené nástroje a šperky.⁹⁰ Ty byly vyráběny z drahých kamenů, které se těžily v pouštích západně a východně od Nilu. Výjimkou byl modrý kámen lapis lazuli⁹¹, který se dovážel do Egypta z Afghánistánu. Ve *Wahově hrobce* byl nalezen náramek, jehož jeden korálek byl vyroben z tohoto kamene (viz Přílohy I., obr. 12). Korálek byl vyřezán do tvaru těla skarabea⁹² (viz Přílohy I., obr. 13), který byl symbolem oživení v aktuálním životě a reinkarnace do dalšího života. Tento korálek má jednoduchý oválný tvar, do něhož byly hluboko vyryty čáry označující hlavu, křídla a po stranách nohy.⁹³ Lapis lazuli byl též použit na posmrtné masce faraona Tutanchamona a na dalších klenotech, které byly nalezeny v Údolí králů.⁹⁴

Stěny hrobek byly pokryty malbami, které měly připomínat život zemřelého a ochraňovat ho v posmrtném životě. Námětem maleb se tak staly kromě hrdinských činů a života zemřelého i návody popisující průběh života po smrti.⁹⁵ Z tohoto důvodu mají tyto malby pro nás výjimečnou hodnotu, protože nám dávají možnost poznat život Egyptanů před tisíci lety, a to způsobem, který nám ani archeologie neumožňuje.⁹⁶

Pro egyptskou malbu je typické použití uměleckých principů, jako je hieratická perspektiva⁹⁷ či frontální zobrazení postavy^{98,99}. Také byly používány

⁸⁹ [Srov.] GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Přeložil Miroslava TŮMOVÁ. Praha: Odeon, 1992, s. 44.

⁹⁰ [Srov.] BUGLER, Caroline, Ann KRAMER, Marcus WEEKS, Maud WHATLEY a Iain ZACZEK. *Kniha umění*. Přeložila Andrea POLÁČKOVÁ. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub), s. 28-29.

⁹¹ Egyptané tento kámen nazývali *chesbet*. [Srov.] BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 61.

⁹² Vruboun posvátný klade své larvy do kuličky trusu, kterou před sebou válí. Tato kulička připomínala Egyptanům pohyb slunce na nebi.

[Srov.] GIBSON, Clare. *Symbols a jejich významy: klíč k výkladu motivů a znaků v umění*. V Praze: Slovart, 2010, s. 57.

⁹³ [Srov.] Informace převzaty z instituce Metropolitan Museum of Art [online]. [cit. 20.11. 2021] Dostupné z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/545120>

⁹⁴ [Srov.] BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 61.

⁹⁵ [Srov.] *Příběh malířství: jak se dělalo umění*. Přeložil Dina PODZIMKOVÁ, přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2021, s. 16.

⁹⁶ [Srov.] MRÁZ, Bohumír a Marie ČERNÁ. *Dějiny výtvarné kultury*. 6. vydání, v Idea servis 5. vydání. V Praze: Idea servis, 2016, s. 26.

⁹⁷ Velikost postavy se nepřizpůsobovala velikosti trojrozměrného prostoru, kde byla umístěna, ale podle postavení ve společenské hierarchii. Čím větší postavení vyobrazený měl, tím byla velikost postavy větší. [Srov.] Tamtéž, s. 24.

⁹⁸ Hlava, ruce a nohy byly zobrazovány z profilu, trup, ramena a oko zepředu. [Srov.] Tamtéž, s. 24.

⁹⁹ [Srov.] Tamtéž, s. 24.

jasné barvy, ke kterým byl přiřazován symbolický význam.¹⁰⁰ Modrá barva byla v egyptské kultuře symbolem smyslu života, znovuzrození, plodnosti, nebe a vody. Hlubiny modrých vod zosobňovaly ženský princip, zatímco modrá barva nebes byla spojována s mužským principem.¹⁰¹ Mimo jiné modrá barva představovala i řeku Nil, která byla oázou života v nehostinné poušti.¹⁰² Díky každoročním záplavám byla voda rozváděna zavlažovacím systémem do polí, na kterých Egypťané pěstovali obilí. Tímto systémem byla úrodná půda obohacena o potřebné živiny. Nil byl také hlavní dopravní tepnou, hnízdištěm vodního ptactva a významným místem rybolovu.¹⁰³

Jak již bylo v úvodním textu zmíněno, Egypťané vynalezli egyptskou modř, první syntetický pigment. Tento pigment byl používán ke zdobení nádob, soch i nástěnných maleb.¹⁰⁴ Důkazem použití egyptské modři je fragment nástěnné malby *Nebamun lovící v bažinách* z *Nebamunovy hrobky* (viz Přílohy I., obr. 14).¹⁰⁵ Nebamun¹⁰⁶ je vyobrazen na malé loďce při lovu a rybaření v bažinách. V pozadí po jeho levici stojí jeho žena, dcera sedí pod ním. Nebamun drží v jedné ruce vrhací hůl a tři volavky v ruce druhé. Též je vyobrazena jeho kočka, která chytá ptáky vylétající z papyrové houštiny. Mimo ptáky jsou zobrazeny ryby pod hladinou vody a lotosové květy. Tento fragment pocházející z doby přibližně 1350 př. n. l. byl uložen do sbírky Britského muzea.¹⁰⁷

Zemí, která je označována za kolébkou civilizace a významně se podílela na kulturním bohatství, je **Mezopotámie**¹⁰⁸. Ta získala svůj název díky své poloze, jež se nacházela v oblasti mezi řekami Eufrat a Tigris, což je dnes území patřící Iráku. Tyto dvě řeky měly pro tamější obyvatelstvo stejný význam, jako měla řeka Nil pro

¹⁰⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 27.

¹⁰¹ [Srov.] SINGER, Graciela Gestoso. *Color in Ancient Egypt* [online]. 2010 [cit. 17.11. 2021].

Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/208871706_Color_in_Ancient_Egypt

¹⁰² [Srov.] *Příběh malířství: jak se dělalo umění*. Přeložil Dina PODZIMKOVÁ, přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2021, s. 17.

¹⁰³ [Srov.] HART-DAVIS, Adam, ed. *Dějiny: velký obrazový průvodce historií lidstva: od úsvitu lidské civilizace po současnost*. Vyd. 2. Přeložil Aleš BŘÍZA. Praha: Knižní klub, 2012, s. 56.

¹⁰⁴ [Srov.] *Příběh malířství: jak se dělalo umění*. Přeložil Dina PODZIMKOVÁ, přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2021, s. 188.

¹⁰⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 17.

¹⁰⁶ Nebamun byl egyptský úředník, který žil v období Nové říše. Roku 1820 byla v Thébách objevena jeho hrobka, která byla hojně vyzdobena. Některé nástěnné malby jsou nyní ve sbírkách Britského muzea.

[Srov.] Informace převzaty z Wikipedia [online]. [cit. 13. 03. 2022]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Nebamun>

¹⁰⁷ [Srov.] Informace převzaty z instituce The British Museum [online]. [cit. 21.11. 2021] Dostupné z: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA37977

¹⁰⁸ Neboli Meziříčí, takto tuto oblast nazvali Řekové.

[Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 221.

egyptskou civilizaci. Díky náplavám z řek byla zajištěna několikrát do roka úroda, která byla nezbytnou a nenahraditelnou podmínkou přežití.¹⁰⁹

Mezopotámie nebyla oproti Egyptu nikdy jednotným státem. Pro mocenský vývoj bylo typické střídání vládnoucích etnik, která bojovala o nadvládu nad územím.¹¹⁰ Sumerové tak byli vystřídáni Akkady, kteří byli poté nahrazeni Babyloňany.¹¹¹

Na rozdíl od Egypta se nám ale do dnešní doby nedochovalo tolik uměleckých památek. Kromě častých konfliktů byla na tomto území problematická také volba stavebního materiálu. Díky nedostatku kamene se hlavním stavebním materiálem stala pálená cihla, která má však bohužel tendenci ke zvětřování a následnému rozpadu na prášek.¹¹²

Ze sumerského období se nám kromě klínového písma dochoval i umělecký artefakt s použitím modré barvy. Touto památkou je *Standarta z Uru*, která je složena ze dvou živcových podkladových desek upevněných v dřevěném rámu. Samotné desky jsou vyzdobeny mozaikou¹¹³ z perleti, červeného vápence a lapisu lazuli.¹¹⁴ Na jedné straně byl vytvořen válečný výjev se sumerskou armádou útočící na nepřitele (viz Přílohy I., obr. 15). Druhá strana byla věnována období míru. Byl zde vyobrazen zpěvák, bavící hostinu hrou na lyru, a lidé nesoucí zvířata a ryby jako dar či kořist (viz Přílohy I., obr. 16).¹¹⁵ Modrá barva je na obou výjevech součástí pozadí tvořeného z lapisu lazuli. Standartu z Uru bychom nyní našli ve sbírce Britského muzea.

Další významnou památkou je *Ištařina brána* (viz Přílohy I., obr. 17), která byla postavena v období Babylonské říše, jež rozkvetla za vlády krále Chammurapiho (1792-1750 př. n. l), který je autorem známého Chammurapiho zákoníku. Říše dosáhla svého vrcholu za vlády krále Nebukadnesara II. (605-562

¹⁰⁹ [Srov.] BAUER, Alois. Dějiny výtvarného umění. Olomouc: Rubico, 1998, s. 15.

¹¹⁰ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 221.

¹¹¹ [Srov.] *Umění: velký obrazový průvodce*. [Praha]: Knižní klub, 2010, s. 42.

¹¹² [Srov.] GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Přeložil Miroslava TŮMOVÁ. Praha: Odeon, 1992, s. 54.

¹¹³ Umělecké dílo sestavené z malých kousků materiálu (mramor, sklo, perleť, kamenina apod.) zpracované do podoby pravidelných či nepravidelných tvarů.

[Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 230.

¹¹⁴ [Srov.] ČERNÁ, Marie. *Dějiny výtvarného umění*. 3. rozš. a upr. vyd. Praha: Idea servis, 2002, s. 21.

¹¹⁵ [Srov.] Informace převzaty z instituce The British Museum [online]. [cit. 30.1. 2022] Dostupné z: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1928-1010-3

př. n. l.), který nechal postavit kolem roku 580 již zmíněnou *Ištařinu bránu*. Tato brána byla jedna z osmi, které vedly do centra hlavního města Babylon.¹¹⁶ Pro materiál obkladu stěn brány byly zvoleny glazované cihly v zářivých barvách modré, tyrkysové, hnědé, červené, žluté a bílé. Na modrém pozadí z lapisu lazuli byly vyobrazeny reliéfy lvů, draků a býků. Jednotlivé reliéfy byly nejdříve vymodelovány, poté byly obarveny a rozřezány na části. Po vypálení byly jednotlivé části složeny jako mozaika zpět do původní podoby (viz Přílohy I., obr. 18).¹¹⁷

V této podkapitole byly zmíněny pouze ty ukázky, které z dochovaných památek těchto území jsou nejdůležitějšími a nejzachovalejšími památkami s uplatněním modré barvy.

2.2 Použití modré barvy ve středověku

Počátky křesťanského umění můžeme nalézt již ve 2. století našeho letopočtu.¹¹⁸ Díky neustálému pronásledování křesťanů nemohly ale vznikat žádné veřejné církevní prostory, a tak vznikaly utajené komplexní katakomby¹¹⁹, které na stěnách chodeb skrývaly nástěnné malby. Samotná výzdoba s náměty s dekorativním i symbolickým významem byla ale velice skromná. Nejčastěji byly používány červené a okrové barvy na bílém nebo žlutém podkladě.¹²⁰

Na počátku 4. století došlo k významnému milníku nejen pro dějiny křesťanství, ale i pro dějiny umění. Roku 313 byl vydán Konstantinem I. Velikým, tehdejší císařem Svaté říše římské, *Edikt milánský*. Tento dokument legalizoval do té doby zakázanou křesťanskou víru a křesťanství se tak stalo oficiálním náboženstvím. Z tohoto důvodu dochází k rozvoji křesťanské architektury a umění.¹²¹

Pro umění raného křesťanství a raného středověku po pádu Svaté říše římské bylo charakteristické odmítání veškerých postupů a prostředků antického umění

¹¹⁶ [Srov.] *Umění: velký obrazový průvodce*. [Praha]: Knižní klub, 2010, s. 42-45.

¹¹⁷ [Srov.] BARAN, Ludvík. *Barva v umění, kultuře a společnosti*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, s. 55.

¹¹⁸ [Srov.] BAUER, Alois. *Dějiny výtvarného umění*. Olomouc: Rubico, 1998, s. 54.

¹¹⁹ Katakomby byly podzemní prostory, které měly úlohu kultovních shromaždišť nebo pohřebišť. [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 167.

¹²⁰ [Srov.] PIJOÁN, José. *Dějiny umění 3*. Praha: Knižní klub, 1998, s. 7.

¹²¹ [Srov.] BAUER, Alois. *Dějiny výtvarného umění*. Olomouc: Rubico, 1998, s. 54.

kromě technik mozaiky a fresky¹²², které se dále rozvíjely. Náměty se plně podřizovaly křesťanské tematice, která byla spjata s velmi přesnými zásadami figurálního zobrazení. Postavy musely být vyobrazeny pouze z frontálního pohledu. Pozadí nebylo obvykle nijak vázáné ke konkrétní krajině či prostoru, často bylo řešeno abstraktní formou s použitím pouze jedné barvy, nebo byl daný děj zasazen do prostředí rajske zahrady, která byla vymezena již předem dohodnutými pravidly. Přesná pravidla byla určena i u symboliky barev. Například bílá barva byla symbolem čistoty, červená a purpurová byly považovány za nejušlechtlejší barvy. Často proto roucha světců, ale i císařů byla vyobrazena v těchto barvách.¹²³

Modrá barva v porovnání s černou, bílou a červenou zůstala, shodně jako v předchozím období řecké a římské antiky, méně významná. Výjimkou byla římská mozaika, kde se stala škála modrých odstínů výrazným charakteristickým znakem. S touto technikou bylo úzce spjata italské město Ravenna.¹²⁴ Původně malé město výrazně rozkvetlo s příchodem západořímského císaře Honoria (395-423), který si nejspíše koncem roku 402 zvolil Ravennu za své nové sídelní město, jež se vzhledem ke své strategické poloze v okolí močálů a Jaderského moře jevílo jako bezpečnější úkryt před nájezdy Gótů. Město tím pádem prošlo velkou rekonstrukcí, při níž byly vystavěny kromě nových hradeb, paláců apod. i křesťanské chrámy a baptisteria s ohromující mozaikovou výzdobou interiéru.¹²⁵

V románském středověku se modrá barva uplatňovala společně se zelenou a žlutou, případně zlatou barvou pro zobrazení rajske krajiny, jak to můžeme spatřit například v kapli San Vitale v Ravenně.¹²⁶ Na přestavbě města Ravenny se podílela i sestra císaře Honoria, po které byla pojmenována křížová kaple známá jako *Mauzoleum Gally Placidie*. Stavba byla původně součástí do dnešní doby již nedochovaného kostela Sta Croce, jehož výstavba probíhala mezi roky 402-425. Exteriér mauzolea (viz Přílohy I., obr. 19) působí velice skromně v porovnání

¹²² „Freska, též fresco, nástěnná malba provedená ještě na vlhkou, nezaschlou omítku barvivý rovněž rozpuštěnými ve vápnem nasycené vodě, která se do omítky prolne.“
BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 108.

¹²³ [Srov.] BARAN, Ludvík. *Barva v umění, kultuře a společnosti*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, s. 62-63.

¹²⁴ [Srov.] PASTOUREAU, Michel. *Modrá: dějiny jedné barvy*. Praha: Argo, 2013, s. 34.

¹²⁵ [Srov.] FRANTOVÁ, Zuzana. Ravenna, hlavní město krásy. *Art Antiques*. Praha: Artantiques media, 2020, č. Zima 2020, s. 46-53.

¹²⁶ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 227.

s interiérem, který ukrývá zářivě barevné mozaiky.¹²⁷ Ohromující svítivosti bylo dosaženo pomocí zvoleného postupu. Jednotlivé díly mozaiky byly na zdech a na stropěch mauzolea pokládány s mírným zkosením, díky kterému dokázaly odrážet světlo i svíce. Při pohybu věřících tak docházelo k efektu oživení námětů mozaiky, které neustále dodávaly dojem pohybu nejen pomocí světla, nýbrž také pomocí barev. Zatímco červená barva vystupovala do popředí, modrá barva ustupovala do pozadí a tvořila stíny.¹²⁸ Velkého množství barevných odstínů bylo možné dosáhnout za použití individuálních dílů, v případě modré barvy se jednalo o proměnu k fialovým až černým tónům, které symbolizovaly kosmický prostor.¹²⁹

Modrá barva zde mimo kosmického prostoru symbolizuje i vodu. Na jednom z detailů mozaiky jsou vyobrazeny dvě holubice pijící vodu z misky (viz Přílohy I., obr. 20). Symboliku výjevu popisuje Jan Baleka ve své knize *Modř: barva mezi barvami* takto: „*Lidské duše zobrazené na mozaice Mauzolea Gally Placidie (5. stol.) v Ravenně jako čistě bílé holubice žíznící po poznání tiší svou žízeň modrozelenou vodou poznání, živlem zastupujícím všechno poznání všech zákonů bytí; světelné zlato přechází do temně modrého pozadí mozaiky, které je lůnem, nekonečným kosmem.*“¹³⁰

Kromě dalších nábožensky zaměřených námětů, jako je například pastýř ovcí (viz Přílohy I., obr. 21), nalézáme na stropěch mauzolea ryze geometrické ornamenty připomínající modré nebe pokryté hvězdami, které celému prostoru dodávají ojedinělou atmosféru (viz Přílohy I., obr. 22).¹³¹

Výraznější nárůst v použití modré barvy ve výtvarném umění i v běžném životě lze zaznamenat až od 12. století. Modrá barva se stala módní u šlechtické třídy. S její narůstající oblibou stoupala i její finanční hodnota, která dodávala barvě prestiž a status. Tento nenadálý rozmach použití modré barvy vydává svědectví nejen o změně myšlení ve společnosti, ale i o vnímání barev, se kterým souvisí i křesťanská symbolika.¹³²

¹²⁷ [Srov.] PIJOÁN, José. *Dějiny umění 3*. Praha: Knižní klub, 1998, s. 7.

¹²⁸ [Srov.] BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 103.

¹²⁹ [Srov.] PASTOUREAU, Michel. *Modrá: dějiny jedné barvy*. Praha: Argo, 2013, s. 34.

¹³⁰ BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 3.

¹³¹ [Srov.] PIJOÁN, José. *Dějiny umění 3*. Praha: Knižní klub, 1998, s. 32.

¹³² [Srov.] PASTOUREAU, Michel. *Modrá: dějiny jedné barvy*. Praha: Argo, 2013, s. 51.

Díky novince techniky vitraje¹³³ získala modrá, ve starověku ikonicky druhořadá až bezvýznamná barva, symbolický význam. Modré sklo bylo hojně využíváno nejen jako barva pozadí, ale i k reprezentaci božského světla pomocí charakteristické svítivosti skla.¹³⁴ Středověcí řemeslníci dosáhli jasných barev skel pomocí oxidů kovů, v případě modré pomocí kobaltové soli, kterou přidávali do roztavené skloviny.¹³⁵ Vitraje měly kromě estetické a symbolické funkce i funkci naučnou. Jejich námětem byly totiž biblické výjevy, které nahrazovaly Bibli a sloužily především negramotné části společnosti.

Nejúchvatnější vitraje najdeme ve Francii v gotické katedrále v Chartres, kde z původních sto sedmdesáti šesti vykládaných oken z období mezi lety 1205 a 1240 se jich dochovalo sto padesát. *Panna Maria z krásného okna* (viz Přílohy I., obr. 23) je nejznámějším výjevem z této stavby. Trůnící Panna Maria je oblečena do šatu sytě modré barvy, která později získá označení jako „chartreská modř“.¹³⁶

S Marií souvisí mariánský kult, který byl v evropských zemích od 13. století až do 15. století velice rozšířen. Panna Maria byla pro věřící ochrannou postavou matky, která ztělesňovala rovnost mezi všemi lidmi. Její ochranná funkce tak byla často vyjadřována modrým roztaženým pláštěm.¹³⁷ Symbolické spojení modré barvy s Pannou Marií ale vzniklo až ve 12. století. Marie byla dříve zobrazována v rouchu převážně v tmavých odstínech černé, šedé, zelené nebo fialové. Důvodem volby těchto barev bylo symbolické vyjádření bolesti a smutku za svého ukřižovaného syna Ježíše Krista.¹³⁸ Od 12. století se ale barevná škála Mariina roucha zjednodušila pouze na poutavější modrou barvu, která tento symbolický znak převzala. Díky mariánskému kultu se tato jasná barva rozšířila nikoli jen do společenského podvědomí, ale též do všech druhů umění.¹³⁹

¹³³ Vitraj je okenní stěna skládající se z barevných skleněných desek, které jsou upevněny do kovové konstrukce.

[Srov.] KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství. Praha: Grada, 2004, s. 14.

¹³⁴ [Srov.] CLARK, Melanie. Christian symbolism: Blue [online]. [cit. 10. 02. 2022].

Dostupné z: <https://www.theschooloftheology.org/posts/essay/christian-symbolism-colour-blue>

¹³⁵ [Srov.] BUGLER, Caroline, Ann KRAMER, Marcus WEEKS, Maud WHATLEY a Iain ZACZEK. *Kniha umění*. Přeložila Andrea POLÁČKOVÁ. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub), s. 81.

¹³⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 82-83.

¹³⁷ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 214.

¹³⁸ [Srov.] CLARK, Melanie. Christian symbolism: Blue [online]. [cit. 10. 02. 2022].

Dostupné z: <https://www.theschooloftheology.org/posts/essay/christian-symbolism-colour-blue>

¹³⁹ [Srov.] PASTOUREAU, Michel. *Modrá: dějiny jedné barvy*. Praha: Argo, 2013, s. 53.

Dokladem popularity a spojení modré barvy s Pannou Marií je *Wiltonský diptych* (viz Přílohy I., obr. 24) od neznámého autora ze 14. století. Jedná se o přenosný oltářní obraz, který byl vyroben pro anglického krále Richarda II. (1377-1399). Tento artefakt je řazen mezi jeden z mála deskových obrazů, které se dochovaly ze středověké Anglie. Dochází zde ke kombinaci světského a náboženského námětu, kde po otevření diptychu je na levé desce zobrazen král Richard II. a Madona s Ježíškem obklopená jedenácti anděly na pravé desce. Klečícího krále doprovázejí svatý Jan Křtitel, nesoucí beránka, dva patroni a bývalí králové Anglie, kterými jsou svatý Eduard Vyznavač, držící v ruce prsten, a svatý Edmund, nesoucí šíp.¹⁴⁰ Panna Maria drží v náručí Ježíška, který se nahlíží směrem ke králi a žehná mu. Všichni andělé a Richard II. mají na svém rouchu brož s bílým jelenem se zlatými rohy, který byl královým znakem. Pro malbu byla zvolena malířská technika vaječné temperry s použitím velmi drahých materiálů. Pozadí obou desek bylo pokryto plátkovým zlatem a pro roucha andělů a Panny Marie byl použit zářivý modrý pigment získaný z lapisu lazuli (viz Přílohy I., obr. 25).¹⁴¹ Takto neobvykle velké množství modré barvy dodávalo dílu velkolepost a současně na diváka působilo strhujícím dojmem.

Wiltonský diptych je zároveň významnou památkou, kterou historici umění řadí do takzvaného mezinárodního slohu¹⁴². Ten se vyznačuje ladností, jemností linií a námětů. Uplatnění tohoto znaku je dobře viditelné na gestech dlouhých rukou andělů a Panny Marie.¹⁴³ Wiltonský diptych bychom nyní našli ve sbírkách National Gallery of London.

Drahý ultramarínový pigment byl mimo jiné také použit na dalším významném uměleckém díle z období mezinárodního gotického slohu. Jedná se o iluminovanou knihu *Přebohaté hodinky vévody z Berry* bratří z Limburka. Pol, Hennequin a Hermann vytvořili iluminace pro modlitební knížku objednanou francouzským vévodou Janem z Berry.¹⁴⁴ V průběhu 12. století se objevily

¹⁴⁰ [Srov.] Informace převzaty z instituce The National Gallery [online]. [cit. 12.02. 2022] Dostupné z: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/english-or-french-the-wilton-diptych>

¹⁴¹ [Srov.] BUGLER, Caroline, Ann KRAMER, Marcus WEEKS, Maud WHATLEY a Iain ZACZEK. *Kniha umění*. Přeložila Andrea POLÁČKOVÁ. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub), s. 99.

¹⁴² Mezinárodní gotický sloh je umělecký sloh společný pro tehdejší země západní Evropy. Byl rozšiřován přibližně mezi roky 1375 a 1425 umělci na dvorech královských rodů, které byly často spojeny sňatky.

[Srov.] BUGLER, Caroline, Ann KRAMER, Marcus WEEKS, Maud WHATLEY a Iain ZACZEK. *Kniha umění*. Přeložila Andrea POLÁČKOVÁ. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub), s. 98.

¹⁴³ [Srov.] GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Přeložil Miroslava TŮMOVÁ. Praha: Odeon, 1992, s. 175.

¹⁴⁴ [Srov.] PIJOÁN, José. *Dějiny umění*. Praha: Knižní klub, 2000, s. 57.

modlitební knížky, které původně sloužily ke každodenní modlitbě v určitých denních hodinách. Postupem času byly modlitby doplněny o miniaturní barevné ilustrace a celková podoba knihy byla postupně propracovanější. Vrcholem byly právě *Přebohaté hodinky vévody z Berry* z 15. století, které svými ilustracemi zastínily samotné modlitby. Z knihy modliteb se tak stal sběratelský předmět, který si mohli dovolit jen nejbohatší lidé. Kromě již zmíněných modliteb *Přebohaté hodinky* obsahovaly seznam církevních svátků, kalendář s ilustracemi zemědělských prací, jež byly pro daný měsíc podstatné.¹⁴⁵

Využití zářivé modré barvy v tomto uměleckém díle je patrné hned na první pohled. V horní části každé ilustrace kalendáře nalezneme lunetu znázorňující astrologické znamení odpovídající určitému měsíci. Souhvězdí jednotlivých znamení byla totiž propojena se zemědělským rokem. Mimo jiné středověcí léčitelé věřili, že lidé narození v určitém znamení byli více náchylní ke specifickým zdravotním problémům a nemocem. V měsíci květnu (viz Přílohy I., obr. 26) tak například nalezneme znamení býka a blíženců. Použitá modrá barva zde reprezentuje noční oblohu pokrytou hvězdami.¹⁴⁶

Toto umělecké dílo také zmiňuje Jan Baleka ve své knize *Modř: barva mezi barvami*, ve které řeší využití modré ze symbolického úhlu pohledu. V dubnovém listu *Přebohatých hodin* upozorňuje na symboliku modrého oblečení snoubenců jako barvy věrnosti v manželství (viz Přílohy I., obr. 27).¹⁴⁷ Naopak v únorovém listu modrá symbolizuje nevěru. V popředí je zobrazena sedící žena v modrých šatech symbolizujících manželskou věrnost. Sukni šatů však odhrnuje tak, že je vidět spodní bílé roucho představující nevinnost. Hlavním symbolem upozorňující na nevěru ženy je zde bílá kočka ležící u jejích nohou (viz Přílohy I., obr. 28).¹⁴⁸

Z výtvarného umění pozdní gotiky bychom neměli opomenout italského malíře Giotto di Bondoneho, jehož umělecká tvorba byla obdivována již jeho současníky. Důležitost jeho osoby i v nadcházejících obdobích výtvarné tvorby dokládá Giorgio Vasari ve své knize *Životy nejlepších malířů, sochařů a architektů*,

¹⁴⁵ [Srov.] MCCOUAT, Philip. A Very Rich Book for the Very Rich the January Miniature from Limbourg Brothers Très Riches Heures of the Duke de Berry [online]. 2021 [cit. 19. 02. 2022]. Dostupné z: <https://www.artinsociety.com/a-very-rich-book-for-the-very-rich.html>

¹⁴⁶ [Srov.] BOLLI, Christine M.. Limbourg brothers, Très Riches Heures du Duc de Berry [online]. Smarthistory, 2016 [cit. 19.02. 2022]. Dostupné z: <https://smarthistory.org/limbourg-brothers-tres-riches-heures-du-duc-de-berry/>

¹⁴⁷ [Srov.] BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 120.

¹⁴⁸ [Srov.] Tamtéž, s. 128.

ve které Giotto nazval „velkým mužem“.¹⁴⁹ S proslulostí takového formátu bychom se setkali jen u malého množství osobností dějin umění, mezi které bychom řadili například Leonarda da Vinci či Michelangela.¹⁵⁰ Díky svému mistrovství ve vyjadřování gest a emocí, ve škále od pozitivních až k pocitům hlubokého smutku, dokázal své vyobrazené postavy oživit.¹⁵¹ I Ernst H. Gombrich takto popsal jeho metodu zobrazování postav: „*Malování pro něho znamenalo více než pouhou náhražku za psané slovo. Máme dojem, že jsme svědky události, která se odehrává jako na jevišti.*“¹⁵² Hojně použití modré v jeho tvorbě v kombinaci se zlatou nalezneme v *kapli Scrovegniů* v Padově (viz Přílohy I., obr. 29), jejíž výzdobu si objednal bohatý bankéř Enrico Scrovegni.¹⁵³ Giotto zde vytvořil freskovou výzdobu, kterou pokryl všechny stěny i strop kaple. Na jednotlivých freskách byly zachyceny biblické výjevy, například třicet šest výjevů s Příběhy Panny Marie a Příběhy Kristovými nebo s výjevy ze Starého zákona.¹⁵⁴ Pro pozadí scén (viz Přílohy I., obr. 30) použil kromě modrého pigmentu z drceného lapisu lazuli i levnější azurit, neboť by výsledná realizace jinak nebyla finančně možná. Při vstupu do kaple tak návštěvníka ohromila intenzita všudypřítomné modré do té míry, že měl pocit, jako by obloha posetá zlatými hvězdami byla přemístěna dovnitř stavby.¹⁵⁵ Kromě pozadí námětů používal Giotto modrou barvu při malbě kůže (viz Přílohy I., obr. 31), neboť modré i zelené tóny vytvářely nejpřirozenější barvu pleti. Tuto techniku poté nalezneme v tvorbě mnoha umělců z dalších období.¹⁵⁶

2.3 Modrá barva ve výtvarné tvorbě od novověku do 2. poloviny 19. století

¹⁴⁹ [Srov.] BRAY, George, Caroline BUGLER, Nick HARRIS, Diana LOXLEY, Kirsty SEYMOUR-URE, Jude WELTON a Iain ZACZEK. *Velcí umělci: jejich život a dílo*. Přeložil Eva KŘÍSTKOVÁ, přeložil Pavel BAKIČ. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub), s.13.

¹⁵⁰ [Srov.] TARTUFERI, Angelo. *Giotto: život umělce*. Praha: Knižní klub, 2010, s. 7.

¹⁵¹ [Srov.] BRAY, George, Caroline BUGLER, Nick HARRIS, Diana LOXLEY, Kirsty SEYMOUR-URE, Jude WELTON a Iain ZACZEK. *Velcí umělci: jejich život a dílo*. Přeložil Eva KŘÍSTKOVÁ, přeložil Pavel BAKIČ. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub), s.14.

¹⁵² GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Přeložil Miroslava TŮMOVÁ. Praha: Odeon, 1992, s. 164.

¹⁵³ [Srov.] TARTUFERI, Angelo. *Giotto: život umělce*. Praha: Knižní klub, 2010, s. 53.

¹⁵⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 54.

¹⁵⁵ [Srov.] The Sumptuous Marriage of Blue and Gold, Blue & White Company [online]. [cit. 03.03.

2022] Dostupné z: <https://www.blueandwhitecompany.com/journal-entry/the-sumptuous-marriage-of-blue-and-gold>

¹⁵⁶ [Srov.] VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. Přeložil Ivana KADLECOVÁ, přeložil Lumír MIKULKA. Dobřežovice: Rebo Productions, 2004, s. 23.

Barva v renesančním umění měla na rozdíl od gotiky více funkci zobrazovací než funkci symbolickou.¹⁵⁷ Období renesance bylo celkově pro výtvarné umění revoluční. Původní význam slova renesance znamenal „znovuzrození“, které souviselo se znovuoobjevením antického umění Řecka a Říma.¹⁵⁸ Kromě převzatých ideálů z antiky, jako byla například snaha o vyjádření harmonie a vyváženosti, vycházeli renesanční umělci i z nových poznatků z oblasti matematiky a geometrie.¹⁵⁹ Pomocí zobrazovacích metod nově objevené lineární perspektivy¹⁶⁰ a zlatého řezu¹⁶¹ tak dokázali vyjádřit, oproti umělcům z období gotiky, prostorou hloubku, která dodávala výjevům na trojrozměrnosti.¹⁶² Nejtypičtějším příkladem použití barvy k vyjádření hloubky obrazu byla vzdušná perspektiva. Ta se vyznačovala použitím živých výrazných barev v popředí a namodralých tónů v pozadí obrazu. S přibývajícím vzdáleností též docházelo k postupnému rozostření objektů. Obraz *Krajina se svatým Jeronýmem* od Joachima Patinira¹⁶³ (viz Přílohy I., obr. 32) je ukázkou využití této metody.¹⁶⁴ Patinir používal pro zdůraznění hloubky zemité odstíny v popředí, zelené v prostředním plánu obrazu a zejména modré tóny v pozadí.¹⁶⁵

Nežádanějším modrým pigmentem renesance byl ultramarín, jehož cena byla v té době vyšší než cena zlata. V roce 1508 německý malíř Albrecht Dürer v jednom z dopisů adresovaném mecenáši¹⁶⁶ Jacobu Hellerovi uvedl, že za jednu

¹⁵⁷ [Srov.] BARAN, Ludvík. *Barva v umění, kultuře a společnosti*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, s. 92.

¹⁵⁸ [Srov.] BUGLER, Caroline, Ann KRAMER, Marcus WEEKS, Maud WHATLEY a Iain ZACZEK. *Kniha umění*. Přeložila Andrea POLÁČKOVÁ. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub), s. 104.

¹⁵⁹ [Srov.] MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury 2*. 4. vyd. Praha: Idea servis, 2017, s. 13.

¹⁶⁰ Lineární perspektiva je metoda pro zobrazení prostoru a objemu v uměleckém díle, jejíž základním principem je sbíhavost linií do úběžníku.

[Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 272.

¹⁶¹ „Zlatý řez (lat. sectio aurea), rozdělení úsečky na dva díly, při kterém je poměr celé úsečky k většímu dílu též jako poměr většího dílu k menšímu. Při dalších děleních vždy většího dílu zůstává zachován základní vzájemný poměr 1:1,628.“ Tamtéž, s. 391.

¹⁶² [Srov.] PANTELIC, Ksenija. The Long and Fantastic Story of Blue Art Pigments. [online]. [cit. 06. 03. 2022]. Dostupné z: <https://www.widewalls.ch/magazine/blue-art-pigments>

¹⁶³ Joachim Patinir (1485-1524) byl vlámský malíř. Pravděpodobně byl prvním západním umělcem, který se specializoval na krajinomalbu.

[Srov.] Informace převzaty z Britannica [online]. [cit. 12. 03. 2022]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Joachim-Patinir>

¹⁶⁴ [Srov.] *Příběh malířství: jak se dělalo umění*. Přeložil Dina PODZIMKOVÁ, přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2021, s. 90.

¹⁶⁵ [Srov.] Tamtéž, s. 91.

¹⁶⁶ „Mecenáš, příznivec a podporovatel umělců a umění.“ BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 217.

unci¹⁶⁷ ultramarínu zaplatil deset nebo dvanáct dukátů.¹⁶⁸ Také se můžeme dočíst, že Michelangelo Buonarroti¹⁶⁹ údajně nedokončil svůj obraz *Kladení Krista do hrobu* (viz Přílohy I., obr. 33) kvůli nedostatečným financím pro zakoupení ultramarínové modři.¹⁷⁰ Umělci proto často používali levnější modré pigmenty, aby ušetřili. Nejčastější náhradou byl již zmíněný azurit, jehož pigment byl ale nestabilní, protože měl tendenci tmavnout či zezelenat. Tento problém například dokládá obraz Raffaela Santi¹⁷¹ *The Madonna Enthroned with Saints* (viz Přílohy I., obr. 34), na kterém roucho Panny Marie časem změnilo barvu z modré na zelenočernou.¹⁷² Popularitu ultramarínu také dokládají dochované smlouvy, ve kterých mecenáši děl specifikovali, v jakém množství a v jaké kvalitě měl umělec tento pigment upotřebit. Kupříkladu papež Julius II.¹⁷³ vyžadoval, aby Michelangelo při malbě stropu *Sixtinské kaple* použil právě ultramarín.¹⁷⁴ Podle Giorgia Vasariho však Michelangelo nakonec ultramarín na stropě nepoužil. Původně měl stropní malby doplnit o zmíněný pigment spolu se zlatem, ale k tomu by bylo nutné znovu postavit lešení, k čemu se už ale nikdy nedostal. Velké množství ultramarínového pigmentu ale použil pro pozadí fresky *Posledního soudu* (viz Přílohy I., obr. 35), která je též součástí výzdoby *Sixtinské kaple*.¹⁷⁵

S barevnými pigmenty jsou úzce spjaty italské Benátky. Díky své poloze u Jaderského moře bylo toto město významným přístavem, který patřil v 16. století

¹⁶⁷ Unce odpovídá přibližně 28 gramů.

Informace převzaty z jednotky.cz [online]. [cit. 12. 03. 2022]. Dostupné z: <https://www.jednotky.cz/hmotnost/unce>

¹⁶⁸ [Srov.] KUPFERSCHMIDT, Kai. *Blue: In search of nature's rarest color*. The Experiment, 2021, s. 27.

¹⁶⁹ Michelangelo Buonarroti (1475-1564) byl italský sochař, malíř a architekt z období renesance. Již svými současníky byl nazýván největším umělcem. [Srov.] BRAY, George, Caroline BUGLER, Nick HARRIS, Diana LOXLEY, Kirsty SEYMOUR-URE, Jude WELTON a Iain ZACZEK. *Velcí umělci: jejich život a dílo*. Přeložil Eva KŘÍSTKOVÁ, přeložil Pavel BAKIČ. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub), s. 60.

¹⁷⁰ [Srov.] GOTTESMAN, Sarah. The 6,000-Year History of Blue Pigments in Art [online]. 2016 [cit. 09.03. 2022]. Dostupné z: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-a-brief-history-of-blue>

¹⁷¹ Raffael Santi (1483-1520) byl významný italský malíř z období renesance. Spolu s Michelangelem a Leonardem da Vinci je považován za velikána italské renesance. [Srov.] BRAY, George, Caroline BUGLER, Nick HARRIS, Diana LOXLEY, Kirsty SEYMOUR-URE, Jude WELTON a Iain ZACZEK. *Velcí umělci: jejich život a dílo*. Přeložil Eva KŘÍSTKOVÁ, přeložil Pavel BAKIČ. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub), s. 73.

¹⁷² [Srov.] Informace převzaty z Pigments through the Ages [online]. [cit. 06. 03. 2022]. Dostupné z: <http://www.webexhibits.org/pigments/indiv/overview/azurite.html>

¹⁷³ Julius II. byl římskokatolický papež od roku 1503 do roku 1513. Byl také významným mecenášem a podporovatelem umění. Financoval například přestavbu baziliky svatého Petra nebo výzdobu Sixtinské kaple.

[Srov.] Informace převzaty z Wikipedia [online]. [cit. 12. 03. 2022]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Julius_II.

¹⁷⁴ [Srov.] KUPFERSCHMIDT, Kai. *Blue: In search of nature's rarest color*. The Experiment, 2021, s. 27.

¹⁷⁵ [Srov.] CALU, Irina Diana. *Lapis Lazuli – A Pigment More Precious than Gold* [online]. 2021 [cit. 09.03. 2022]. Dostupné z: <https://www.dailyartmagazine.com/lapis-lazuli-pigment/>

mezi nejdůležitější obchodní centra. Benátky tak byly známy mimo obchodu s exotickými předměty i jako místo, kam byly dováženy kvalitní pigmenty z ciziny. Kromě centra obchodu bylo toto město významné i jako působiště mezinárodně uznávaných benátských umělců¹⁷⁶. Ti byli ve světě proslulí právě díky jasné barevnosti svých prací.¹⁷⁷

Jedním z nejslavnějších umělců působících v Benátkách byl Tizian. Toho uznávali nejen jeho současníci, ale stal se inspirací pro mnoho svých pokračovatelů v nadcházejících obdobích. Mezi ně patřil například Rembrandt van Rijn¹⁷⁸ nebo Peter Paul Rubens¹⁷⁹.¹⁸⁰ Tizianova všestrannost se zrcadlila v jeho tvorbě, která obsáhla velkou šíři námětů. Tvořil portréty, krajinomalby, ale také i obrazy s náboženskou a mytologickou tematikou.¹⁸¹ Jedním z příkladů použití modré barvy v tvorbě Tiziana je obraz *Bakchus a Ariadné* (viz Přílohy I., obr. 36), který byl součástí série obrazů, jež vytvořil pro ferrarského vévodu Alfonse d'Este.¹⁸² Na této malbě demonstroval svou mistrovskou práci s barvou. Použil zde ty nejjasnější a nejkvalitnější pigmenty, které byly v Benátkách v té době k dispozici. Jednotlivé pigmenty ale nemíchal, s výjimkou bílé, dohromady. Každý pigment totiž používal zvlášť ve velkých barevných plochách, aby docílil přirozeného jasu, který pigmenty ve své nejčistší formě vykazují. Nejintenzivnější barvou tohoto obrazu je ultramarínová modř použitá při malbě oblohy.¹⁸³

¹⁷⁶ Dalšími benátskými umělci byli například Jacopo Bellini (1400-1470), Giovanni Bellini (1430-1516) či Giorgione (1477-1510).

[Srov.] HODGE, Susie. *Stručný příběh umění: kapesní průvodce klíčovými směry, díly, tématy a technikami*. Přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2018, s. 20.

¹⁷⁷ [Srov.] Tamtéž, s. 20.

¹⁷⁸ Rembrandt van Rijn (1606-1669) byl významný vlámský malíř, kreslíř a rytec. Byl znám obzvláště svými portréty a autoportréty. [Srov.] BRAY, George, Caroline BUGLER, Nick HARRIS, Diana LOXLEY, Kirsty SEYMOUR-URE, Jude WELTON a Iain ZACZEK. *Velcí umělci: jejich život a dílo*. Přeložil Eva KŘÍSTKOVÁ, přeložil Pavel BAKIČ. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub), s. 124.

¹⁷⁹ Peter Paul Rubens (1577-1640) byl jedním z nejvyhledávanějších umělců své doby. Pro jeho tvorbu byla typická barevnost, dynamičnost a emotivnost jeho námětů. Kromě malířské sféry působil i jako jazykovědec a diplomat.

[Srov.] HODGE, Susie. *Stručný příběh umění: kapesní průvodce klíčovými směry, díly, tématy a technikami*. Přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2018, s. 84.

¹⁸⁰ [Srov.] BRAY, George, Caroline BUGLER, Nick HARRIS, Diana LOXLEY, Kirsty SEYMOUR-URE, Jude WELTON a Iain ZACZEK. *Velcí umělci: jejich život a dílo*. Přeložil Eva KŘÍSTKOVÁ, přeložil Pavel BAKIČ. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub), s. 67.

¹⁸¹ [Srov.] HODGE, Susie. *Stručný příběh umění: kapesní průvodce klíčovými směry, díly, tématy a technikami*. Přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2018, s. 72.

¹⁸² [Srov.] KENNEDY, Ian G. Tizian. Praha: Slovart, 2008, s. 32.

¹⁸³ [Srov.] Informace převzaty z instituce The National Gallery [online]. [cit. 11.03. 2022] Dostupné z: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-bacchus-and-ariadne>

V následující barokní epoše procházela Evropa mnoha změnami v oblasti politické i duchovní.¹⁸⁴ Byla to doba četných konfliktů o moc, které vyústily v třicetiletou válku probíhající o letech 1618–1648. Díky protireformaci¹⁸⁵ došlo k rozdělení Evropy na země katolické¹⁸⁶ a protestantské. Všechny tyto změny se zrcadlily v umění. Jedním z nástrojů šíření katolické víry bylo právě výtvarné umění, které se díky silnému citovému působení na diváka stalo snadným prostředkem upevnění víry a náboženských hodnot.¹⁸⁷ Díky tridentskému koncilu, který probíhal od roku 1545 do roku 1563, byl tento vliv výtvarného umění jen potvrzen.¹⁸⁸

Díky všem změnám, které v tomto období proběhly, nebyl vytvořen jednotný proud, do něhož by bylo možné zařadit všechny umělce. V protestantských zemích byla forma tohoto slohu mnohem harmoničtější než v zemích s katolickou vírou, kde baroko mělo radikální dramatickou formu.¹⁸⁹ Nejpozoruhodnější situace nastala v Nizozemí, ve kterém působily najednou oba proudy. Země byla totiž rozdělena na protestantské Holandsko a katolické Vlámsko. V holandském malířství došlo k rozvoji portrétu, krajinomalby, žánrových výjevů a malbě zátiší. Tyto náměty byly rozvíjeny i ve Vlámku, ale náboženské a mytologické náměty byly upřednostňovány.¹⁹⁰

Jedním z velkých mistrů této doby byl holandský malíř Jan Vermeer van Delft. Ten prý utratil veškeré své finance za nákup drahého modrého ultramarínu a dostal se tím do dluhů.¹⁹¹ Přestože jeho tvorba není zdaleka tak rozsáhlá jako u dalších velikánů výtvarného umění, byla jeho tvorba jedinečná. Autorství bylo prokázáno jen u třiceti šesti děl.¹⁹² Jeho díla vynikala citem pro detail a

¹⁸⁴ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 39.

¹⁸⁵ Protireformace, také nazývaná jako katolická reformace, bylo soustavné usilování římskokatolické církve překonat vliv sílící protestantské církve.

[Srov.] *Příběh malířství: jak se dělalo umění*. Přeložil Dina PODZIMKOVÁ, přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2021, s. 118.

¹⁸⁶ Mezi katolické země patřila Itálie, Španělsko, Portugalsko, jižní Nizozemí, střední Evropa a španělské kolonie.

[Srov.] ČERNÁ, Marie. *Dějiny výtvarného umění*. 3. rozš. a upr. vyd. Praha: Idea servis, 2002, s. 95.

¹⁸⁷ [Srov.] *Příběh malířství: jak se dělalo umění*. Přeložil Dina PODZIMKOVÁ, přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2021, s. 118-119.

¹⁸⁸ [Srov.] HODGE, Susie. *Stručný příběh umění: kapesní průvodce klíčovými směry, díly, tématy a technikami*. Přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2018, s. 23.

¹⁸⁹ [Srov.] ČERNÁ, Marie. *Dějiny výtvarného umění*. 3. rozš. a upr. vyd. Praha: Idea servis, 2002, s. 95.

¹⁹⁰ [Srov.] Tamtéž, s. 101.

¹⁹¹ [Srov.] GOTTESMAN, Sarah. The 6,000-Year History of Blue Pigments in Art [online]. 2016 [cit. 09.03. 2022]. Dostupné z: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-a-brief-history-of-blue>

¹⁹² [Srov.] Informace převzaty z instituce Mauritshuis [online]. [cit. 13.03. 2022] Dostupné z: <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/our-masters/johannes-vermeer/>

mistrovským ztvárněním světla a harmonické kompozice. Vyvážené stavby obrazu dosáhl pečlivou přípravou až s pomalu matematickou přesností. Jeho precizní práci potvrdily i moderní výzkumy. Přibližně na polovině jeho obrazů byly nalezeny malé dírký – nejspíše po špendlících, jež mu po napnutí provázku pomáhaly vytvořit perspektivně správné linie. Dále rentgenové snímky prokázaly, že kompozici obrazu v průběhu práce ještě upravoval tak, aby dosáhl co největší harmonie.¹⁹³ Na výjevech jeho obrazů nejčastěji figurovaly maximálně dvě postavy vykonávající každodenní činnosti. Celková scéna byla jemně osvětlena světlem z okna (viz Přílohy I., obr. 37).¹⁹⁴

Kromě precizní práce s kompozicí a prostorem měl Jan Vermeer jedinečný cit pro barvu. Nejčastěji používal modré a žluté tóny, které harmonicky doplnil o neutrální odstíny od čistě bílé až po šedé. Jak již bylo zmíněno, Vermeer pro malbu modrých ploch používal přírodní ultramarín. Tento pigment bychom našli téměř na všech jeho dílech. Byl použit například na barvu čalounění židle na obraze *Young Woman standing at a Virginal* (viz Přílohy I., obr. 38, 39).¹⁹⁵ Ultramarínovou barvu používal i při malbě stínů například na džbánek na obraze *The Girl with a Wine Glass* (viz Přílohy I., obr. 40, 41). Vermeer se nebál použít ultramarín ani na velkých plochách, jak dokládají zářivě modré šaty ženy na obraze *Woman in Blue Reading a Letter* (viz Přílohy I., obr. 42).¹⁹⁶ Tento pigment byl samozřejmě použit na malbě turbanu na obraze *Dívka s perlou* (viz Přílohy I., obr. 43), který je asi nejznámějším dílem umělce.¹⁹⁷ Množství ultramarínové modři, kterou ve své tvorbě Jan Vermeer použil, je nesrovnatelné jak s umělci z dob minulých, tak i jeho současníky. Z tohoto důvodu je tvorba tohoto autora velmi důležitá pro téma této bakalářské práce.

V následujících letech je modrým tónům na obrazech věnován výraznější prostor především jako součást krajinných celků v malbě oblohy nebo jako pozadí

¹⁹³ [Srov.] *Příběh malířství: jak se dělalo umění*. Přeložil Dina PODZIMKOVÁ, přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2021, s. 147.

¹⁹⁴ [Srov.] BRAY, George, Caroline BUGLER, Nick HARRIS, Diana LOXLEY, Kirsty SEYMOUR-URE, Jude WELTON a Iain ZACZEK. *Velcí umělci: jejich život a dílo*. Přeložil Eva KŘÍSTKOVÁ, přeložil Pavel BAKIČ. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub), s. 132.

¹⁹⁵ [Srov.] Informace převzaty z instituce The National Gallery [online]. [cit. 13.03. 2022] Dostupné z: <https://www.nationalgallery.org.uk/research/about-research/the-meaning-of-making/vermeer-and-technique/vermeers-palette>

¹⁹⁶ [Srov.] Informace převzaty z Essential Vermeer [online]. [cit. 13.03. 2022] Dostupné z: http://www.essentialvermeer.com/palette/palette_ultramarine.html

¹⁹⁷ [Srov.] HODGE, Susie. *Stručný příběh umění: kapesní průvodce klíčovými směry, díly, tématy a technikami*. Přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2018, s. 92.

v portrétní malbě či při zpracování draperie. Za příklad může být uvedena tvorba Williama Turnera či obraz *Modrý chlapec* od Thomase Gainsborougha.

2.4 Modrá barva v moderních uměleckých směrech

Moderní umění se v mnoha ohledech liší od umění předchozích období. Ludvík Baran definuje moderní umění takto: „Moderní umění je stylově nejednotné, představuje souhrn různých uměleckých směrů, v nichž se barva a barevnost uplatňovala rozdílným způsobem. Tato různorodost je zpravidla důsledkem vzpoury proti hodnotovým systémům, únik z konformity a trvalý konflikt mezi uměním a neuměním, estetickými a mimoestetickými funkcemi díla.“¹⁹⁸ Následující text představí vybrané umělce a směry, počínaje druhou polovinou 19. století až do konce 20. století, v jejichž tvorbě modrá barva výrazně figurovala.

Jedním z nejvýznamnějších směrů, který změnil dosavadní pohled na barvu a světlo, byl **impresionismus**. Impresionismus získal svůj název díky recenzi, jejímž autorem byl kritik Louis Leroy. Ten tento směr pojmenoval po obraze *Imprese, východ slunce* od Clauda Moneta (viz Přílohy I., obr. 44), který se stal terčem jeho kritiky skicového stylu celé skupiny.¹⁹⁹ Impresionističtí malíři chtěli ztvárnit pouze impresi neboli dojem zážitku, který je charakteristický svou rychlostí a prchavostí.²⁰⁰ Základní myšlenkou impresionismu byla totiž snaha vystihnout nejpravdivější ráz skutečnosti, její atmosféru a světelný stav.²⁰¹ Mnoho umělců proto dávalo přednost malbě v plenéru, která jim umožňovala zaznamenat měnící se světelné podmínky v přírodě.²⁰²

Tvorbu impresionistů i jejich nástupců výrazně ovlivnila vědecká bádání v oblasti optických vlastností světla a barvy. Už v roce 1666 prováděl anglický fyzik Isaac Newton experimenty s rozkladem světla na barevné paprsky spektra pomocí průhledného optického hranolu. S tímto přelomovým pokusem přišel

¹⁹⁸ BARAN, Ludvík. Barva v umění, kultuře a společnosti. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, s. 100.

¹⁹⁹ [Srov.] Příběh malířství: jak se dělalo umění. Přeložil Dina PODZIMKOVÁ, přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2021, s. 259.

²⁰⁰ [Srov.] CUNNINGHAM, Antonia. Impresionisté. V Praze: Slovart, 2004, s. 9.

²⁰¹ [Srov.] LAMAČ, Miroslav. Myšlenky moderních malířů: (od Cézanna po Dalího). 4., přeprac. vyd. Praha: Odeon, 1989. Klub čtenářů (Odeon), s. 15.

²⁰² [Srov.] CUNNINGHAM, Antonia. Impresionisté. V Praze: Slovart, 2004, s. 9.

s novým uspořádáním barev, které na základě vlastností spektra neobsahovalo černou a bílou barvu.²⁰³ V tvorbě impresionistů proto nenalezneme použití černé ani šedé barvy.²⁰⁴ Johann Wolfgang von Goethe²⁰⁵ na Newtonovy pokusy navázal, ale postavil se proti fyzikální stránce jeho teorie. Podle Goetha byla barva ryze subjektivní jev, který vzniká činností sítnice oka.²⁰⁶ Jan Baleka konstatoval, že na rozdíl od Newtona, který se snažil zjistit, co barva je, Goethe se zaměřil na její smyslové, psychologické a etické působení.²⁰⁷ Svou teorii Goethe shrnul v knize *Zur Farbenlehre* vydané v roce 1810, na které ale dále pracoval až do své smrti v roce 1832.²⁰⁸ Poslední zmíněnou osobností v oblasti teorie barvy byl francouzský chemik Michel-Eugène Chevreul, který objevil zákon simultánního kontrastu²⁰⁹ komplementárních barev²¹⁰, který impresionisté často ve své tvorbě používali.²¹¹ Využití potenciálu komplementárních barev je zřejmý například na obraze *Houpačka* od **Augusta Renoira** (viz Přílohy I., obr. 45). Kromě jemně namodralých až nařevavých stínů na bílých šatech ženy obsahuje namodralé tóny i cesta, která je v tlumeném světle doplněna o intenzivní oranžové odstíny.²¹²

Nejvýznamnějším impresionistou, který v duchu tohoto směru tvořil až do své smrti a pracoval s koncepcí používání studených namodralých tónů v oblasti stínů, byl již výše zmíněný **Claude Monet**. V osvětlených plochách naopak používal komplementárních teplých odstínů. Byl fascinován proměnou světla natolik, že tomuto jevu věnoval několik obrazových cyklů, kde v rozdílných

²⁰³ [Srov.] PASTOUREAU, Michel. *Modrá: dějiny jedné barvy*. Praha: Argo, 2013, s. 120-121.

²⁰⁴ [Srov.] ČERNÁ, Marie. *Dějiny výtvarného umění*. 3. rozš. a upr. vyd. Praha: Idea servis, 2002, s. 134.

²⁰⁵ Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) byl německý prozaik, básník a dramatik. K jeho nejvýznamnějším dílům patřil například román *Utrpení mladého Werthera*.

[Srov.] Informace převzaty z Wikipedia [online]. [cit. 27. 03. 2022]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Johann_Wolfgang_von_Goethe

²⁰⁶ [Srov.] BARAN, Ludvík. *Barva v umění, kultuře a společnosti*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, s. 10.

²⁰⁷ [Srov.] BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 139.

²⁰⁸ [Srov.] PASTOUREAU, Michel. *Modrá: dějiny jedné barvy*. Praha: Argo, 2013, s. 140.

²⁰⁹ Pokud dvě nebo více barev leží vedle, vzájemně se ovlivňují. Největší simultánní kontrast vzniká u komplementárních barev, které dosáhnou největší intenzity, když figurují vedle sebe. Pokud dojde k jejich smíchání, jejich intenzita se ale snižuje.

[Srov.] *Příběh malířství: jak se dělalo umění*. Přeložil Dina PODZIMKOVÁ, přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2021, s. 259.

²¹⁰ Komplementární barvy, též označovány jako barvy doplňkové, jsou barvy, které leží na spektrálním barevném kruhu na protilehlých stranách.

[Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 85.

²¹¹ [Srov.] *Příběh malířství: jak se dělalo umění*. Přeložil Dina PODZIMKOVÁ, přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2021, s. 259.

²¹² [Srov.] GRANT, Kim, Charles CRAMER. *Impressionist color* [online]. Smarthistory, 2018 [cit. 19.03. 2022]. Dostupné z: <https://smarthistory.org/impressionist-color/>

denních dobách maloval ze stejného pohledu jeden určitý objekt.²¹³ *Ranní slunce, modrá harmonie* (viz Přílohy I., obr. 46) je jedním z obrazů, který Monet vytvořil pro cyklus katedrály v Rouen. Samotná katedrála mu ale sloužila pouze jako nástroj pro pozorování proměny světla a atmosféry. Celkově pro tento cyklus namaloval přes třicet obrazů, které byly barevně odlišné. Jeho série obrazů byly později uznávány mnoha umělci, například Vasilij Kandinskij obdivoval Monetovu práci s barvou v cyklu *Kupky sena* (viz Přílohy I., obr. 47).²¹⁴

Tvorba impresionistů byla ovlivněna i novými syntetickými barvivy, mezi které se řadila pařížská modrá, jejíž původ a význam pro malířskou tvorbu byl již zmíněn v podkapitole Syntetická barviva. Pařížská modř byla hojně používána na japonských grafických tiscích (viz Přílohy I., obr. 48), které se staly inspiračním zdrojem pro řadu umělců druhé poloviny 19. století. Jedním z nich byl holandský malíř Vincent van Gogh.²¹⁵

Vincent van Gogh je řazen k postimpresionistickým malířům, jejichž společným znakem bylo odmítání impresionistického bezprostředního zobrazování skutečnosti.²¹⁶ Na rozdíl od impresionismu se snažili hledat hlubší obsah děl pomocí vnitřních představ.²¹⁷ V tvorbě Vincenta van Gogha se často opakuje kombinace barev žluté, oranžové a modré.²¹⁸ Tato osobní paleta ale v jeho tvorbě nefigurovala od samého začátku. Nejdříve musel studovat mnoho knih o teorii barev, ve kterých se naučil základní principy použití komplementárních barev. V počátku své tvorby ale tyto barevné páry míchal, což vedlo k výsledným „špinavým“ tónům (viz Přílohy I., obr. 49).²¹⁹ Jeho paleta se rozjasnila po odchodu do Francie, kde se seznámil s díly impresionistů, neoimpresionistů a s tvorbou Paula Gauguina. Nejjasnějších barev dosáhl při pobytu ve městě Arles (viz Přílohy I., obr. 50), kde mu ale bohužel propukla duševní choroba, která mu nakonec předčasně ukončila život.²²⁰ Jedním z jeho inspiračních zdrojů byly ilustrace

²¹³ [Srov.] ČERNÁ, Marie. *Dějiny výtvarného umění*. 3. rozš. a upr. vyd. Praha: Idea servis, 2002, s. 134.

²¹⁴ [Srov.] CUNNINGHAM, Antonia. *Impresionisté*. V Praze: Slovart, 2004, s. 68.

²¹⁵ [Srov.] *Příběh malířství: jak se dělalo umění*. Přeložil Dina PODZIMKOVÁ, přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2021, s. 231.

²¹⁶ [Srov.] HODGE, Susie. *Stručný příběh umění: kapesní průvodce klíčovými směry, díly, tématy a technikami*. Přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2018, s. 29.

²¹⁷ [Srov.] ČERNÁ, Marie. *Dějiny výtvarného umění*. 3. rozš. a upr. vyd. Praha: Idea servis, 2002, s. 135.

²¹⁸ [Srov.] BARAN, Ludvík. *Barva v umění, kultuře a společnosti*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, s. 101.

²¹⁹ [Srov.] Informace převzaty z instituce Van Gogh Museum [online]. [cit. 20.03. 2022] Dostupné z: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/stories/looking-for-contrast#0>

²²⁰ [Srov.] ČERNÁ, Marie. *Dějiny výtvarného umění*. 3. rozš. a upr. vyd. Praha: Idea servis, 2002, s. 137.

hvězd ve spisu *L'Astronomie populaire* od astronoma Camilla Flammariona. Na obrazech Vincenta van Gogha proto často nalezneme hvězdy (viz Přílohy I., obr. 51), které ho velice fascinovaly. Bylo historicky dokázáno, že na jeho obraze *Hvězdné noci* (viz Přílohy I., obr. 52) namaloval přesné postavení hvězd na nebi, které odpovídalo obloze 19. července 1889.²²¹ Na tomto díle se objevuje jeho typický rozvířený rukopis tahů štětce a výrazných kontur, díky kterým dodával barevným plochám tvar a pohyb.²²² Na sklonku svého života maluje obraz *U brány věčnosti* (viz Přílohy I., obr. 53), na kterém je vyobrazen muž sedící na židli s hlavou v dlaních. Na sobě má modré oblečení, které na první pohled připomínalo tehdejší běžný pracovní oděv francouzského venkovana. Malíř však toto oblečení sám nosil, jak dokládaly jeho autoportréty (viz Přílohy I., obr. 54). Předpokládá se tedy, že jde o vlastní podobiznu, ve které modrá barva, v souvislosti s celkovou náladou obrazu, symbolizovala předurčení smrti.²²³

Symboliku modré barvy v její melancholické rovině později uplatňoval i španělský malíř **Pablo Picasso**, pro něhož se stala základní významovou složkou pro etapu jeho tvorby nazývanou „modré období“.²²⁴ Začátek modrého období vyvolala smrt přítele Carlose Casagemase (viz Přílohy I., obr. 55), který spáchal v roce 1901 sebevraždu.²²⁵ Modrá barva v jeho díle dominovala více než čtyři roky a obrazy se stávaly každým rokem jednobarevnější.²²⁶ Námětem pro jeho práce z tohoto období se stal svět lidí žijících na okraji společnosti, mezi něž patřili například žebráci, slepci a opuštěné ženy (viz Přílohy I., obr. 56, 57). Jejich smutné osudy se staly symbolem pro vyjádření úvah nad životem, které reflektovaly i jeho osobní situaci.²²⁷ Vrcholným dílem Picassova modrého období je alegorický obraz *La Vie (Život)*, kde postava milence má podobu zesnulého Carlose Casagemase (viz Přílohy I., obr. 58). Od roku 1904 až do roku 1906 jeho tvorbu ovládlo takzvané

²²¹ [Srov.] BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 160.

²²² [Srov.] BEAUJEAN, Dieter. *Vincent van Gogh: život a dílo*. [Praha]: Slovart, 2006. Malý umělecký průvodce, s. 47.

²²³ [Srov.] BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 172.

²²⁴ [Srov.] Tamtéž, s. 162-163.

²²⁵ [Srov.] WALTHER, Ingo F. *Pablo Picasso: 1881-1973: génius století*. Překlad Rudolf TRÁVNÍČEK. 1. vyd. Praha: Slovart, 2002, s. 15.

²²⁶ [Srov.] Tamtéž, s. 16.

²²⁷ [Srov.] BUCHHOLZ, Elke Linda a Beate ZIMMERMANN. *Pablo Picasso: život a dílo*. [Praha]: Slovart, 2006. Malý umělecký průvodce, s. 21.

„růžové období“ s náměty z cirkusového prostředí laděné do pastelových tónů růžové, červené a žluté.²²⁸

Modrá barva je úzce provázána také s expresionistickou skupinou *Der Blaue Reiter* (Modrý jezdec), což je zřejmé už ze samotného názvu skupiny. Vůdčími osobnostmi byli Vasilij Kandinskij, Franz Marc a Paul Klee.²²⁹ Název skupiny byl odvozen od stejnojmenného obrazu Kandinského, ale odrážel i oblibu Marca spojenou s náměty zvířat v jeho tvorbě.²³⁰ Hlavním cílem skupiny byla snaha uplatnit duchovní hodnoty pomocí barvy.²³¹ **Franz Marc** spolu s Augustem Mackem²³² vytvořili základy barevné symboliky, kterou dále rozvíjeli Kandinskij a Klee. Barvy měly pro Marca svůj subjektivní význam, kde například modrá barva ztělesňovala duchovní mužský princip.²³³ Jeho osobní symbolika barev je zřetelná na obrazech *Velcí modří koně* (viz Přílohy I., obr. 59) či *Modrý kůň* (viz Přílohy I., obr. 60).²³⁴ V roce 1911 vydává **Vasilij Kandinskij** knihu *Über das Geistige in der Kunst (O duchovnosti v umění)*, která je považována za jednu z nejvlivnějších knih o abstraktním umění. Zde publikoval svůj názor, že by umělec měl mít schopnost dotknout se duše diváka pomocí barev.²³⁵ Modř byla pro něho ztělesněním nekonečna, hloubky a klidu. Byla to chladná barva, která se postupně vzdalovala od diváka.²³⁶ Barva dokázala podle Kandinského vyjádřit i určitý zvuk tak, že

²²⁸ [Srov.] BRAY, George, Caroline BUGLER, Nick HARRIS, Diana LOXLEY, Kirsty SEYMOUR-URE, Jude WELTON a Iain ZACZEK. *Velcí umělci: jejich život a dílo*. Přeložil Eva KŘÍSTKOVÁ, přeložil Pavel BAKIČ. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub), s. 290.

²²⁹ [Srov.] LAMAC, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů: (od Cézanna po Dalího)*. 4., přeprac. vyd. Praha: Odeon, 1989. Klub čtenářů (Odeon), s. 194.

²³⁰ [Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 49.

²³¹ [Srov.] HODGE, Susie. *Stručný příběh umění: kapesní průvodce klíčovými směry, díly, tématy a technikami*. Přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2018, s. 33.

²³² August Macke (1887-1914) byl německý expresionistický malíř a člen skupiny Der Blaue Reiter. [Srov.] Informace převzaty z Wikipedia [online]. [cit. 27. 03. 2022]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/August_Macke

²³³ [Srov.] BARAN, Ludvík. *Barva v umění, kultuře a společnosti*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, s. 103.

²³⁴ [Srov.] BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 153.

²³⁵ [Srov.] BUGLER, Caroline, Ann KRAMER, Marcus WEEKS, Maud WHATLEY a Iain ZACZEK. *Kniha umění*. Přeložila Andrea POLÁČKOVÁ. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub), s. 303.

²³⁶ [Srov.] LAMAC, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů: (od Cézanna po Dalího)*. 4., přeprac. vyd. Praha: Odeon, 1989. Klub čtenářů (Odeon), s. 200.

jednotlivé barvy na obraze mohly vytvořit hudební kompozici.²³⁷ Podle něj například modrá barva odpovídala flétně, cellu, base a varhanům.²³⁸

Svou tvorbu postavil na duchovních hodnotách i český malíř **František Kupka**, který je považován, společně s výše zmíněným Kandinským, za jednoho z prvních průkopníků abstraktního malířství. Inspiračním zdrojem se pro jeho malířskou tvorbu staly vědecké znalosti přírody a její zákonitosti, ale i jeho zájem o náboženství a filozofii. Jeho tvorbou také prostupuje hudba. Tento vliv je zřejmý na obraze *Klávesy piana. Jezero* (viz Přílohy I., obr. 61).²³⁹ Příkladem použití modré barvy v jeho tvorbě je obraz *Amorfa. Dvoubarevná fuga* (viz Přílohy I., obr. 62), který je považován za jeden z výsledků jeho dlouhodobého přechodu z konkrétních k nepředmětným námětům v jeho tvorbě. Počáteční inspirací byl pohyb míče, se kterým si hrála jeho nevlastní dcera Andrée. Tento námět postupně rozvíjel od předmětné roviny ztvárnění k abstraktnímu vyjádření pohybu pomocí červené a modré barvy.²⁴⁰ Z českých představitelů je důležité také zmínit malíře **Václava Špálu**. Jeho charakteristický styl, jehož základem bylo použití kombinace výrazné modré a červené, se začal objevovat v jeho tvorbě od roku 1910. Tato barevná paleta odkazovala na vzpomínky z jeho dětství, které prožil na venkově, kde ženy nosily červené spodničky a modré blůzy (viz Přílohy I., obr. 63).²⁴¹

Ve skupině Der Blaue Reiter působil i zmíněný **Paul Klee**, který byl dlouholetým přítelem Vasilije Kandinského. Tvorba Paula Kleea byla mimo jiné spjata i s uměleckou školou Bauhaus²⁴², na které působil jako učitel od roku 1921. Zde byl velmi oblíben studenty díky svým vynikajícím pedagogickým

²³⁷ [Srov.] BRAY, George, Caroline BUGLER, Nick HARRIS, Diana LOXLEY, Kirsty SEYMOUR-URE, Jude WELTON a Iain ZACZEK. *Velcí umělci: jejich život a dílo*. Přeložil Eva KŘÍSTKOVÁ, přeložil Pavel BAKIČ. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub), s. 269.

²³⁸ [Srov.] LAMAC, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů: (od Cézanna po Dalího)*. 4., přeprac. vyd. Praha: Odeon, 1989. Klub čtenářů (Odeon), s. 200.

²³⁹ [Srov.] ČERNÁ, Marie. *Dějiny výtvarného umění*. 3. rozš. a upr. vyd. Praha: Idea servis, 2002, s. 150.

²⁴⁰ [Srov.] Informace převzaty z instituce Národní galerie Praha [online]. [cit. 19. 04. 2022]. Dostupné z: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_5942

²⁴¹ [Srov.] MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury 2*. 4. vyd. Praha: Idea servis, 2017, s. 135.

²⁴² Bauhaus byla německá státní umělecká škola, která byla založena W. Gropiem v roce 1919 ve Výmarnu. Škola působila až do roku 1933 postupně ve Výmarnu, Desavě a Berlíně. Pro program a výuku na Bauhausu byla charakteristická myšlenka spojení umělecké tvorby a řemesla. Více informací je možné nalézt zde: BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 43.

dovednostem.²⁴³ Jeho teorie barev se na Bauhausu stala základní složkou přípravného kurzu, kterým prošla většina studentů mezi lety 1921 až 1931. Při vytváření vlastní teorie barev byl ovlivněn například teoriemi Johanna Wolfganga von Goetha nebo Vasilije Kandinského. Na základě teorií těchto autorů vytvořil vlastní teorii založenou na dynamických přechodech barev. Komplementární barvy přirovnával k pohybům, které se navzájem ovlivňují (viz Přílohy I., obr. 64). Prvek pohybu vkládal mimo teorie i do své tvorby.²⁴⁴ Fascinace barevností u něho propukla již při návštěvě slunného Tuniska v roce 1914, kam se vydal spolu s Augustem Mackem a Louisem Moillietem²⁴⁵.²⁴⁶ Paul Klee byl všestranně nadaným umělcem, který ve své tvorbě například prolínal znalosti z oblasti hudby, poezie a vědy.²⁴⁷ Svůj hudební talent uplatňoval při tvorbě harmonických kompozic tónových bloků, které představovaly paralelu k hudebním kompozicím (viz Přílohy I., obr. 65).²⁴⁸

Teorii barvy se zabýval i student Bauhausu **Josef Albers**, který zde později sám vyučoval. Po uzavření Bauhausu v roce 1933 emigroval spolu se svou manželkou do Spojených států amerických, kde mu bylo nabídnuto pracovní místo na vysoké škole Black Mountain College v Ashvillu. Jeho kurzy přitahovaly pozornost tehdejších mladých umělců, mezi které patřili například Willem de

²⁴³ [Srov.] BRAY, George, Caroline BUGLER, Nick HARRIS, Diana LOXLEY, Kirsty SEYMOUR-URE, Jude WELTON a Iain ZACZEK. *Velcí umělci: jejich život a dílo*. Přeložil Eva KŘÍSTKOVÁ, přeložil Pavel BAKIČ. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub), s. 286.

²⁴⁴ [Srov.] Informace převzaté z instituce Bauhaus Kooperation [online]. [cit. 01. 04. 2022]. Dostupné z: <https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/training/curriculum/classes-by-paul-klee/>

²⁴⁵ Louis Moilliet (1880-1962) byl švýcarský malíř, kterého pojilo dlouholeté přátelství s Augustem Mackem a Paulem Klee, kterého v roce 1911 seznámil se skupinou Der Blaue Reiter.

[Srov.] Informace převzaté z Wikipedia [online]. [cit. 09. 04. 2022]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Moilliet

²⁴⁶ [Srov.] BRAY, George, Caroline BUGLER, Nick HARRIS, Diana LOXLEY, Kirsty SEYMOUR-URE, Jude WELTON a Iain ZACZEK. *Velcí umělci: jejich život a dílo*. Přeložil Eva KŘÍSTKOVÁ, přeložil Pavel BAKIČ. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub), s. 285.

²⁴⁷ [Srov.] ČERNÁ, Marie. *Dějiny výtvarného umění*. 3. rozš. a upr. vyd. Praha: Idea servis, 2002, s. 149.

²⁴⁸ [Srov.] BRAY, George, Caroline BUGLER, Nick HARRIS, Diana LOXLEY, Kirsty SEYMOUR-URE, Jude WELTON a Iain ZACZEK. *Velcí umělci: jejich život a dílo*. Přeložil Eva KŘÍSTKOVÁ, přeložil Pavel BAKIČ. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub), s. 285.

Kooning²⁴⁹ nebo Robert Rauschenberg^{250, 251} Své myšlenky z oblasti teorie barvy shrnul v knize *The Interaction of Color*, ve které se hlavně zabýval otázkou interakce barev, jak je již patrné z názvu knihy. Podle jeho mínění není možné barvu vnímat jednotlivě, protože barvy se navzájem neustále ovlivňují.²⁵² Jeden shodný odstín barvy se tak může jevit jako dva rozdílné, jako v případě dvou malých čtverců na jedné z jeho ukázek (viz Přílohy I., obr. 66).²⁵³ Od roku 1950 začal vytvářet sérii obrazů *Homage to the Square* (viz Přílohy I., obr. 67), na které pracoval až do své smrti v roce 1976. Na obrazech používal základní kompoziční schéma tří nebo čtyř soustředných čtverců, které mírně směřují ke spodnímu okraji obrazu. Pro výběr jednotlivých odstínů barev a jejich pořadí nebyla využita náhoda, ale hluboce promyšlené poznatky z Albersovy teorie interakce barvy.²⁵⁴

Na tendence výše zmíněné skupiny Der Blaue Reiter, které se týkaly barvy jako základního prostředku vyjadřování v umělecké tvorbě, navázali fauvisté²⁵⁵, kteří usilovali o originální přístup využití výrazných čistě barevných ploch.²⁵⁶ Myšlenky fauvismu jasně vysvětlil **Henri Matisse**, když hovořil o svém obraze *Hudba* (viz Přílohy I., obr. 68): „Můj obraz *Hudba* naplňuje krásná modř oblohy, nejmodřejší modř (plochu jsem nanejvýš nasýtil barvou, to znamená, až byla naplno realizována idea absolutní modře), zeleň stromů a chvějivý cinobr těl. Těmito barvami jsem vyjádřil svůj světelný akord a zároveň dosáhl čistoty barvy. A co je zvlášť pozoruhodné: barva odpovídala formě. Forma se proměňovala podle

²⁴⁹ Willem de Kooning (1904-1997) byl nizozemský umělec působící v New Yorku. Spolu s Jacksonem Pollockem (1912-1956) byl považován za vůdčí osobnost abstraktního expresionismu. [Srov.] BRAY, George, Caroline BUGLER, Nick HARRIS, Diana LOXLEY, Kirsty SEYMOUR-URE, Jude WELTON a Iain ZACZEK. *Velcí umělci: jejich život a dílo*. Přeložil Eva KŘÍSTKOVÁ, přeložil Pavel BAKIČ. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub), s. 346.

²⁵⁰ Robert Rauschenberg (1925-2008) byl americký malíř, který se postavil proti abstraktnímu expresionismu. Ve své tvorbě používal takzvané „kombinované malby“, ve kterých stíral hranici mezi uměním a všedními situacemi. Také byl jeden z prvních umělců, kteří byli stoupenci uměleckých performancí. [Srov.] Tamtéž, s. 347.

²⁵¹ [Srov.] Informace převzaty z instituce Bauhaus Kooperation [online]. [cit. 01. 04. 2022]. Dostupné z: <https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/people/biography/Albers-Josef-12/>

²⁵² [Srov.] ALBERS, Josef. *Interaction of color: 50th anniversary edition*. 4th ed. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2013, s. 5.

²⁵³ [Srov.] Tamtéž, s. 76.

²⁵⁴ [Srov.] Informace převzaty z instituce Tate Gallery [online]. [cit. 02. 04. 2022]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/albers-study-for-homage-to-the-square-t02312>

²⁵⁵ Označení fauvismus vzniklo od francouzského slova Les Fauves, což v překladu znamená divoké šelmy. Fauvisté byli inspirováni pracemi postimpresionistů.

[Srov.] HODGE, Susie. *Stručný příběh umění: kapesní průvodce klíčovými směry, díly, tématy a technikami*. Přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2018, s. 34.

²⁵⁶ [Srov.] BARAN, Ludvík. *Barva v umění, kultuře a společnosti*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, s. 103.

*barevných sousedství. Neboť síla výrazu, zmocňující se diváka, vyzařuje z barevných ploch.*²⁵⁷ V roce 1941 Henri Matisse podstoupil operaci rakoviny střev, po které byl upoután na lůžko, což ho výrazně omezovalo v tvůrčím procesu. Začal tedy s pomocí svých asistentů vytvářet koláže²⁵⁸ z papírových výstřižků.²⁵⁹ Na sklonku života v roce 1952 vytvořil sérii s názvem *Modré akty* (viz Přílohy I., obr. 69). Námětem této série byly jednoduché, ale působivě promyšlené kompozice ženského aktu, které skládal s pomocí asistentů z modrých výstřižků, jež byly předmalovány kvašem. Tato série vyvrcholila při tvorbě gigantického a dynamického díla *Bazén* (viz Přílohy I., obr. 70).²⁶⁰ Zde Matisse vytvořil z ultramarínově modrých výstřižků postavy plavců a mořských živočichů.²⁶¹

Modř byla neopomenutelně svázána s tvorbou francouzského malíře **Yvese Kleina**, který sám prohlásil: „*Napřed je nic, potom hluboké nic, potom nakonec modrá hlubina.*“²⁶² Modrá barva byla pro něho symbolem nekonečnosti a nehmotnosti. Ve své tvorbě se proto snažil najít způsob, jak tyto myšlenky co nejlépe vyjádřit.²⁶³ Jedním z přístupů byla malba monochromatických abstrakcí, které tvořil od roku 1947. Přepokládá se, že za svůj život vytvořil téměř dvě stě modrých monochromatických obrazů. Jedním z příkladů je obraz *IKB 79* (viz Přílohy I., obr. 71). Yves Klein ale své malby nikdy nepojmenovával. Názvy děl vznikly až po jeho smrti v roce 1962, kdy jeho manželka Rotraut Klein-Moquay jeho modré monochromy očíslovala označením *IKB 1* až *IKB 194*. Tato posloupnost však neodrážela jejich chronologické pořadí. Písmena IKB byla zkratkou pro název *International Klein Blue*, výrazný ultramarínový pigment, který si Yves Klein nechal v roce 1957 patentovat. Tato barva měla podle jeho

²⁵⁷ MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury 2*. 4. vyd. Praha: Idea servis, 2017, s. 113.

²⁵⁸ „Koláž (fr. collage – nalepit), v malířství a grafice technika komponující dílo z papírových výstřižků nalepováním na podložku; jejich výběr může být volen záměrně, veden asociací, může být založen zcela na náhodě.“

[Srov.] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 176.

²⁵⁹ [Srov.] BRAY, George, Caroline BUGLER, Nick HARRIS, Diana LOXLEY, Kirsty SEYMOUR-URE, Jude WELTON a Iain ZACZEK. *Velcí umělci: jejich život a dílo*. Přeložil Eva KŘÍSTKOVÁ, přeložil Pavel BAKIČ. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub), s. 275.

²⁶⁰ [Srov.] Informace převzaté z instituce The Metropolitan Museum of Art [online]. [cit. 06. 04. 2022]. Dostupné z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/492813>

²⁶¹ [Srov.] Informace převzaté z instituce The Museum of Modern Art [online]. [cit. 06. 04. 2022]. Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/works/79462>

²⁶² [Srov.] BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999, s. 172.

²⁶³ [Srov.] Informace převzaté z instituce The Museum of Modern Art [online]. [cit. 07. 04. 2022]. Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/works/80103>

názoru nehmotnou kvalitu, které se snažil ve své tvorbě co nejblíže přiblížit.²⁶⁴ International Klein Blue byla použita i u série *Antropometrie* (viz Přílohy I., obr. 72), ve které modelky pokryté touto barvou vytvářely podle pokynů Yvese Kleina otisky svých těl.²⁶⁵

Užití modré barvy je ve výtvarném umění rozsáhlé. Pro zpracování této kapitoly byli vybráni ti umělci, jejichž tvorba byla v kontextu s tématem bakalářské práce stěžejní. Nebylo však možné zmínit všechny autory, jako například Marca Chagalla²⁶⁶ či Johannese Ittena²⁶⁷ a mnoho dalších.

²⁶⁴ [Srov.] Informace převzaty z instituce Tate Gallery [online]. [cit. 07. 04. 2022]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/klein-ikb-79-t01513>

²⁶⁵ [Srov.] Informace převzaty z instituce The Museum of Modern Art [online]. [cit. 07. 04. 2022]. Dostupné z:

https://www.moma.org/collection/works/80530?artist_id=3137&page=1&sov_referrer=artist

²⁶⁶ Marc Chagall (1887-1985) byl rusko-francouzský malíř, v jehož tvorbě se prolínal jeho ruský a židovský původ s fantazií.

[Srov.] BRAY, George, Caroline BUGLER, Nick HARRIS, Diana LOXLEY, Kirsty SEYMOUR-URE, Jude WELTON a Iain ZACZEK. *Velcí umělci: jejich život a dílo*. Přeložil Eva KŘÍSTKOVÁ, přeložil Pavel BAKIČ. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub), s. 298.

²⁶⁷ Johannes Itten (1888-1967) byl expresionistický malíř švýcarského původu, který byl spjat se školou Bauhaus.

[Srov.] Informace převzaty z instituce Nakladatelství akademie múzických umění v Praze [online]. [cit. 15. 04. 2022]. Dostupné z: <https://namu.cz/umeni-barvy>

II. Praktická část

3 Pocta modré barvě

Třetí kapitola je věnována praktické části bakalářské práce. V této kapitole je popsán průběh přípravy skicového²⁶⁸ materiálu a postupu při realizaci výsledných děl. Prvotním námětem praktické části při zadávání kvalifikační práce byla studie a malba portrétu. V průběhu tvorby skicového materiálu však došlo k opuštění původně zvoleného cíle a předmětného námětu, směrem k experimentu a postupnému abstrahování. Po konzultaci s vedoucí práce byla zvolena tato cesta, která na základě úvodních experimentálních pokusů s různými technikami nabízela výtvarně zajímavější tvůrčí postupy, které byly autorce bližší a umožnily hledání vlastního autorského pojetí.

3.1 Skicový materiál

Celý výtvarný proces byl zahájen tvorbou experimentálních skic, které vycházely z volné hry s modrými odstíny barev a širšího spektra inspirací. Jak již bylo zmíněno výše, studijní materiály byly pro nasměrování a průběh práce klíčové.

V prvopočátečním stádiu vznikly experimentální studie pomocí akvarelových barev, které umožnily autorce rozvolnit rukopis a pracovat více intuitivně. Jednotlivé skici vznikaly na principu náhody díky nepředvídatelnosti, které akvarelové barvy jako médium umožňují. Jedním z použitých přístupů byla kombinace akvarelu a soli, jejímž výsledkem byly efekty, které svou texturou²⁶⁹ připomínaly drobné krystaly (viz Přílohy II., obr. 73). Dalším zvoleným postupem byla tvorba černých a modrých stop, které se utvořily na předem navlhčené

²⁶⁸ „Skica (it. Schizzo – náčrtek), též náčrt, letmo nakreslený, malovaný nebo modelovaný náčrt grafického, malířského či sochařského díla; původně znamenal pouze kresebný návrh, až později byl rozšířen na ostatní techniky (olejová skica, hliněná skica) a druhy umění...”
BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 332.

²⁶⁹ „Textura (lat.) obecně vazba, složení, případně viditelné uspořádání podmíněné vnitřní stavbou. U minerálů textura naznačuje jejich uspořádání, dřevěný materiál projevuje texturu fládrem atp. V umělecké výtvarné oblasti je nejčastěji termín používán v souvislosti s pojednáním materiálové, např. barevné hmoty, projevující se navenek díla jak vizuálně, tak i hapticky (např. kvalita zpracování barevné pasty)”
KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004, s. 302.

papírové podložce²⁷⁰. Tento postup byl zopakován i při kombinaci akvarelových barev s tuší²⁷¹ (viz Přílohy II., obr. 74).

Na základě těchto skic došlo ke zhotovení dalších akvarelových studií, jejichž inspiračním zdrojem se nejdříve stala hladina vody (viz Přílohy II., obr. 75), kterou autorka vnímá v úzké souvislosti s modrou barvou. Odporované efekty, které rozvlněná vodní hladina vytvářela, se autorka snažila zachytit pomocí zjednodušených linií v limitované barevné paletě v akvarelových či temperových barvách. Další inspirace byla nalezena v odlescích, které v různých pohledových úhlech vznikaly na skleněných kuličkách. Prvním krokem bylo pečlivé detailní pozorování světelných jevů a hry barev, které se měnily v souvislosti s okolním prostorem a kvalitou světla.

Inspirace skleněnými kuličkami se nakonec stala hlavním zdrojem dalšího směřování praktické části bakalářské práce. Jednotlivé kuličky byly poté aranžovány samostatně i ve větším počtu na skleněné desce, která podpořila zmíněný efekt. V průběhu pozorování vzniklo velké množství fotografií pořízených zrcadlovým fotoaparátem (viz Přílohy II., obr. 76-77), které autorce dovolovaly lépe zkoumat v detailu zajímavé momenty (viz Přílohy II., obr. 78). Z vystavěných kompozic vznikly studie, které byly opět realizovány technikou akvarelu (viz Přílohy II., obr. 79-81). Cílem těchto skic bylo pokusit se co nejlépe vystihnout a zachovat jedinečný charakter kuliček pomocí barevných ploch a linií.

Na základě nabytých poznatků při studiu podle skutečnosti došlo k postupnému zjednodušování jednotlivých barevných ploch s ohledem na zachování charakteristické kruhové kompozice (viz Přílohy II., obr. 82-83). Pro zachování harmonické kompozice bylo použito kružítko, které umožnilo narýsování kružnic s větší přesností. Tímto způsobem vznikl soubor kruhových kompozic, jejichž konstrukce se v průběhu tvorby stala intuitivnější. Tento přístup dal vzpomenout na práce Františka Kupky a jeho obrazu *Amorfa. Dvoubarevná fuga*, která byla inspirována rozkladem barev pohybujícího se míče. Barevná paleta byla v autorčině případě omezená, což ale výsledné skici nijak

²⁷⁰ „Podložka, v malířství grafice a sochařství materiál, na který se maluje, tj. papír, lepenka, plátno, hedvábí aj. textile, dále dřevo, kov, kámen, pálená hlína, zeď apod. Pro spolehlivé spojení barvy s podložkou je zapotřebí podložku opatřit před malbou podkladem barvy (šepsem).“ BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 278.

²⁷¹ „Tuš, černá nebo tmavohnědá nesmytelná vodová barva, roztok různých druhů sazí, do kterého jsou přidány koloidy (želatina apod.)“ Tamtéž, s. 371.

negativně neovlivnilo. Monochromatická škála barev totiž umožnila vyniknout kvalitám modré barvy, které byly obdivovány po mnoha staletí, jak dokládá text teoretické části této bakalářské práce.

Při použití modrých odstínů byl brán zřetel na jejich kompoziční umístění, aby například svou intenzitou nenarušily harmonii svého okolí. Z tohoto důvodu byly pečlivě zkoumány světelné kvality jednotlivých modrých tónů, tedy jakým způsobem jednotlivé tóny vedle sebe vyváženě působí, a které tuto vlastnost postrádají. V mnoha ohledech tento proces usnadnily poznatky, jež byly získány během četby knih *The Elements of Color* od Johannea Ittena a *Interaction of Color* od Josefa Albersa, která byla již zmíněna v teoretické části práce. Tyto dvě publikace výrazně ovlivnily autorčino celkové vnímání barev, jež mělo vliv i na vlastní tvorbu. Tento posun autorka považuje za zásadní v jejím přístupu k používání barev, jež celkově rozšířily její výtvarné obzory i teoretické zázemí problematiky.

Dalším inspiračním zdrojem byly akvarelové skici Paula Klee a Františka Kupky. V knize *Myšlenky moderních malířů* od Miroslava Lamače se k účinkům modré barvy Vasilij Kandinskij vyjádřil takto: „Barvy tíhnoucí do hloubky podpoří svůj účín kulatou formou (například modř kruhem).“²⁷² Motiv kuliček použitý pro praktickou část kvalifikační práce může být považován také jako určitý odkaz na tohoto výjimečného abstraktního malíře. Tvorba autorky byla dále ovlivněna osobnostmi českého proudu kubismu²⁷³, hlavně Václavem Špálou a Josefem Čapkem²⁷⁴, jejichž paleta barev ji velmi zaujala.

Námět skleněných kuliček se proto jevil jako zajímavý inspirační zdroj a poutavá cesta, kterou se finální výstupy práce, provedené akrylovými barvami na plátně, mohly ubírat. Pro výsledné práce byly vybrány dva návrhy s jednou kruhovou kompozicí a jeden návrh se čtyřmi kruhy na společném formátu (viz Přílohy II., obr. 84-85). Pro obě práce byl jako ideální zvolen čtvercový formát plátna.

²⁷² LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů: (od Cézanna po Dalího)*. 4., přeprac. vyd. Praha: Odeon, 1989. Klub čtenářů (Odeon), s. 202.

²⁷³ Kubismus je umělecký směr, který odmítal běžný pohled na skutečnost z jednoho pozorovacího úhlu. K nejvýraznější představitelům kubismu patří Pablo Picasso (1881-1973) a Georges Braque (1882-1963). Více informací je možné nalézt zde: BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 193.

²⁷⁴ Josef Čapek (1887-1945) byl český malíř, spisovatel a redaktor. Více informací je možné nalézt zde: MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury 2*. 4. vyd. Praha: Idea servis, 2017, s. 150-152.

3.2 Realizace maleb technikou akryl na plátně

Pro finální malby byla zvolena technika akrylu na plátně, která umožňuje snadné míchání barev, a především rychlejší dobu jejich schnutí. Pro výsledné vyhotovení děl byla vybrána malířská plátna o rozměrech 100 x 100 cm, jejichž čtvercový formát odpovídal kompozičně lépe než tradiční obdélníkový. Zakoupená plátna byla již dopředu ošetřena šepsovým podkladem²⁷⁵, proto byl tento krok logicky vynechán. Samotný proces začal přípravnou konstrukcí částí kružnic (viz Přílohy II., obr. 86), které byly improvizovaně provedeny, kvůli velkému rozměru podložky, pomocí tužky připevněné na provázku, který byl upevněn ve středu kružnice provázkem. Předlohou výsledných maleb byly předchozí akvarelové skici jedné a čtyř kružnic.

Nejprve se budeme věnovat kompozici s jednou kružnicí, která vznikla jako první. Po narýsování kružnice pokračovala příprava podmalby akvarelovými a rozředěnými akrylovými barvami, která sloužila k rozvrhnutí základních barevných odstínů (viz Přílohy II., obr. 87). Po zaschnutí této vrstvy následovala pastózní malba akrylovými barvami. K jednotlivým barevným plochám autorka přistupovala různými způsoby malířského pojetí. Některé plochy byly plošně pokryty jedním odstínem barvy, který byl doplněn fialovými, zelenými či oranžovými tóny. Dalším postupem bylo zachování „rozpitého“ charakteru akrylu a akvarelu. V neposlední řadě bylo použito abstraktních linií, připomínajících hladinu vody či vzdušný opar (viz Přílohy II., obr. 88).

U druhé kompozice se čtyřmi kružnicemi byl použit stejný přístup jako u předchozího plátna (viz Přílohy II., obr. 89). Byl zde však kladen větší důraz na vyjádření průhledů a plasticity. Oproti první malbě zde byl součástí i okolní prostor (viz Přílohy II., obr. 90), tedy pozadí, které bylo lehce naznačeno světle modrými liniemi, jež zvýraznily jednotlivé barevné kruhové kompozice. U dvou spodních konstrukcí byl na některých plochách dodržen charakter tekoucí barvy,

²⁷⁵ „Podklad barev, též šeps, izolační, světlo odrážející vrstva tvořící vlastní podklad pro barvy, položená na papír, plátno, dřevo, sklo, kámen, pálenou hlínu, kov, omítku či jiný materiál podložky. Svými vlastnostmi a způsobem nanesení podmiňuje spolehlivé spojení barvy s podložkou, trvanlivost malby a její výt. vlastnosti, vyvolává např. zpětný odraz světla, které prozařuje barvy.“
BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997, s. 278.

který byl v některých pasážích zachován a v některých přemalován do pastóznější podoby.

Oba obrazy byly celkově laděny do podobných tónů barev, aby vytvořily intimní kompaktní celek (viz Přílohy II., obr. 91).

Závěr

Cílem této bakalářské práce bylo stručně představit historii a vývoj modré barvy ve výtvarném umění.

Počátek teoretické části práce se nejprve věnoval technologické a historické stránce modrých pigmentů, která úzce souvisí s navazujícími tématy, z nichž byly zmíněny historické prameny získávání pigmentů a výčet různých malířských technik.

Navazující text bakalářské práce se zabýval samotnou historií použití modré barvy v průběhu dějin výtvarného umění v chronologickém sledu. Seznámili jsme se s různým kulturním prostředím, uměleckými slohy a směry, které nám poskytly kulturně historický rámec a pomohly pochopit a vytvořit si představu o konkrétní době, v níž vybraná díla vznikala. V neposlední řadě je v práci představeno uplatnění modré barvy v tvorbě vybraných umělců. Ti individuálně využívali jejích rozmanitých poloh ve svých výtvarných dílech a někteří zároveň interpretovali její význam ve svých teoretických pojednáních. Za zmínění stojí například modré období Pabla Picassa, v němž modrá barva byla v úzké souvislosti se smutnými osudy lidí z okraje společnosti v kontrastu s tvorbou Yvese Kleina, kde modrá barva získala symbolický význam nekonečnosti a nehmotnosti. Modrá barva některé umělce ovlivnila nejen v jejich umělecké tvorbě, ale měla vliv i na jejich životní osudy. Například nákup drahého ultramarínového pigmentu zřejmě dostal Jana Vermeera van Delfta do finanční tísně.

Bez teoretické části a získaných poznatků ohledně jednotlivých vybraných děl a umělců by nemohla vzniknout část praktická, která z načerpaných informací vychází a dále s nimi pracuje. Primárním cílem této bakalářské práce bylo vytvořit sérii dvou obrazů realizovaných technikou akrylu na plátno s použitím modré barvy, která byla ústředním motivem celé bakalářské práce. Samotnému finálnímu zpracování předcházela tvorba skicového materiálu, který poskytl podklad pro konečné vyhotovení akrylovými barvami na plátně.

O tématu, kterým se tato bakalářská práce zabývá, nemůžeme říci, že by bylo zcela vyčerpané a ukončené. Téma, jak v teoretické, tak i v praktické části práce, stále nabízí nové přístupy a možnosti, jež by otevřely cestu k dalším provedením a zpracováním. Díky rozsáhlosti užití modré barvy ve výtvarném umění platí

obdobný postoj i u výběru umělců a děl, jejichž seznam nebyl zcela jistě vyčerpán, ale pro účely této bakalářské práce může být dostačující.

Seznam použitých zdrojů

Tištěné zdroje

1. ALBERS, Josef. *Interaction of color: 50th anniversary edition*. 4th ed. New Haven, Conn.: Yale University Press, 2013. ISBN 978-0-300-17935-4.
2. BALEKA, Jan. *Modř: barva mezi barvami*. Praha: Academia, 1999. ISBN 80-200-0718-0.
3. BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. Praha: Academia, 1997. ISBN 80-200-0609-5.
4. BARAN, Ludvík. *Barva v umění, kultuře a společnosti*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978.
5. BAUER, Alois. *Dějiny výtvarného umění*. Olomouc: Rubico, 1998. ISBN 80-85839-25-3.
6. BEAUJEAN, Dieter. *Vincent van Gogh: život a dílo*. [Praha]: Slovart, 2006. Malý umělecký průvodce. ISBN 80-7209-813-6.
7. BRAY, George, Caroline BUGLER, Nick HARRIS, Diana LOXLEY, Kirsty SEYMOUR-URE, Jude WELTON a Iain ZACZEK. *Velcí umělci: jejich život a dílo*. Přeložil Eva KRÍSTKOVÁ, přeložil Pavel BAKIČ. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub). ISBN 978-80-242-6249-9.
8. BUCHHOLZ, Elke Linda a Beate ZIMMERMANN. *Pablo Picasso: život a dílo*. [Praha]: Slovart, 2006. Malý umělecký průvodce. ISBN 80-7209-794-6.
9. BUGLER, Caroline, Ann KRAMER, Marcus WEEKS, Maud WHATLEY a Iain ZACZEK. *Kniha umění*. Přeložila Andrea POLÁČKOVÁ. Praha: Knižní klub, 2018. Universum (Knižní klub). ISBN 978-80-242-5936-9.
10. CUNNINGHAM, Antonia. *Impresionisté*. V Praze: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-600-1.
11. ČERNÁ, Marie. *Dějiny výtvarného umění*. 3. rozš. A upr. Vyd. Praha: Idea servis, 2002. ISBN 80-85970-41-4.
12. FRANTOVÁ, Zuzana. Ravenna, hlavní město krásy. *Art Antiques*. Praha: Artantiques media, 2020, č. Zima 2020, s. 46-53. ISSN 1213-8398.
13. GIBSON, Clare. *Symbols a jejich významy: klíč k výkladu motivů a znaků v umění*. V Praze: Slovart, 2010. ISBN 978-80-7391-370-0.
14. GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Přeložil Miroslava TŮMOVÁ. Praha: Odeon, 1992. ISBN 80-207-0416-7.
15. HART-DAVIS, Adam, ed. *Dějiny: velký obrazový průvodce historií lidstva: od úsvitu lidské civilizace po současnost*. Vyd. 2. Přeložil Aleš BRÍZA. Praha: Knižní klub, 2012. ISBN 978-80-242-3651-3.
16. HODGE, Susie. *Stručný příběh umění: kapesní průvodce klíčovými směry, díly, tématy a technikami*. Přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2018. ISBN 978-80-271-0685-1.
17. HŘEBÍČKOVÁ, Barbora A. *Recepty starých mistrů, aneb, Malířské postupy středověku*. 2. vyd. Brno: Cpress, 2017. ISBN 978-80-264-1598-5.
18. KENNEDY, Ian G. Tizian. Praha: Slovart, 2008. ISBN 978-80-7391-047-1.
19. KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník: malířství, grafika, restaurátorství*. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7.
20. KUPFERSCHMIDT, Kai. *Blue: In search of nature's rarest color*. The Experiment, 2021. ISBN 978-1615197521.
21. LAMAČ, Miroslav. *Myšlenky moderních malířů: (od Cézanna po Dalího)*. 4., přeprac. Vyd. Praha: Odeon, 1989. Klub čtenářů (Odeon). ISBN 80-207-0087-0.
22. LOSOS, Ludvík. *Malba*. Praha: Aventinum, 2010. Výtvarné techniky (Aventinum). ISBN 978-80-7442-008-5.

23. MRÁZ, Bohumír a Marie ČERNÁ. *Dějiny výtvarné kultury*. 6. vydání, v Idea servis 5. vydání. V Praze: Idea servis, 2016. ISBN 978-80-85970-89-0.
24. MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury* 2. 4. vyd. Praha: Idea servis, 2017. ISBN 80-85970-37-6.
25. MRÁZ, Bohumír. *Dějiny výtvarné kultury* 3. 1. vyd. Praha: Idea servis, 2000. ISBN 80-85970-31-7.
26. PASTOUREAU, Michel. *Modrá: dějiny jedné barvy*. Praha: Argo, 2013. ISBN 978-80-257-0886-6.
27. PIJOÁN, José. *Dějiny umění* 3. Praha: Knižní klub, 1998. ISBN 80-7176-866-9.
28. PIJOÁN, José. *Dějiny umění* 4. Praha: Knižní klub, 2000. ISBN 80-7176-956-8.
29. PLESTERS, Joyce. Ultramarine Blue, Natural and Artificial. In: ROY, Ashok. *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*. Vol. 2. Washington: National Gallery of Art, 2012. ISBN 978-1-904982-75-3.
30. *Příběh malířství: jak se dělalo umění*. Přeložil Dina PODZIMKOVÁ, přeložil Jan PODZIMEK. Praha: Grada, 2021. ISBN 978-80-271-1348-4.
31. TARTUFERI, Angelo. *Giotto: život umělce*. Praha: Knižní klub, 2010. ISBN 978-80-242-2715-3.
32. *Umění: velký obrazový průvodce*. [Praha]: Knižní klub, 2010. ISBN 978-80-242-2663-7.
33. VIGUÉ, Jordi. *Mistři světového malířství*. Přeložil Ivana KADLECOVÁ, přeložil Lumír MIKULKA. Dobřejoyce: Rebo Productions, 2004. ISBN 80-7234-304-1
34. WALTHER, Ingo F. *Pablo Picasso: 1881-1973: génius století*. Překlad Rudolf TRÁVNÍČEK. 1. vyd. Praha: Slovart, 2002. ISBN 80-7209-166-2.

Elektronické zdroje

1. Art Institute of Chicago [online]. [cit. 19. 04. 2022]. Dostupné z: <https://www.artic.edu/artists/34946/utagawa-hiroshige>
2. BARRAL, Miguel. Blue is the Strangest Colour [online]. 2018 [cit. 29.10. 2021]. Dostupné z: <https://www.bbvaopenmind.com/en/humanities/arts/el-azul-es-el-color-mas-extrano/>
3. Bauhaus Kooperation [online]. [cit. 01. 04. 2022]. Dostupné z: <https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/training/curriculum/classes-by-paul-klee/>
4. Bauhaus Kooperation [online]. [cit. 01. 04. 2022]. Dostupné z: <https://www.bauhauskooperation.com/knowledge/the-bauhaus/people/biography/Albers-Josef-12/>
5. BOLLI, Christine M.. Limbourg brothers, Très Riches Heures du Duc de Berry [online]. Smarthistory, 2016 [cit. 19.02. 2022]. Dostupné z: <https://smarthistory.org/limbourg-brothers-tres-riches-heures-du-duc-de-berry/>
6. Britannica [online]. [cit. 12. 03. 2022]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/biography/Joachim-Patinir>
7. CAINS, Carol, Matthew MARTIN. Blue: Alchemy of a Colour [online]. 2015 [cit. 24.10. 2021] Dostupné z: <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/blue-alchemy-of-a-colour/>
8. CALU, Irina Diana. *Lapis Lazuli – A Pigment More Precious than Gold* [online]. 2021 [cit. 09.03. 2022]. Dostupné z: <https://www.dailyartmagazine.com/lapis-lazuli-pigment/>

9. CLARK, Melanie. Christian symbolism: Blue [online]. [cit. 10. 02. 2022]. Dostupné z: <https://www.theschooloftheology.org/posts/essay/christian-symbolism-colour-blue>
10. Essential Vermeer [online]. [cit. 13.03. 2022] Dostupné z: http://www.essentialvermeer.com/palette/palette_ultramarine.html
11. FINNEY, Brandon. *The History of Art in Color* [online]. 2020 [cit. 31.10. 2021]. Dostupné z: https://chrysler.org/the-history-of-art-in-color-blue/#_ednref20
12. GAETANI, Maria Carolina, Ulderico SANTAMARIA a Claudio SECCARONI. *The Use of Egyptian Blue and Lapis Lazuli in the Middle Ages: The Wall Paintings of the San Saba Church in Rome* [online]. Studies in Conservation [cit. 18.10. 2021]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/1506927>
13. GOTTESMAN, Sarah. The 6,000-Year History of Blue Pigments in Art [online]. 2016 [cit. 31.10. 2021]. Dostupné z: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-a-brief-history-of-blue>
14. GRANT, Kim, Charles CRAMER. Impressionist color [online]. Smarthistory, 2018 [cit. 19.03. 2022]. Dostupné z: <https://smarthistory.org/impressionist-color/>
15. HATCH, Evie. *Pigment Stories: YinMn Blue, the Newest Blue Pigment Art* [online]. 2021 [cit. 26.11. 2021]. Dostupné z: <https://www.jacksonsart.com/blog/2021/02/16/yinmn-blue-the-newest-blue-pigment/>
16. Jednotky.cz [online]. [cit. 12. 03. 2022]. Dostupné z: <https://www.jednotky.cz/hmotnost/unce>
17. LE GALLOU, Sam. *Why is the Color Blue so Rare in Nature?* [online] 2019. [cit. 19. 10. 2021]. Dostupné z: <https://sciences.adelaide.edu.au/news/list/2019/08/20/why-is-the-colour-blue-so-rare-in-nature>
18. MCCOUAT, Philip. A Very Rich Book for the Very Rich the January Miniature from Limbourg Brothers *Très Riches Heures of the Duke de Berry* [online]. 2021 [cit. 19. 02. 2022]. Dostupné z: <https://www.artinsociety.com/a-very-rich-book-for-the-very-rich.html>
19. MasterPigments [online]. [cit. 23.10. 2021] Dostupné z: <https://www.masterpigments.com/azurite-pigments/>
20. Mauritshuis [online]. [cit. 13.03. 2022] Dostupné z: <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/our-masters/johannes-vermeer/>
21. MCCOUAT, Philip. Egyptian Blue: The Colour of Technology [online]. Journal of Art in Society, 2018 [cit. 29.10. 2021]. Dostupné z: <http://www.artinsociety.com/egyptian-blue-the-colour-of-technology.html>
22. Nakladatelství akademie múzických umění v Praze [online]. [cit. 15. 04. 2022]. Dostupné z: <https://namu.cz/umeni-barvy>
23. Národní galerie Praha [online]. [cit. 19. 04. 2022]. Dostupné z: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_5942
24. PANTELIĆ, Ksenija. The Long and Fantastic Story of Blue Art Pigments. [online]. [cit. 06. 03. 2022]. Dostupné z: <https://www.widewalls.ch/magazine/blue-art-pigments>
25. Pigments through the Ages [online]. [cit. 06. 03. 2022]. Dostupné z: <http://www.webexhibits.org/pigments/indiv/overview/azurite.html>
26. SINGER, Graciela Gestoso. *Color in Ancient Egypt* [online]. 2010 [cit. 17.11. 2021]. Dostupné z:

- https://www.researchgate.net/publication/208871706_Color_in_Ancient_Egypt
27. TAGGART, Emma. Unearth the Colorful History of Paint: From Natural Pigments to Synthetic Hues [online]. 2021 [cit. 09.02. 2022]. Dostupné z: <https://mymodernmet.com/history-of-paint/>
 28. Tate Gallery [online]. [cit. 02. 04. 2022]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/albers-study-for-homage-to-the-square-t02312>
 29. Tate Gallery [online]. [cit. 07. 04. 2022]. Dostupné z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/klein-ikb-79-t01513>
 30. The British Museum [online]. [cit. 21.11. 2021] Dostupné z: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA37977
 31. The British Museum [online]. [cit. 30.1. 2022] Dostupné z: https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1928-1010-3
 32. The Metropolitan Museum of Art [online]. [cit. 20.11. 2021] Dostupné z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/545120>
 33. The Metropolitan Museum of Art [online]. [cit. 06. 04. 2022]. Dostupné z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/492813>
 34. The Museum of Modern Art [online]. [cit. 06. 04. 2022]. Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/works/79462>
 35. The Museum of Modern Art [online]. [cit. 07. 04. 2022]. Dostupné z: <https://www.moma.org/collection/works/80103>
 36. The Museum of Modern Art [online]. [cit. 07. 04. 2022]. Dostupné z: https://www.moma.org/collection/works/80530?artist_id=3137&page=1&sov_referrer=artist
 37. The National Gallery [online]. [cit. 12.02. 2022] Dostupné z: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/english-or-french-the-wilton-diptych>
 38. The National Gallery [online]. [cit. 11.03. 2022] Dostupné z: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-bacchus-and-ariadne>
 39. The National Gallery [online]. [cit. 13.03. 2022] Dostupné z: <https://www.nationalgallery.org.uk/research/about-research/the-meaning-of-making/vermeer-and-technique/vermeers-palette>
 40. The Sumptuous Marriage of Blue and Gold, Blue & White Company [online]. [cit. 03.03. 2022] Dostupné z: <https://www.blueandwhitecompany.com/journal-entry/the-sumptuous-marriage-of-blue-and-gold>
 41. Van Gogh Museum [online]. [cit. 20.03. 2022] Dostupné z: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/stories/looking-for-contrast#0>
 42. Wikipedia [online]. [cit. 12. 03. 2022]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Julius_II.
 43. Wikipedia [online]. [cit. 13. 03. 2022]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Nebamun>
 44. Wikipedia [online]. [cit. 27. 03. 2022]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/August_Macke
 45. Wikipedia [online]. [cit. 27. 03. 2022]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Johann_Wolfgang_von_Goethe
 46. Wikipedia [online]. [cit. 09. 04. 2022]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Plinius_star%C5%A1%C3%AD
 47. Wikipedia [online]. [cit. 09. 04. 2022]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Moilliet

Seznam příloh

Přílohy I.	Obrazový materiál k teoretické části	61
Přílohy II.	Fotodokumentace praktické části.....	94

Přílohy I.

Obrazový materiál k teoretické části



Obr. 1: *Lapis Lazuli*



Obr. 2: *Přírodní ultramarín*



Obr. 3: *Syntetický ultramarín*



Obr. 4: *Azurit*



Obr. 5: *Pigment z azuritu*



Obr. 6: *Indigo*



Obr. 7: *Modřil barvířský*



Obr. 8: *Boryt barvířský*



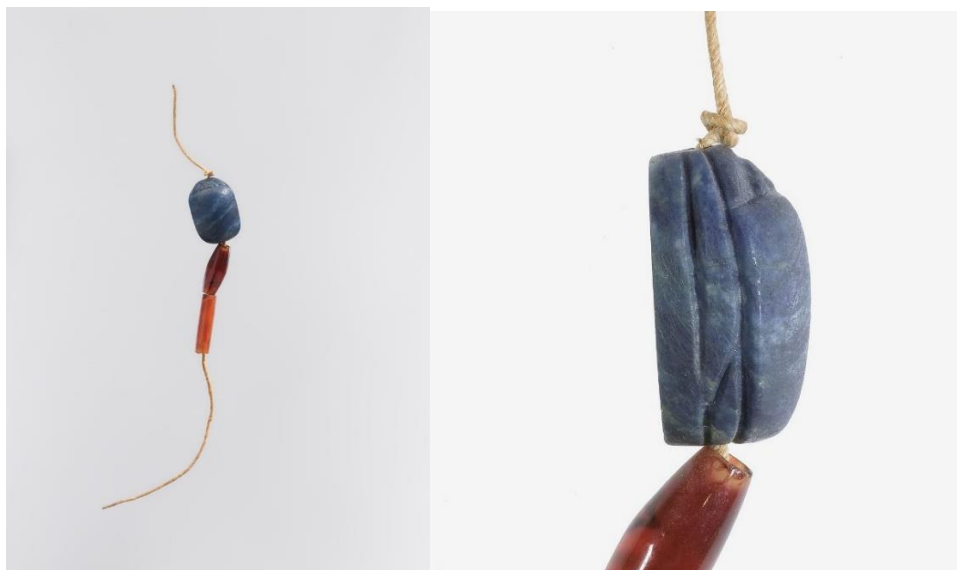
Obr. 9: *Egyptská modř*



Obr. 10: *Pařížská modrá*



Obr. 11: *YInMn Blue*

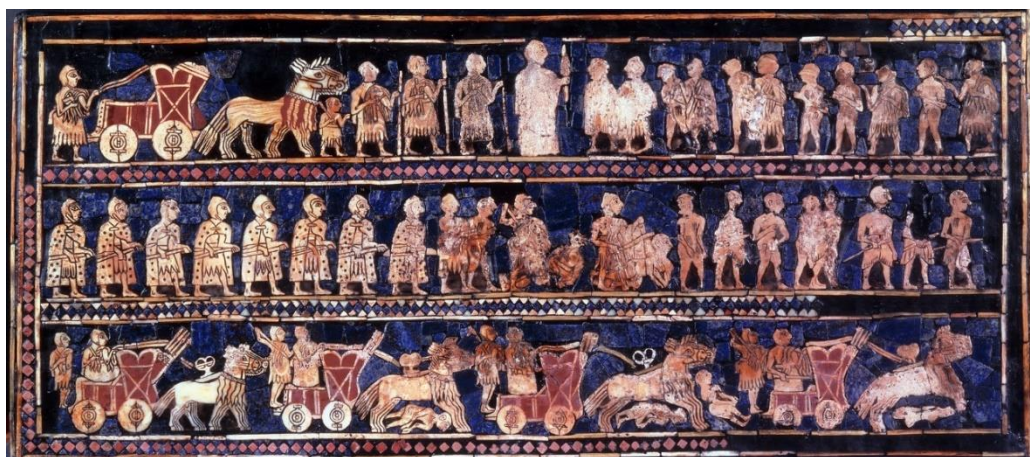


Obr. 12: *Náramek se skarabeem* (cca. 1981–1975 př. n. l.)

Obr. 13: *Detail náramku*



Obr. 14: *Nebamun lovící v bažinách* (cca. 1350 př.n.l.)



Obr. 15: *Období války, Standarta z Uru* (cca. 2600 př. n. l.)



Obr. 16: *Období míru, Standarta z Uru* (cca. 2600 př. n. l.)



Obr. 17: *Ištařina brána* (cca. 575 př. n. l.)



Obr. 18: Lev, *Ištařina brána* (cca. 575 př. n. l.)



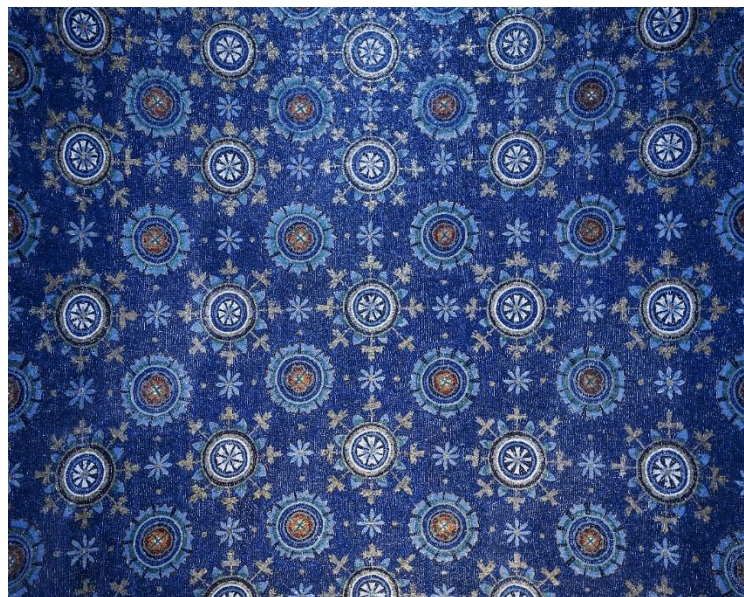
Obr. 19: *Mauzoleum Gally Placidie* (450)



Obr. 20: *Holubice, Mauzoleum Gally Placidie*



Obr. 21: *Dobrý pastýř, Mauzoleum Gally Placidie*



Obr. 22: *Strop Mauzolea Gally Placidie*



Obr. 23: *Panna Maria z krásného okna, Chartres (pol. 12. století)*



Obr. 24: *Wiltonský diptych* (1395)



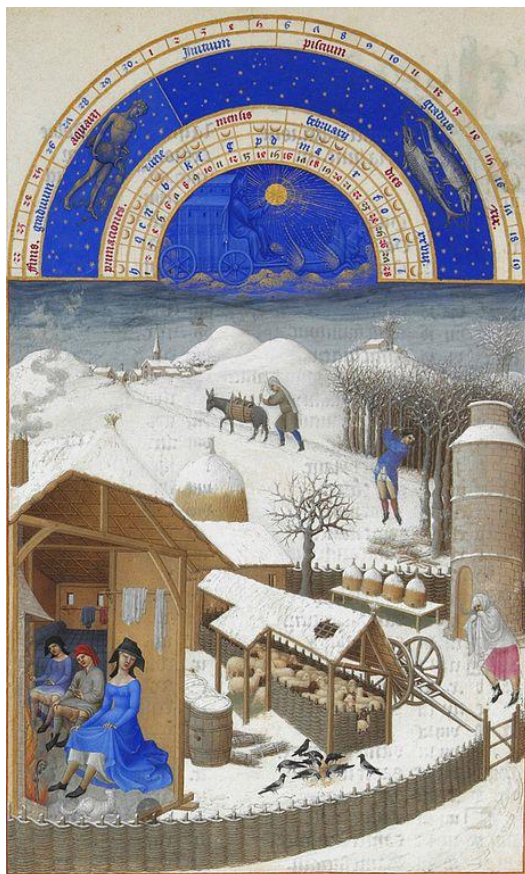
Obr. 25: *Wiltonský diptych*, pravá část



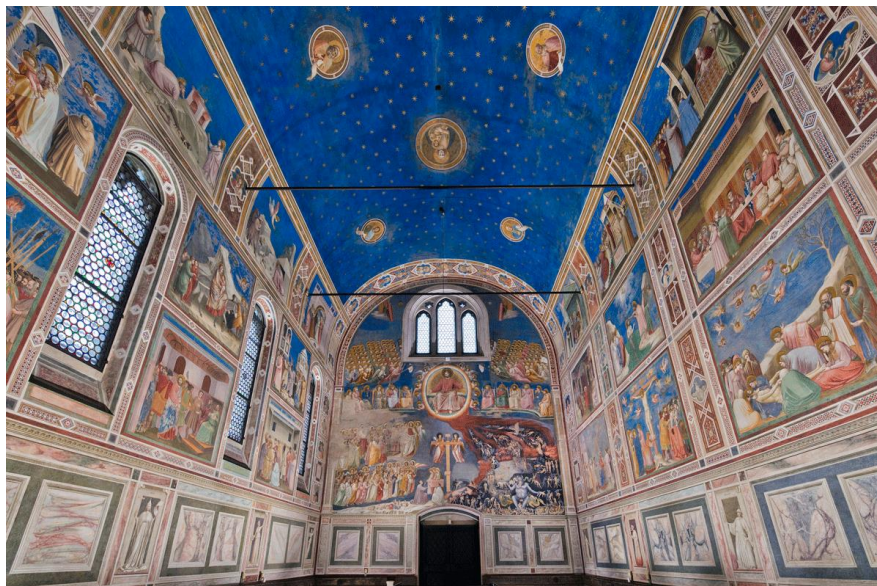
Obr. 26: Bratři z Limburka – *Přebohaté hodinky vévody z Berry, květen* (1412-1416)



Obr. 27: Bratři z Limburka – *Přebohaté hodinky vévody z Berry, duben* (1412-1416)



Obr. 28: Bratři z Limburka – *Přebohaté hodinky vévody z Berry, únor* (1412-1416)



Obr. 29: *Kaple Scrovegniů, Padova* (počátek 14. století)



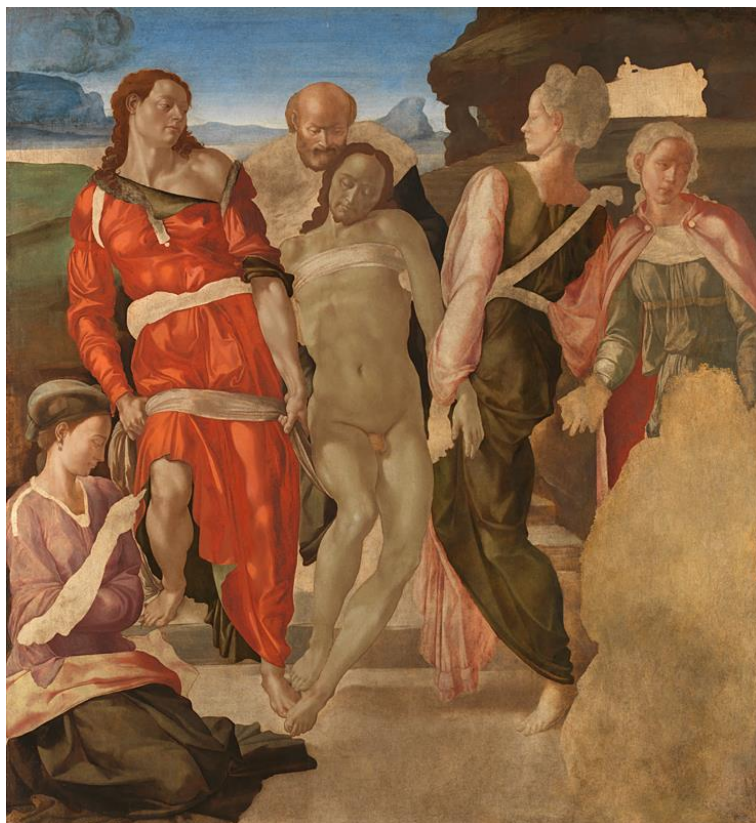
Obr. 30: Giotto di Bondone – *Oplakávání Krista*, kaple Scrovegniů (počátek 14. století)



Obr. 31: Giotto di Bondone – *detail Oplakávání Krista*, kaple Scrovegniů (počátek 14. století)



Obr. 32: Joachim Patinir – *Krajina se svatým Jeronýmem* (1515–1519)



Obr. 33: Michelangelo Buonarroti – *Kladení Krista do hrobu* (1500)



Obr. 34: Raffael Santi – *The Madonna Enthroned with Saints* (cca. 1504)



Obr. 35: Michelangelo Buonarroti – *Poslední soud*, Sixtinská kaple (1535–1541)



Obr. 36: Tizian – Bakchus a Ariadné
(1520-1523)



Obr. 37: Jan Vermeer van Delft – Žena s váhami (cca. 1665)



Obr. 38: Jan Vermeer van Delft – *Young Woman standing at a Virginal*
(cca. 1670-1672)



Obr. 39: Jan Vermeer van Delft – *Young Woman standing at a Virginal*, detail
použití ultramarínového pigmentu



Obr. 40: Jan Vermeer van Delft – *The Girl with a Wine Glass* (cca 1659-1660)



Obr. 41: Jan Vermeer van Delft – *The Girl with a Wine Glass*, detail použití ultramarínového pigmentu



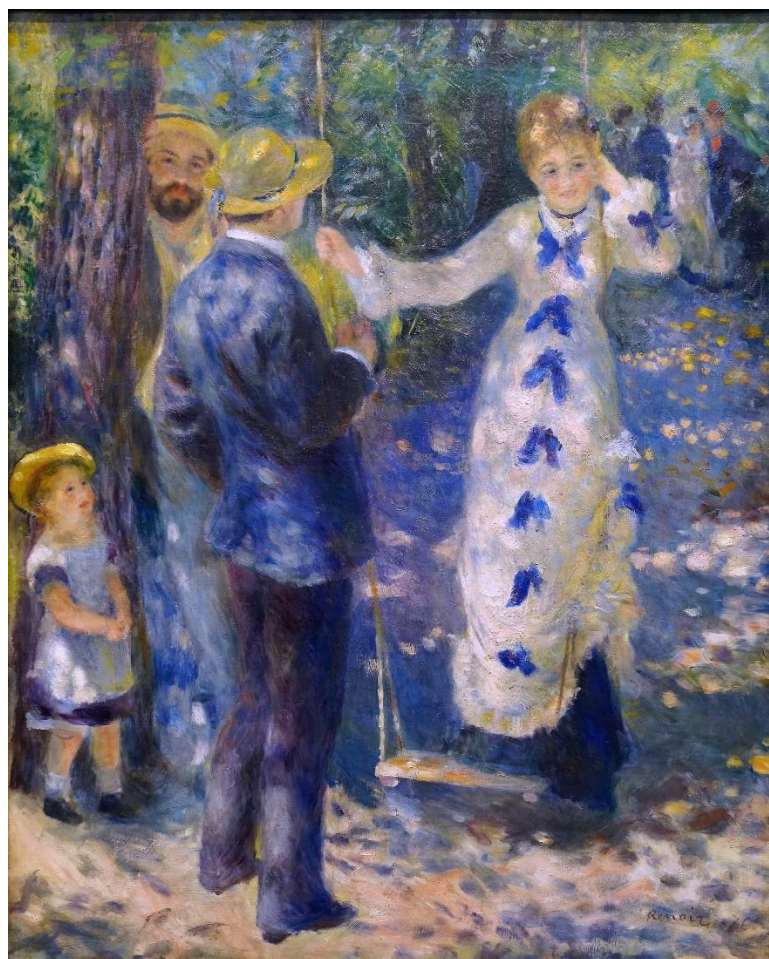
Obr. 42: Jan Vermeer van Delft – *Woman in Blue Reading a Letter* (cca. 1662-1663)



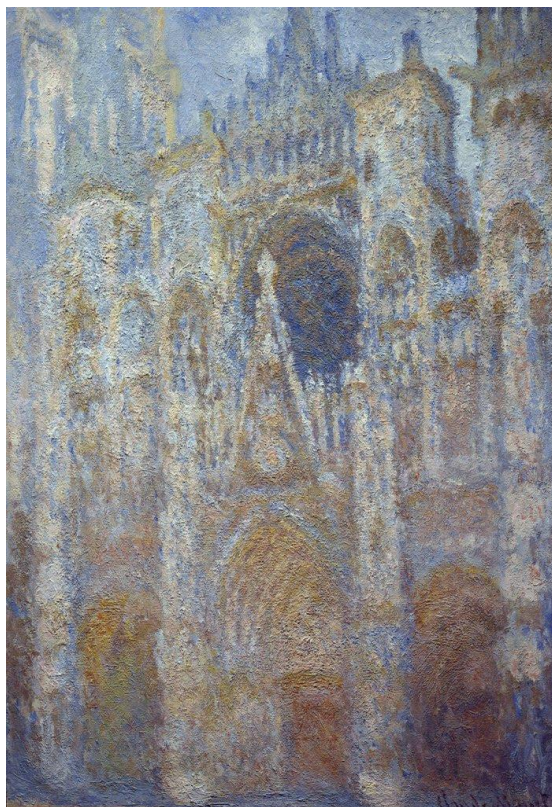
Obr. 43: Jan Vermeer van Delft – *Dívka s perlou* (1665)



Obr. 44: Claude Monet – *Imprese, východ slunce* (1872)



Obr. 45: Auguste Renoir – *Houpačka* (1876)



Obr. 46: Claude Monet – *Ranní slunce, modrá harmonie* (1894)



Obr. 47: Claude Monet – *Kupky sena* (1891)



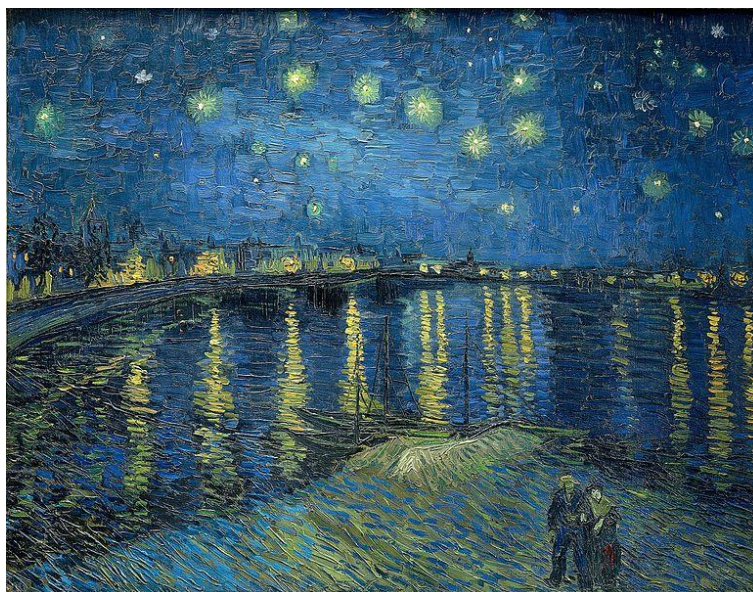
Obr. 48: Kacušika Hokusai – *Velká vlna u pobřeží Kanagawy* (1830-1832), příklad použití pařížské modři



Obr. 49: Vincent van Gogh – *Hlava ženy* (1885)



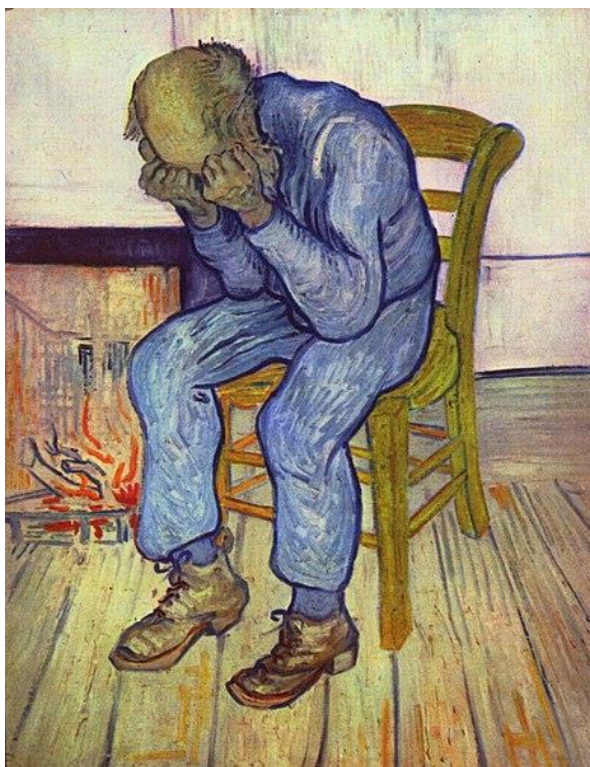
Obr. 50: Vincent van Gogh – *Žlutý dům (Ulice)* (1888)



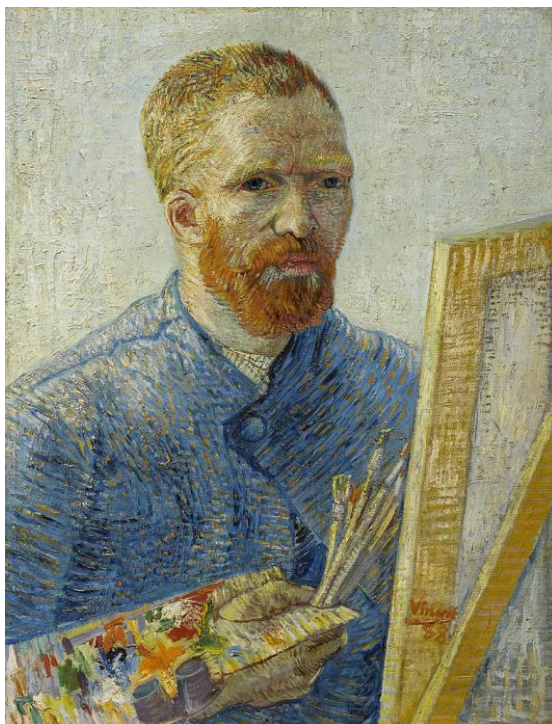
Obr. 51: Vincent van Gogh – *Hvězdná noc nad Rhônou* (1888)



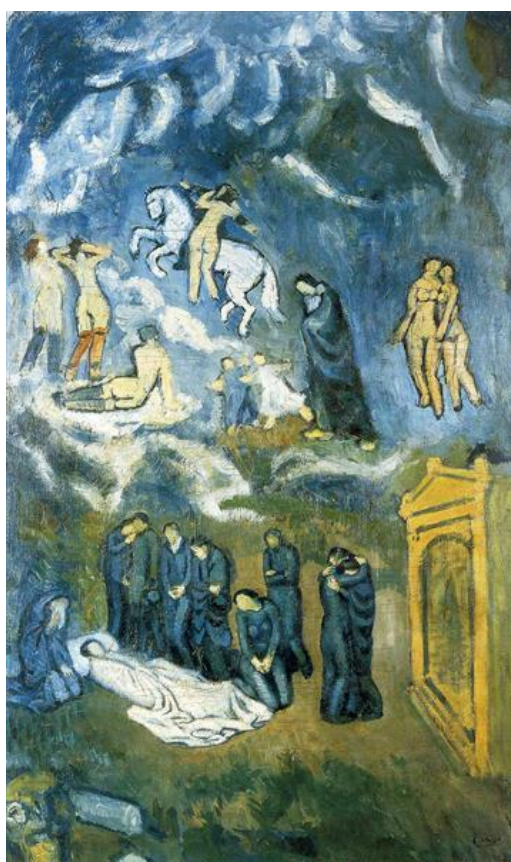
Obr. 52: Vincent van Gogh – *Hvězdná noc* (1889)



Obr. 53: Vincent van Gogh – *U brány věčnosti* (1890)



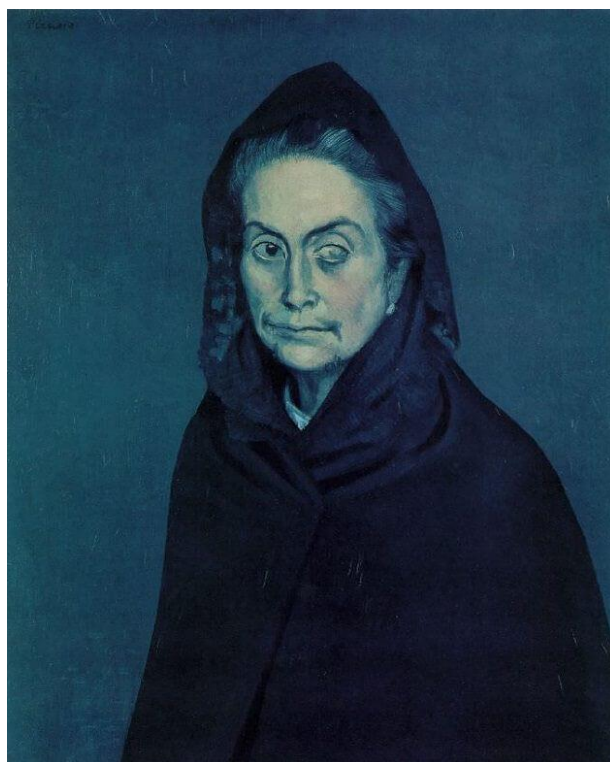
Obr. 54: Vincent van Gogh – *Autoportrét* (1887)



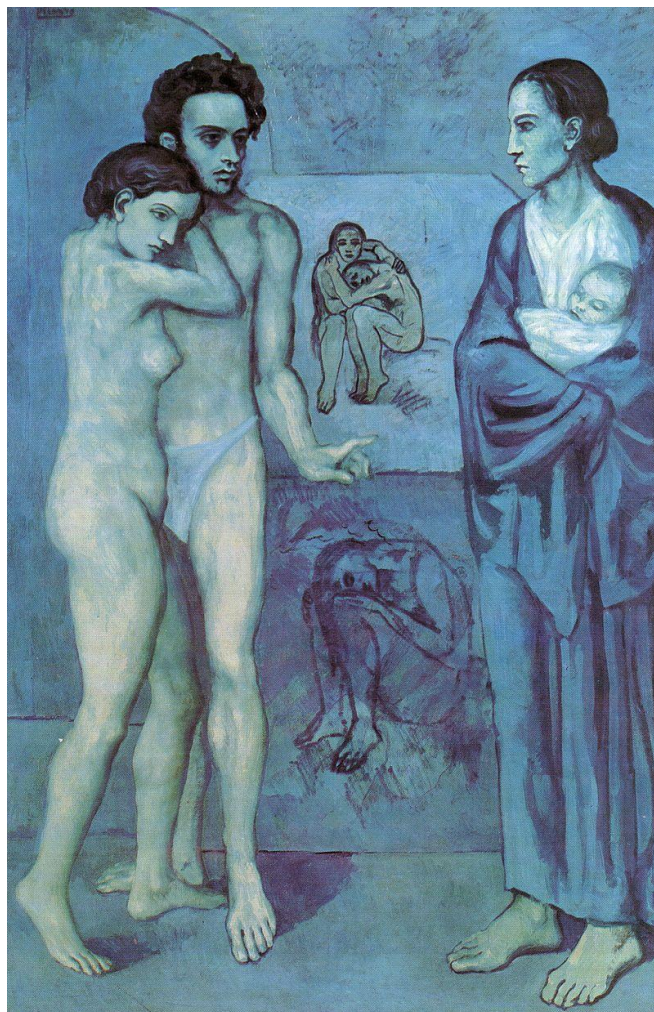
Obr. 55: Pablo Picasso – *Casagemasův pohřeb* (1901)



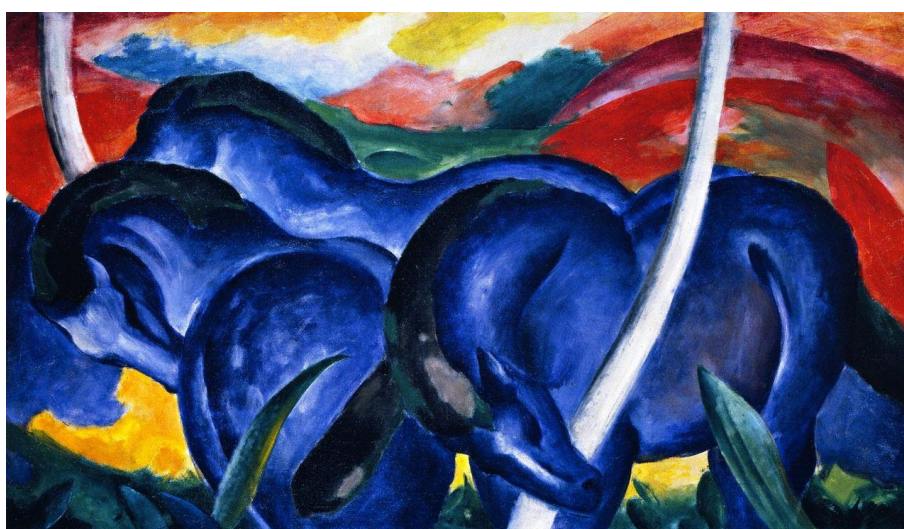
Obr. 56: Pablo Picasso – *Starý kytarista* (1903-1904)



Obr. 57: Pablo Picasso – *Celestina* (1903)



Obr. 58: Pablo Picasso – *La Vie* (Život) (1902)



Obr. 59: Franz Marc – *Velcí modří koně* (1911)



Obr. 60: Franz Marc – *Modrý kůň* (1911)



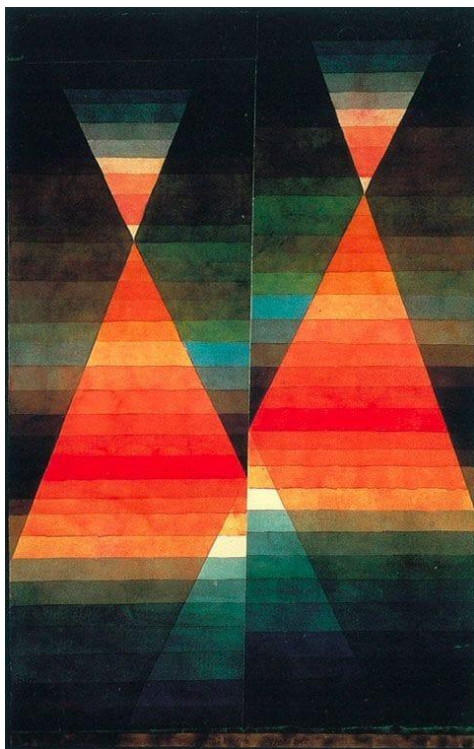
Obr. 61: František Kupka – *Klávesy piana. Jezero* (1909)



Obr. 62: František Kupka – *Amorfa. Dvoubarevná fuga* (1912)



Obr. 63: Václav Špála – *Pradlena* (1919)



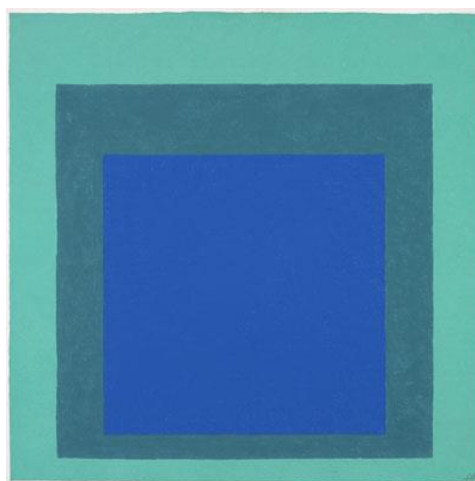
Obr. 64: Paul Klee – *Double Tent* (1923)



Obr. 65: Paul Klee – *Dance of the Moth* (1923)



Obr. 66: Josef Albers – ukázka z knihy *The Interaction of Color* (1963)



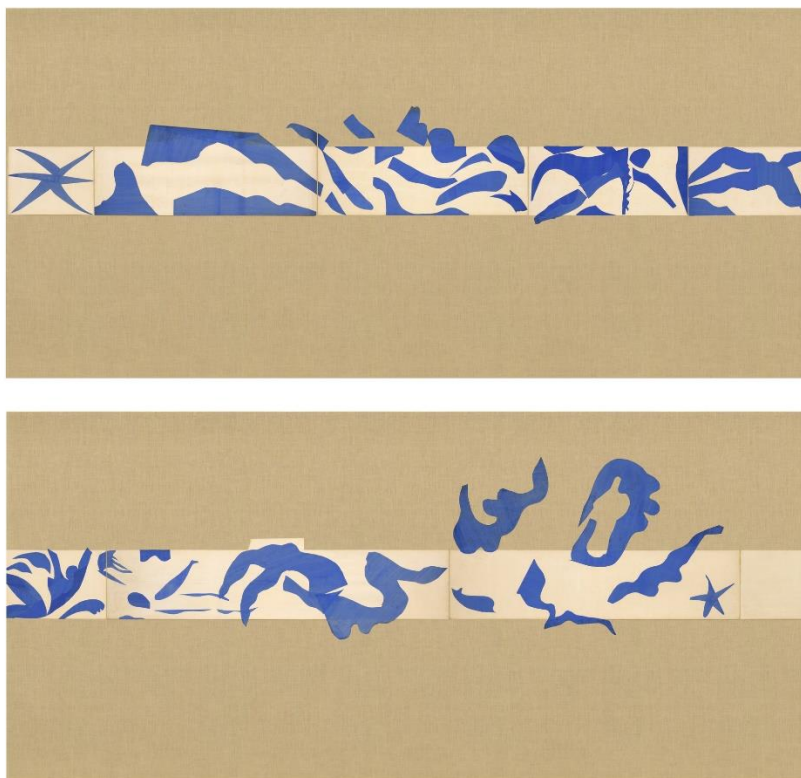
Obr. 67: Josef Albers – *Homage to the Square* (1976)



Obr. 68: Henri Matisse – *Hudba* (1910)



Obr. 69: Henri Matisse: *Modrý akt II.* (1952)



Obr. 70: Henri Matisse – *Bazén* (1952)



Obr. 71: Yves Klein – *IKB 79* (1959)



Obr. 72: Yves Klein – *Antropometrie: Princezna Helena* (1960)

Přílohy II.

Fotodokumentace k praktické části



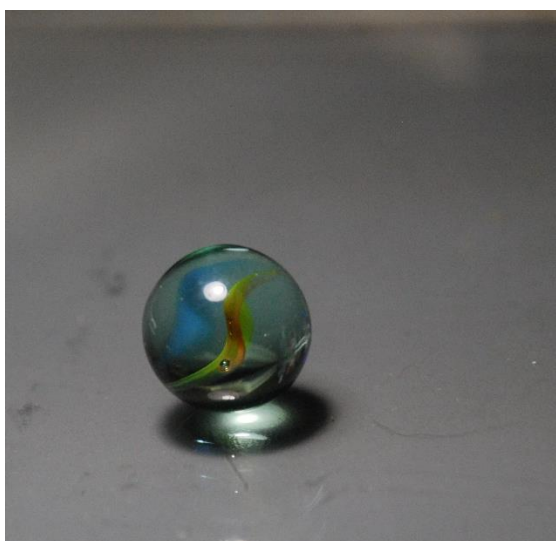
Obr. 73: Studijní skica, kombinace akvarelových barev a soli



Obr. 74: Studijní skici, akvarel a tuš



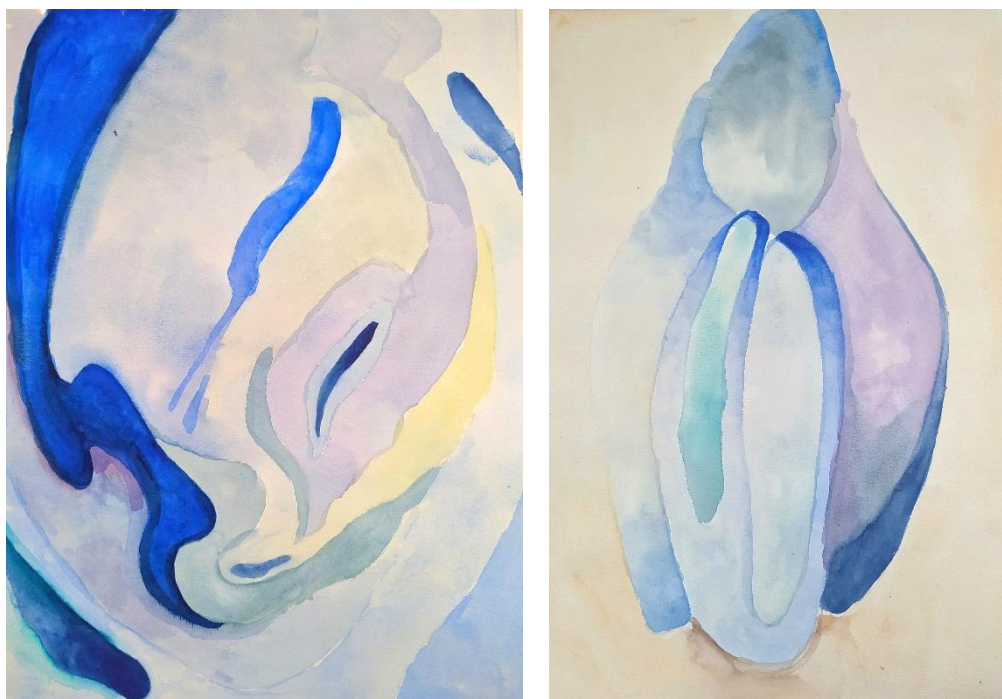
Obr. 75: Skici, inspirace hladinou vody, akvarel



Obr. 76: Fotografie skleněné kuličky



Obr. 77: Fotografie skleněných kuliček



Obr. 78: Studijní skici odlesků na skle, akvarel



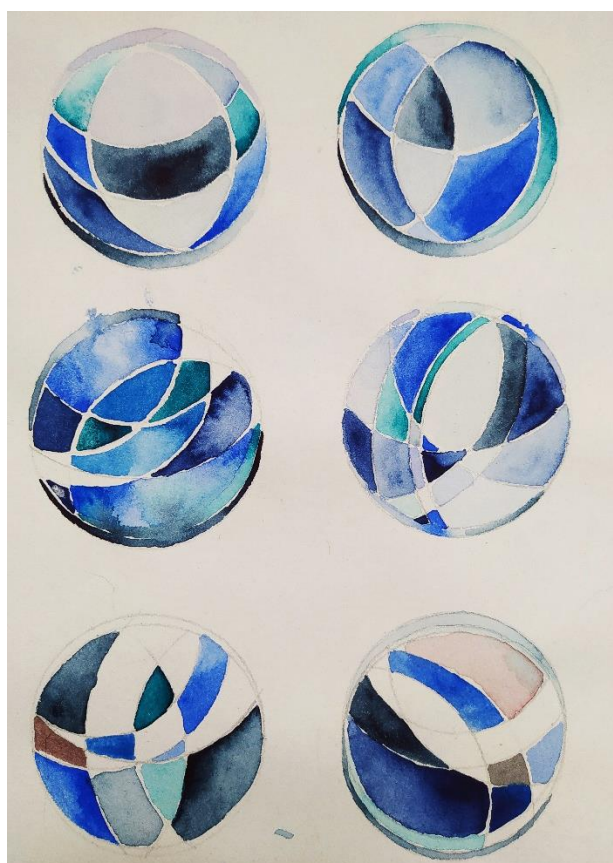
Obr. 79: Studijní skica skleněných kuliček, akvarel



Obr. 80: Studijní skica skleněných kuliček, akvarel



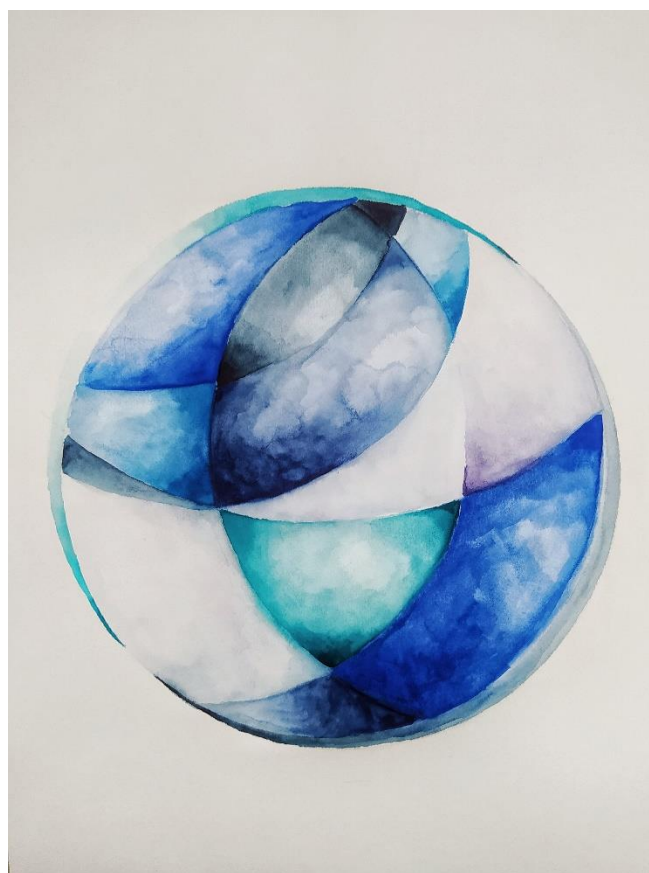
Obr. 81: Studijní skica skleněných kuliček, akvarel



Obr. 82: Návrhy kruhových kompozic, akvarel



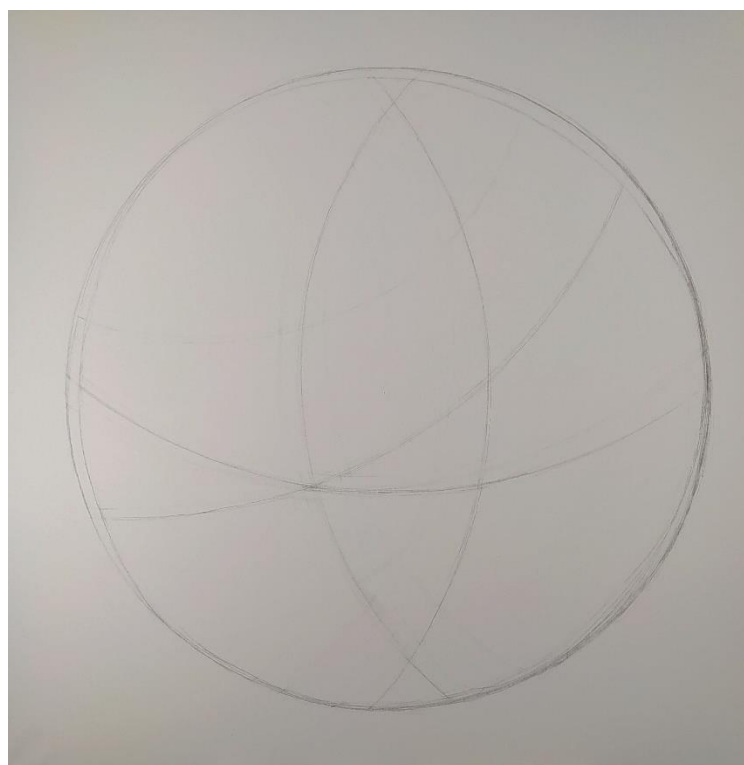
Obr. 83: Návrhy kruhových kompozic, akvarel



Obr. 84: Finální návrh kompozice, akvarel



Obr. 85: Finální návrh kompozice, akvarel



Obr. 86: Přípravná skica tužkou



Obr. 87: Příprava podmalby, akvarel a akryl



Obr. 88: Finální zpracování, akryl na plátně



Obr. 89: Příprava podmalby, akvarel a akryl



Obr. 90: Finální zpracování, akryl na plátně



Obr. 91: Finální zpracování, akryl na plátně

Zdroje příloh

Obr. 1: <https://www.jstor.org/stable/community.28806759>

Obr. 2:

https://en.wikipedia.org/wiki/Ultramarine#/media/File:Natural_ultramarine_pigment.jpg

Obr. 3:

<https://en.wikipedia.org/wiki/Ultramarine#/media/File:Ultramarinepigment.jpg>

Obr. 4:

https://en.wikipedia.org/wiki/Azurite#/media/File:Azurite,_Burra_Mine,_South_Australia.jpg

Obr. 5: <https://en.wikipedia.org/wiki/Azurite#/media/File:Azuritepigment.jpg>

Obr. 6: <https://botanicalcolors.com/wp-content/uploads/2018/06/Premium-Organic-Indigo.png>

Obr. 7: http://www.e-herbar.net/main.php?g2_itemId=87145

Obr. 8:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Boryt_barv%C3%AD%C5%99sk%C3%BD#/media/Soubor:Isatis_tinctoria_habitus.jpg

Obr. 9: <https://www.naturalpigments.eu/egyptian-blue-10g.html>

Obr. 10:

https://en.wikipedia.org/wiki/Prussian_blue#/media/File:Pigment_Berliner_Blau.JPG

Obr. 11: https://en.wikipedia.org/wiki/YInMn_Blue#/media/File:YInMn_Blue_-_cropped.jpg

Obr. 12: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/545120>

Obr. 13: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/545120>

Obr. 14: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA37977

Obr. 15:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Ursk%C3%A1_standarta#/media/Soubor:Standard_of_Ur_-_War.jpg

Obr. 16:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Ursk%C3%A1_standarta#/media/Soubor:Standard_of_Ur_-_peace_side.jpg

Obr. 17: https://www.artstor.org/wp-content/uploads/2014/03/berlin_db_10313751422.jpg

Obr. 18: <https://www.flickr.com/photos/youngrobv/2332979122/in/photostream/>

Obr. 19: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Mausoleum_of_Galla_Placidia_in_Ravenna.JPG

Obr. 20: https://img.artantiques.cz/userimages/news/3822/2175_416517fd5a95bd626e92db0d04ac8b53_full.jpg

Obr. 21: <https://www.historians.org/Images/Teaching%20and%20Learning/Teaching%20and%20Learning%20in%20Digital%20Age/Christ.jpg>

Obr. 22: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mausoleum_of_Galla_Placidia_ceiling_mosaics.jpg

Obr. 23: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Vitrail_Chartres_Notre-Dame_210209_1.jpg

Obr. 24: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/english-or-french-the-wilton-diptych>

Obr. 25: <https://eclecticlightdotcom.files.wordpress.com/2015/10/wiltondiptychvirgin.jpg>

Obr. 26: https://smarthistory.org/wp-content/uploads/2016/02/Fre%CC%80res_Limbourg_-_Tre%CC%80s_Riches_Heures_du_duc_de_Berry_-_mois_de_mai_-_Google_Art_Project-1-1.jpg

Obr. 27: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Les_Tr%C3%AAs_Riches_Heures_du_duc_de_Berry_avril.jpg

Obr. 28: https://smarthistory.org/wp-content/uploads/2016/02/461px-Les_Tre%CC%80s_Riches_Heures_du_duc_de_Berry_fe%CC%81vrier.jpg

Obr. 29: <https://sworld.co.uk/img/img/58/1991/originals/0.png>

Obr. 30: <https://www.flickr.com/photos/profzucker/50181592513/in/album-72157715814093841/>

Obr. 31: <https://www.flickr.com/photos/profzucker/50182145406/in/album-72157715814093841/>

Obr. 32:

https://en.wikipedia.org/wiki/Joachim_Patinir#/media/File:Paisaje_con_san_Jer%C3%B3nimo,_Joachim_Patinir,_Museo_del_Prado.jpg

Obr. 33: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/michelangelo-the-entombment-or-christ-being-carried-to-his-tomb>

Obr. 34:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437372>

Obr. 35:

<http://www.thelastjudgement.org/images/the%20last%20judgement.jpg>

Obr. 36: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-bacchus-and-ariadne>

Obr. 37: https://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Vermeer#/media/Soubor:Woman-with-a-balance-by-Vermeer.jpg

Obr. 38: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/johannes-vermeer-a-young-woman-standing-at-a-virginal>

Obr. 39: <https://www.nationalgallery.org.uk/research/about-research/the-meaning-of-making/vermeer-and-technique/vermeers-palette>

Obr. 40:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Vermeer#/media/Soubor:Jan_Vermeer_van_Delft_006.jpg

Obr. 41: http://www.essentialvermeer.com/palette/palette_ultramarine.html

Obr. 42:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Jan_Vermeer#/media/Soubor:Vermeer,_Johannes_-_Woman_reading_a_letter_-_ca._1662-1663.jpg

Obr. 43: <https://www.mauritshuis.nl/en/our-collection/artworks/670-girl-with-a-pearl-earring/>

Obr. 44:

https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Claude_Monet,_Impression,_soleil_levant.jpg

Obr. 45: <https://smarthistory.org/impressionist-color/>

Obr. 46: <https://www.magnoliabox.com/products/rouen-cathedral-blue-harmony-morning-sunlight-42-59823542>

Obr. 47:

[https://img.pixers.pics/pho\(s3:700/PI/44/66/700_PI4466_0f95cc055eeb8cf4694](https://img.pixers.pics/pho(s3:700/PI/44/66/700_PI4466_0f95cc055eeb8cf4694)

7a7e43d556422_5b7abb515c9af_.,700,412,jpg)/povlaky-na-prikryvku-claude-monet-kupka-sena.jpg.jpg

Obr. 48:

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Great_Wave_off_Kanagawa#/media/File:Tsunami_by_hokusai_19th_century.jpg

Obr. 49: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0006V1962>

Obr. 50: <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0032V1962>

Obr. 51:

https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Starry_Night_Over_the_Rhone.jpg

Obr. 52:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh#/media/Soubor:Van_Gogh_-_Starry_Night_2.jpg

Obr. 53:

https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Vincent_Willem_van_Gogh_002.jpg

Obr. 54:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Vincent_van_Gogh#/media/Soubor:Zelfportret_alsschilder_-_s0022V1962_-_Van_Gogh_Museum.jpg

Obr. 55: <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/evocation-the-burial-of-casagemas-1901>

Obr 56:

https://en.wikipedia.org/wiki/The_Old_Guitarist#/media/File:Old_guitarist_chicago.jpg

Obr. 57: <https://www.pablocicasso.org/celestina.jsp>

Obr. 58:

[https://en.wikipedia.org/wiki/La_Vie_\(painting\)#/media/File:La_Vie_by_Pablo_Picasso.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/La_Vie_(painting)#/media/File:La_Vie_by_Pablo_Picasso.jpg)

Obr. 59:

https://en.wikipedia.org/wiki/Blue_Horses#/media/File:Large_Blue_Horses.jpg

Obr. 60:

https://cs.wikipedia.org/wiki/Franz_Marc#/media/Soubor:Franz_Marc_Blaues_Pferd_1911.jpg

Obr. 61: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_3790

Obr. 62: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_5942

Obr. 63: <https://cs.isabart.org/person/232/>

Obr. 64: <https://arthur.io/art/paul-klee/double-tent>

Obr. 65: http://jmapps.ne.jp/apmoa2/det.html?data_id=9985

Obr. 66: <https://sbc.edu/news/josef-albers-and-the-interaction-of-colors/>

Obr. 67: <https://www.wikiart.org/en/josef-albers/homage-to-the-square-1976>

Obr. 68: [https://en.wikipedia.org/wiki/Music_\(Matisse\)#/media/File:Matisse_-_Music.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Music_(Matisse)#/media/File:Matisse_-_Music.jpg)

Obr. 69: <https://www.moma.org/audio/playlist/6/316>

Obr. 70:

<https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjI5MjQ1OCJdLFsicCIIsImNvbnZlcnQiLCItcXVhbGl0eSA5MCAtcmlvZaXplIDlwMDB4MjAwMFAxMDAzZSJdXQ.jpg?sha=01e7c4201b37864b>

Obr. 71: https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T01/T01513_10.jpg

Obr. 72:

<https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjE1MDkxNSJdLFsicCIIsImNvbnZlcnQiLCItcXVhbGl0eSA5MCAtcmlvZaXplIDlwMDB4MjAwMFAxMDAzZSJdXQ.jpg?sha=5ff2e38b81afe245>

Obr. 73-91: Fotografie autorky