

IMPRESIONISMUS

Anna Šebíková

Bakalářská práce
2022



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Ateliér Design obuvi

Akademický rok: 2021/2022

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **Anna Šebíková**
Osobní číslo: **K19045**
Studijní program: **B8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimédia a design – Design obuvi**
Forma studia: **Prezenční**
Téma práce: **Impresionismus**

Zásady pro vypracování

1. Teoretická část: Vypracujte studii na téma uměleckého směru Impresionismu. Popište historii hnutí i souvislosti, které umožnily jeho vznik. Uveďte významné představitele tohoto stylu.
2. Praktická část: Aplikujte nabyté znalosti v praktické části, při návrhu autorské kolekce. Realizujte kolekci v počtu tří párů a dvou doplňků. Doplníte o kresebné návrhy, moodboardy, stříhové řešení a technický popis dokumentující vývoj jednotlivých modelů.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

Seznam doporučené literatury:

BERNARD, Bruce. Velcí impresionisté. Praha: Grafoprint-Neubert, 1997. ISBN isbn80-85785-49-8.
DENVIR, Bernard. Impresionismus: Malíři a obrazy. Praha: Gemini, 1993. ISBN 80-7161-051-8.
EXNER, Ivan a Michael ZACHAŘ. Světlo v obraze: český impresionismus : inspirace blízké i vzdálené. Praha: Spolek výtvarných umělců Mánes, 2017. ISBN 978-80-906513-2-6.
FIALA, Vlastimil. Impresionismus. Praha: NČSVU, 1964.
MONET, Claude a Richard KENDALL. Monet vlastní rukou: obrazy, kresby, pastely, dopisy. Přeložil Václav VITÁK. Praha: BB/art, 2005. ISBN isbn80-7341-676-x.

Vedoucí bakalářské práce: **MgA. Jana Buch**
Ateliér Design obuvi

Datum zadání bakalářské práce: **1. listopadu 2021**

Termín odevzdání bakalářské práce: **20. května 2022**

L.S.

Mgr. Josef Kocourek, Ph.D.
děkan

MgA. Jana Buch
vedoucí ateliéru

Ve Zlíně dne 1. prosince 2021

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ / DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3;
- podle § 60 odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům;
- pokud je výstupem bakalářské/diplomové práce jakýkoliv softwarový produkt, považují se za součást práce rovněž i zdrojové kódy, popř. soubory, ze kterých se projekt skládá. Neodevzdání této součásti může být důvodem k neobhájení práce.

Prohlašuji, že:

- jsem na bakalářské/diplomové práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval. V případě publikace výsledků budu uveden jako spoluautor.

Ve Zlíně dne:20.05.2022.....

Jméno a příjmení studenta:
podpis studenta

ABSTRAKT

Teoretická část bakalářské práce se zaměřuje na hlavní představitele impresionistického hnutí, na aspekty, které je inspirovaly a z kterých jejich tvorba vycházela. Tato část se také věnuje jejich kritice a následnému vývoji impresionistického hnutí. V praktické části bakalářské práce aplikuji získané poznatky z teoretické části a přetvářím je do autorské kolekce.

Klíčová slova: Impresionismus, umění konce 19. století

ABSTRACT

The theoretical part of the bachelor's thesis focuses on the main representatives of the Impressionist movement, on the aspects that inspired them and on which their work was based on. This part also deals with their critique and the subsequent development of the Impressionist movement. In the practical part of the bachelor's thesis, I apply the knowledge gained from the theoretical part and transform it into an author's collection.

Keywords: Impressionism, art of the late 19th century

PODĚKOVÁNÍ

Dovolte mi následující řádky zaplnit slovy díky. Patří úžasným lidem, bez kterých bych... První velké „díky“ patří mým třídním soukmenovcům. Byli a jsme v tom spolu. Za pomoc při přeformulování textu do prezentovatelné podoby děkuji Jitce Černé a Honzovi. Děkuji mé vedoucí práce paní Buch a nakonec, pro zopakování všech klišé na světě – mé rodině. Speciální poděkování patří mé spolu-pokoj-sdílející. Jsi prostě poklad.

“It’s easier to be a critic than to produce work. So the only way to get to the end means is to start the domino effect. Which is essentially put out bad work.”

-Virgil Abloh-

Prohlašuji, že odevzdaná verze bakalářské/diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

OBSAH

Úvod	11
I. TEORETICKÁ ČÁST	12
1 Úvod teoretické práce	13
1.1 Édouard Manet (1832–1883)	14
1.2 Claude Monet (1840-1926)	15
1.3 Auguste Renoir (1841-1919)	16
1.4 Edgar Degas (1834-1917)	16
1.5 Camille Pissarro (1830-1903)	17
2 Vznik impresionismu	18
2.1 Francie, kolébka impresionismu	18
2.1.1 Salón.....	20
2.2 Neoficiální sdružení Pařížských podniků	21
2.3 Další neumělecké aspekty vývoje společnosti	22
3 Inspirace	23
3.1 Romantismus	23
3.1.1 Eugène Delacroix (1798–1863)	24
3.2 Angličtí krajináři	25
3.2.1 John Constable (1776–1837).....	25
3.2.2 William Turner (1775–1851)	26
3.3 Barbizonská škola.....	27
3.4 Realismus.....	28
3.5 Japonismus	28
3.5.1 Dřevořezy	28
3.6 Fotografie	30
4 Společné prvky impresionistů	32
4.1 Téma a motivy	32
4.2 Technika a prostor.....	33
4.3 Barva.....	34
5 Kritika	35
6 Pokračování impresionistického vývoje	37
6.1 Příklady umělců inspirovaných impresionismem	38
6.1.1 Vasilij Kandinskij (1866–1944).....	38
6.1.2 Jackson Pollock (1912–1956)	38
6.1.3 Claire Tabouret (1981)	39
6.1.4 Mickalene Thomas (1971).....	40
II. PRAKTICKÁ ČÁST	41

7	Koncept	42
7.1	Moodboard	42
7.2	Cílový zákazník	43
7.3	Barevnost	43
7.4	Materiál	45
7.4.1	Pryžové podešve	45
7.4.2	Výšivka	47
8	Kolekce	49
8.1	Kabelky	49
8.1.1	Herbert	49
8.1.2	Hildegarda	51
8.2	Obuv	52
8.2.1	Alfréd	52
8.2.2	Baltazar	53
8.2.3	Cecilka	54
	ZÁVĚR	55
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	56
	SEZNAM POUŽITÝCH ONLINE ZDROJŮ	58
	SEZNAM OBRÁZKŮ	59
	SEZNAM PŘÍLOH	62

ÚVOD

Nebudu psát, jak ke mně téma přišlo, jak na mě impresionistické obrazy “volaly” ze stěn galerií. Nebudu vás ani tahat za nos a tvrdit, že impresionismus je můj nejoblíbenější umělecký směr. Zkrátka a dobře, tady je, mé dlouho promyšlené téma bakalářské práce – Impresionismus.

Impresionismus je často skloňovaný směr, jehož vznik je většinou spojován se slovem „imprese“ dojem. Manetův obraz *Olympie*, vystavený na Salónu v roce 1865, vyvolal pohoršení... Ale proč? Nahá žena se velmi vyzývavě dívá přímo na diváka a především to byla prostitutka! Nenamaloval ale podobný obraz před Manetem už Tizian? Tak proč taková nevole a nepochopení? Ano, Tizianova Venuše působila poněkud cudněji a okolo ní neseděli muži oblečení do soudobých oděvů, ale i přesto si jsou obrazy velmi podobné. A proč i ostatní obrazy impresionistů sklízely pohoršené nebo naopak pobavené pohledy pařížské společnosti? Pochopení kritiky pro mě bylo velmi důležitou složkou teoretické práce. Před tím jsem ale chtěla prozkoumat základy, na kterých celá skupina stála, co ji spojovalo a jaké události mohly ovlivnit pohledy malířů na tehdejší svět. A nakonec – co vlastně impresionismus přinesl? Zaplnil pouze určité místo ve vývoji umění nebo to byl odrazovým můstkem pro něco většího?

V praktické části se pak zaměřuji na koncept kolekce, inspiraci a popis jednotlivých modelů autorské kolekce.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 ÚVOD TEORETICKÉ PRÁCE

Impresionistický směr vznikl na konci 19. století. Soustředil se na pozorování účinku světla dopadajícího na barevné objekty. V kontrastu k tehdejší klasické malbě zdůrazňoval důležitost měnícího se barevného efektu v závislosti na intenzitě světla. Umělecké hnutí impresionismu nebylo jednotné, tvořili ho umělci velice rozdílného charakteru a malířského naturelu. Bohatost odkazu impresionistické školy se dá pochopit jenom v celé šíři jednotlivých projevů.

Impresionistické hnutí se z počátku sdružovalo okolo vůdčí postavy Édouarda Maneta (1832–1883), který jako první začal pozorovat skutečnou barevnost námětů svých obrazů. On sám ale na žádné impresionistické výstavě nikdy nevystavoval. Jeho bitevním polem byl Salón. Okolo Maneta se v 60. a 70. letech 19. století sdružila skupina malířů, z nichž někteří rozvinuli techniku impresionismu ve velice osobitý styl a tvořili „čtveřici“ postimpresionistických malířů – Paul Cézanne, Georges Seurat, Vincent van Gogh a Paul Gauguin

Původně se malíři snažili prosadit v oficiální expozici Salónu (organizovaném akademií Louveru), kde byli oficiálními akademickými kruhy odmítáni. Proto začali organizovat samostatné výstavy. Nejproslulejší z nich se stala jejich expozice ve studiu fotografa Nadara¹ v Paříži, kam přispěli Claude Monet, Edgar Degas, Camille Pissarro, Auguste Renoire, Berthe Morisot, Alfred Sisley a Paul Cézanne.

Impresionističtí malíři byli zpočátku kritikou a veřejností masově odmítáni, ale později, především v 80. letech 19. století, začaly být jejich obrazy přijímány četnými sběrateli a po jejich kladném přijetí v Americe přibývá i kladný ohlas evropských kritiků.

Před samotným popisem jako uměleckého stylu bych vám ráda v krátkosti představila několik jeho představitelů, výrazných osobností, na jejichž obrazech si může divák udělat sám obrázek o tom, co impresionismus představuje. Krátké představení těchto malířů s ukázkami z jejich díla jsem záměrně zařadila na úvod teoretické práce, vedl mě k tomu účinek jejich obrazů, které v chronologii světového malířství dodnes působí ojediněle sugestivně a nadčasově. Druhým důvodem, pragmatičtější, byl fakt, že se s jejich jmény budete setkávat od začátku teoretické části mé bakalářské práce, a proto bude pro čtenáře přirozenější být s nimi seznámen už na začátku.

¹ Celým jménem Gaspard-Félix Tournachon (1820–1910), známý pod pseudonymem Nadar. Francouzský fotograf průkopník fotografií z ptačí perspektivy, které pořizoval ze svého horkovzdušného balónu. Tuto podívanou zvětšil Manet a Nadarův balón namaloval do rohu svého obrazu *Pohled na Světovou výstavu* (1867).

1.1 Édouard Manet (1832–1883)

Manetovým přáním bylo prosadit se ve výstavních síních oficiální expozice Salónu. Oficiálního uznání a zasloužené medaile se ale dočkal až na sklonku svého života. Patřil mezi nejlepší portrétisty své doby. Velmi sugestivně podtrhoval osobnost modelu díky prostředím, do kterého osobu vsadil. Dobrým příkladem toho je portrét z roku 1868 romanopisce a kritika Emila Zoly² (1840–1902).

Manet se za impresionistu nikdy nepovažoval, nikdy nemaloval klasickou impresionistickou technikou. Šlo spíše o jeho vliv, jímž působil na skupinu, kterou sbližovala potřeba svobodného nesymbolizujícího projevu a relativně nová technika osobitého využití barvy, ale i snaha zachytit prchavé momenty každodenního života. Jeho práce tvořila významný přechod od coubertovského realismu k impresionismu. (Zykmund, 1971, s.18–19)

Mezi jeho nejznámější díla patří *Snídaně v trávě* (1863) a *Olympie* (1863), obě díla vyvolala bouři rozhořčení a posměšků. Obrazy pobuřovaly neslýchanou novostí pojetí klasického tématu. U *Snídaně v trávě* přejal Manet figurální skupinu od Raffaela Santiho (1483–1520) a ideu obrazu od Giorgiona Vasariho (1511–1574). *Olympie* je volnou variací Tizianovy *Urbinské Venuše* (1534), která je založena na *Spící Venuši* (1510) od renesančního malíře Giorgiona (1477–1510). (Šabouk, 1975, s. 212)

Podobné rozporuplné reakce diváka vyvolává i obraz *Bouře* od benátského malíře Giorgiona, který se zřejmě stal Monetovou inspirací pro namalování *Snídaně v trávě*, v obou případech jde o provokativní kontrast nahé ženy (v *Bouři* navíc kojící nemluvně) a oblečeného muže (v *Bouři* navíc ve zbroji), u Giorgiona podtrhnutý dramatickými atmosférickými podmínkami. Pro kompozici obrazu se Manet inspiroval pravou částí Raffaelovy kompozice *Paridův soud*, původně ve skicách pro vatikánské fresky (*Stanza della Segnatura*), která se nám zachovala ve stejnojmenné grafice Raimondího Marcantonio (1482 cca–1534 cca).

Zajímavostí Giorgionovy *Venuše* je, že podle popisu v drážďanské galerii, kde je k vidění, obraz domaloval jeho současník Tizian (v popisu jsou uvedeni oba autoři), který

² Na portrétu, který je uspořádaný do velmi složité kompozice, najdeme důležitý článek, který je součástí modrého pamfletu z roku 1867, v němž Zola obhajoval malířovy činy. Na zadní stěně visí japonský tisk, který ukazuje zájem o japonskou kulturu, Valázquezův obraz *Bakchova hostina* a Manetova *Olympie*. Celý obraz působí velmi plošně a nutí diváka sledovat všechny detaily, které odvracejí pozornost od hlavní postavy obrazu – Emila Zoly.

v nápadu pokračoval u své *Spící Venuše*. Jak je vidět, různé výpůjčky od jiných autorů nebyly vzácné ani v renezančním období.

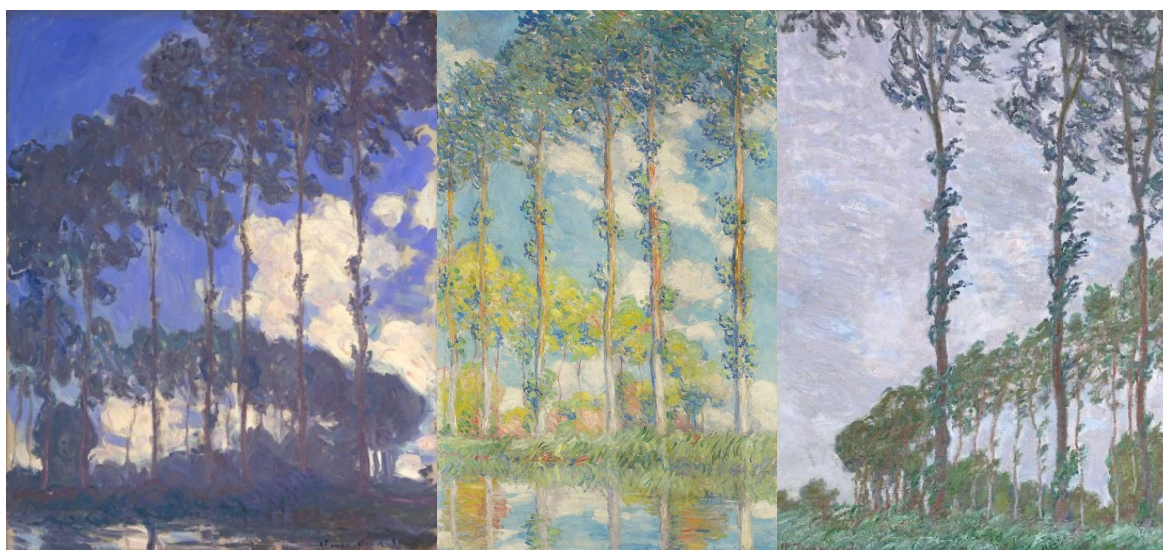


Obr. 1 – E. Manet, Snídaně v trávě (1863)

1.2 Claude Monet (1840-1926)

Monet byl jedním z „nejimpresionističtějších“ impresionistů. Narodil se v Le Havru, kde se také seznámil se svým učitelem, realistickým krajinářem Eugénem Boudinem (1824–1898). V mládí namaloval řadu figurálních kompozic (například *Ženy v zahradě*, *Snídaně v trávě* nebo *Žena v zelených šatech*), ve kterých se už projevuje jeho upřímný pohled na zobrazovaný námět. Později se začíná více zajímat o přírodu, což mu umožnilo rozvíjet jeho zájem o atmosférické změny. V 70. letech začal malovat cykly obrazů, z nichž jsou nejznámější jsou ty pozdější, a to série *Topolů* a *Kupek sena* (obojí 1890), *Katedrály v Rouenu* (1893) a nakonec *Lekniny v Giverny* (1907–1926) (Zykmund, 1971, s. 26) Tyto cykly obrazů patří do pokladnice světového malířství a jsou velmi známé a populární u širší kulturní veřejnosti. Monet maloval objekt několikrát, neměnil úhel

pohledu a vzdálenost mezi malířským stojanem a objektem obrazu, ale maloval motiv v různých fázích dne, takže se mění i barevnost a světelnost jednotlivých obrazů. Monet tak nevědomě předstihl některé pop-artové a postmoderní tendence v malířství, které můžeme pozorovat např. v dílech Andy Warhola nebo Gerharda Richtera. Monetovo dílo také velmi ovlivnilo české impresionistické malíře, především Antonína Slavíčka (1870–1910).



Obr. 2 – ukázky z cyklu Topoly

1.3 Auguste Renoir (1841-1919)

Renoir byl malířem „ženských těl“. Prohlásil, že kdyby nebylo ženských ňader, nestal by se malířem. Svou pozornost proto věnoval takřka bez výjimky figurálním kompozicím a portrétům. Jeho impresionistické období je charakteristické jemnou emotivní atmosférou, která rozostřuje obrysy postav. Odborníci se shodují, že na jeho techniku měla vliv práce, kterou se v mládí živil, a to malování porcelánu. Na konci sedmdesátých let, po návratu z Itálie (1881), kde ho oslovily Raffaelovy fresky a pompejská malba, se vrátil ke klasické malbě. (Zykmund, 1971, s. 24)

1.4 Edgar Degas (1834-1917)

Degas byl impresionistou spíše svou psychickou polohou a zájmy než technikou, kterou ovlivnil Ingres. Proto víc jak barvu kladl důraz na linii, tvar a kresbu. Dával přednost interiérovému osvětlení, především byl pak fascinován osvětlením v divadlech.

Mezi nejoblíbenější Degasova témata patřily tanečnice, které mu dovolily sloučit zájem o modernost s odkazem na antické umění. Dokázal je zachytit v nahodilém okamžiku, který byl tak promyšlený, že přiměl diváka k zamyšlení nad životem baletek. Maloval je v zákulisí a při zkouškách. Mnoho jeho obrazů vzniklo technikou pastelu, kterou mistrně ovládal. Jeho pastely byly svěží, jemné a zároveň prudké: plné intenzity a ostrosti. (Zykmund, 1971, s. 27; Kear, 2008, s. 49)

Druhým oblíbeným prostředím, ve kterém Degas často maloval, byl svět žokejů a dostihových koní. Degas byl také výborný sochař, jeho sochy jsou komorního rázu, jako motiv upřednostňuje opět postavy baletek a koně v pohybu. Jeho meditativní impresionismus ovlivnil moderní drobnou plastiku první poloviny 20.století (jmenujme např. osobnost milánského sochaře Francesca Messiny).

1.5 Camille Pissarro (1830-1903)

Camille Pissarro se narodil ve městě Saint-Thomas na Panenských ostrovech. Jako jediný se zúčastnil všech osmi výstav impresionistické skupiny. Jeho styl byl velmi proměnlivý, ovlivněný ostatními malíři jako byli Camille Corot, Gustave Courbert, Monet nebo například Georges Seurat. On sám byl ale vzorem pro ostatním malířům – zejména Cézannovi, a později Gauguinovi a van Goghovi. (Ash, 1993, s.17) Velmi dobře ho vystihl Théodore Duret, který o něm napsal: „Myslím, že příroda, venkov se zvířaty nejlépe vyhovuje vašemu talentu. Vy nemáte Sisleyův dekorativní cit, ani Monetův fantastický zrak, máte však něco, co jim oběma chybí: důvěrný hluboký cit pro přírodu a pevné tahy štětce, které dávají vašim dobrým obrazům trvalou hodnotu.“ (Heinrich , 2011, s. 88)



Obr. 3 – C. Pissarro, Cesta v Eragny, 1885; A.Renoir, Mladé dívky na břehu řeky, 1890

2 VZNIK IMPRESIONISMU

Vlastimil Fiala ve své knížce *Impresionismus* nabízí hned několik časových mezníků, kdy umělecké hnutí vzniklo. Prvním z nich je rok 1865, kdy Monet a jeho přátelé stáli s obdivem před Manetovou *Snídaní v trávě*. Dále je to rok 1866, kdy se setkali Monet s Manetem. Nebo rok 1874, kdy na bulváru *des Capucines* v ateliéru fotografa Nadara byla představena první výstava impresionistů a Louis Leroy ve své satirické kritice využil Monetovu olejovou skicu *Imprese – východ slunce, Le Havre* (1872) pro název celé skupiny a zavedl tak termín „impresionismus“. Je nutno podotknout, že ve skutečnosti ani jedno z těchto dat nevymezuje začátek moderního umění. Ten je podle pramenů dvacátého století svázaný až se založením *Salónu nezávislých* a prvním manifestem impresionistů v roce 1884. Impresionismus se projevil v různých oborech umění, v malířství, ale už v době svého vzniku se průběžně prosadil i v sochařství (Auguste Rodin), v literatuře a v hudbě (Claude Debussy). (Fiala, 1964, s. 5–8)

2.1 Francie, kolébka impresionismu

Impresionisté potřebovali Paříž stejně tak jako budoucí svět potřeboval impresionismus. Paříž poskytla svůj životní styl a kulturní klima. Francouzská společnost špěla po únorové revoluci 1848 k liberálně demokratickým hodnotám, které byly potvrzeny vládou Napoleona III. (Exner, a další, 2017, s. 29 ; Walther, a další, c2008, s.15)

Paříž druhé poloviny 19. století poskytovala impresionistům *genius loci* moderního velkoměsta. Počet obyvatel se v důsledku migrace z venkova a provincií zdvojnásobil. Město dostalo nový kabát. Na míru mu ho ušil architekt Baron Hausmann, který na přání císaře Napoleona III. vytvořil síť širokých bulvárů. Ital Edmondo de Amicis na stránkách své publikace *Studies of Paris* (1882) vykreslil Paříž následovně: „[...] v noci bulváry září. Když člověk napůl zavře oči, zdá se, jako by před sebou viděl dvě řady planoucích pecí. Obchody vrhají jasné světlo a zahalují návštěvníky zlatým prachem. Kiosky ozářené zevnitř, které se táhnou ve dvou nekonečných řadách, se svými různobarevnými panely, připomínají na zemi rozestavené čínské lucerny a dodávají bulváru onen fantastický a jaksi dětský aspekt orientální slavnosti. Nesčetné obrazy zrcadel, tisíce osvětlených bodů zářících větvemi stromů, osvětlené štíty před divadly, rychlý pohyb kočárových svítilen, které vypadají jako miliardy jisker roznášených větrem, purpurová světla omnibusů. Stromy, které jako by stály v jednom ohni, všechna tato nádhera pro oko, zpola skrytá listy stromů, jejichž pohyby umožňují částečný výhled na tuto iluminaci. To všechno zapůsobí

na člověka, který to vidí poprvé dojem, který vůbec nelze popsat.“ (Bernard, 1997, s. 17–18)



Obr. 4 – C. Monet, The Boulevard des Capucines, 1873

Za zmínku stojí i zvyšující se zájem o venkovský život, který byl podporován zlepšující se urbanizací Evropy v 18. a 19. století. Neustále se rozšiřující železniční síť umožnila lidem dostat se rychle a pohodlně na místa mimo města. Na místech s rekreačním potenciálem vznikaly například plovárny a další instituce. Zde impresionisté našly nová témata v podobě pikniků a projížděk na loďkách. (Ash, 1993, s. 14)

V 18. století, jakožto reakce na zvyšující se poptávku po umění, vznikly ve Francii umělecké instituce, ateliéry a školy, které poskytovaly zájemcům prostor pro studium umění. Mezi nejznámější školy poloviny 19. století patřily Gleyre, Gérôme, Boonnat, Académie Julian, Académie Suisse, z nichž ta nejoficiálnější byla École des Beaux-Arts³. (Exner, a další, 2017, s. 43)

³ Škola krásných umění

Zprostředkovateli mezi uměleckými díly a potenciálními kupci byly veřejné přehlídky a výstavy. Tyto akce se v průběhu desetiletí vyvinuly v Salón, výstava obrazů pořádaná státem, kde většina novinářů a kritiků respektovala oficiální vkus a uznání, které se dostávalo oficiálním umělcům. Dostat se do Salónu znamenalo splňovat všechny požadavky poroty a mít zadní stranu obrazu označenou červeným „R“ (*refusée-odmítnuto*) znamenalo na oplátku jistotu neprodejnosti obrazů.

2.1.1 Salón

Původ názvu najdeme v Salónu Carré v královském paláci Louvru, kde se už od roku 1737 konaly každoroční výstavy francouzských akademiků. Výběr prací procházel porotou, proti jejímž nárokům bojovali už od začátku pokrokoví umělci a kritici. Byl to například Denis Diderot, Eugène Delacroix, Gustave Courbet nebo Charles Baudelaire. Dnes představuje Salón výstavu bez poroty a dveře jsou otevřené všem umělcům, kteří včas zašlou své práce. (Šabouk, 1975, s. 314)

Označení „Obchod s obrazy“ používali pro Salón i někteří jeho příznivci. Malíři byli nuceni pracovat podle nepsaných pravidel poroty, neboť Salón přinášel jedinou možnost, jak získat uznání uměleckých institucí, veřejnosti, a nakonec i způsob, jak obraz prodat. Jules Champfleury poznamenal, že: „Univerzální obratnost ruky způsobuje, že dva tisíce obrazů vypadají, jako by vyšly z téže ruky“. (Ash, 1993, s. 11)

Prvním přelomovým rokem byl pro Salón rok 1863. Obrazy odmítnuté porotou přesáhly morální hranici, a to 4000 kusů.⁴ Mezi umělci se rozhostil takový neklid, že se císař Napoleon III. osobně vydal do výstavní budovy, aby si o situaci vytvořil vlastní úsudek. V té době byl prezidentem poroty hrabě Alfred Emilie de Nieuwerker.⁵ Napoleon projevil liberální gesto a nechal vystavit všechna⁶ odmítnutá díla v jiných prostorách Louvru, v „Salónu odmítnutých“ (*Salon des Refusés*). Výstava byla dobrovolná a malíři nemuseli své práce vystavovat. Paradoxem bylo, že na „odmítnuté“ se přišlo podívat více diváků než na oficiální Salón. Byly vystaveny Manetovy, Pissarrovy, Jongkingovy a například i Cézannovy malby. (Walther, a další, c2008, s. 56–60)

⁴ Bylo přijato asi 5000 děl od 3000 umělců.

⁵ Alfred Emilie de Nieuwerker (1811–1892) byl sochař, který odsoudil v roce 1855 Milletovy obrazy slovy: „To je malování demokratů, mužů, kteří si nemění prádlo a chtějí se vnutit do dobré společnosti; toto umění se mi nelíbí a je mi protivné“ (Walther, a další, c2008, s.60).

⁶ Courbetovo provokativní zobrazení několika opilých kněží při *Návratu z konference* bylo z politicko-etických důvodů nevystaveno ani na Salónu odmítnutých.

Druhým přelomem byl rok 1881. Ministr Jules Ferry odebral řízení Salónu státu a přesunul ho do rukou umělců uznaných porotou a vystavujících na předchozích Salónech. Tito umělci se seskupili do dosud fungující organizace *Société des français*. Stát umožnil vystavování v prostorech Veletržního paláce *Palais de l'Industrie* za symbolickou cenu jednoho franku. Z umělců, kteří nesouhlasili s členstvím ve spolku nebo byli členy takzvaného Salónu odmítnutých (*Salon des Refusés*), vznikla alternativní sdružení *Société des Artistes Independants*, mezi jejíž členy patřil i Paul Cézanne, Camille Pissaro, Henri de Toulouse Lautrec, Odilon Redon nebo například Paul Signac. (Exner, a další, 2017, s. 98)



Obr. 5 – ilustrační obrázek Salonu

2.2 Neoficiální sdružení Pařížských podniků

Vedle oficiálních struktur existovaly i neoficiální skupiny, které se scházely v kavárnách a pivnicích. Ve své *Zpovědi mladého muže* (1888) George Moor ⁷ napsal: „Ten, kdo chce vědět něco o mém životě, musí znát rovněž něco o akademii výtvarných umění. Ne o té oficiální stupidnosti, o které se člověk dočte v denním tisku, ale o skutečné francouzské akademii, kavárně.“ (Bernard, 1997, s. 18) Hlavním útočištěm impresionistů byla kavárna na adrese *Guerbois v Grande rue des Batignolles*, 11. Prostředí kavárny

⁷ George Moor (1852–1933) byl anglicko-irský romanopisec a kritik, stoupenec impresionistů. Mezi lety 1873–1979 se pohyboval v Paříži. Rok před jeho odjezdem namaloval E. Manet několik, podle historických záznamů alespoň tři, portrétů, však jen jediný se dočkal dokončení: *George Moore at the Café* (1979).

dobře vystihovalo označení „značně bouřlivá“. Manet byl při debatách často ironický a krutý, Degas zase rád vtipkoval a Monet si pochvaloval, že: „Nic nemohlo být zajímavější než tyto časté a nekonečné diskuse, bystrily nám smysly.“ (Bernard, 1997, s. 18; Exner, a další, 2017, s. 43)

2.3 Další neumělecké aspekty vývoje společnosti

Věda, technika, filozofie, i tyto obory přispěly ke vzniku „revoluce“ v umění. Třicátá léta 19. století nám přinášejí industrializaci v plném proudu, a s ní i železnici, telegraf nebo fotoaparát. Filozofii ovládaly myšlenky Johna Locka (1632–1704), který považoval přírodu za vznešenou boží ideu, tudíž alfu a omegu smysluplného umění. Zastáncem jeho filozofie byl kritik John Ruskin (1819-1900), který pak svými myšlenkami ovlivnil hnutí Arts and Crafts. Otěže pak přebral Auguste Comte (1798–1857) se svým životním dílem *Kurs pozitivní filozofie* (1830) a svou teorií ovlivnil impresionisty i pointilisty. Duchovní vědy vystřídaly vědy přírodní. Krásným příkladem je Charles Darwin (1809–1882) a jeho kniha *O vzniku druhů přírodním výběrem* (1859), v níž prokázal jednoznačný vztah mezi lidmi, zvířaty a přírodou. (Osborne, a další, 2008, s. 75,87; Neff, 2019, s. 72)

Znovu se otevírá fenomén teorie barev. J. W. Goethe (1749-1832) se snažil vyvrátit teorii Isaaca Newtona, který sto let před ním ukázal, že všechny barvy jsou součástí spektra. Goethe se domníval, že obraz, který vidíme, vzniká společným působením světla, barvy a stínu a je záležitostí naší mysli a světla. Pro impresionisty byl pak nejdůležitější Eugène Chevreul (1786–1889), a jeho teorie *O zákonech simultánního kontrastu barev a sledování barevného objektu* (1839), která ovlivnila přístup malířů k barvě. Mezi hlavní principy patřilo používání všech barev bez míchání na paletě a využívání malých skvrn čistých barev vedle sebe, které se spojily až v oku pozorovatele a vytvořily tak barvu třetí. (Bernard, 1997, s. 14; Osborne, a další, 2008, s. 67)

Velký význam u impresionistů (a později u postimpresionistů) mělo užívání doplňkových (komplementárních) barev, které bylo dovedeno ve své jednoduchosti ke svému vrcholnému projevu na obrazech Vincenta van Gogha.

3 INSPIRACE

Impresionismus nebyl revolucí v pravém slova smyslu, ale spíše dovršením dlouhého a logického vývoje malířství. Završil iluzionistické umění, které po florentské renesanci ovládlo evropské umělecké myšlení a vidění. V impresionismu vrcholí obrat člověka ke každodennímu životu. Manet dokonce popíral, že by byl revolucionář. Zcela záměrně hledal svou inspiraci u velkých mistrů, zvláště u mistrů benátské renesance, jakými byli např. Giorgione, Tintoretto nebo Tizian. Dále měl na impresionisty vliv romantismus, japonismus, angličtí krajináři, Barbizonská škola a vynález fotografie. Z jednotlivců to byli například španělská malíř Velázquez, El Greco a Goya⁸. Dále Rubens, současník Velázqueze, který používal metodu zobrazování stínů za pomoci průhledné barvy namísto tradiční černé, čímž předjímal tak jednu z impresionistických technik. Nizozemští malíři, především Frans Hals, který v 17. století oživil povrch svých obrazů samostatnými tahy štětcem, a Francouz Nicolas Poussin, malíř 17. století, který zanechal v Cézannovi takový dojem, že umělec prohlásil: „Chci dělat Poussina znovu, podle přírody“. (Gombrich, 1992, s. 420–421; Ruhrberg, a další, 2004, s.10)

Nebyli to ale jen osoby dob minulých, ale například i impresionistický současník Eugène Boudin (1824–1898), který řekl, že: „Tři tahy štětcem podle přírody mají větší cenu než dvoudenní usilovná práce u stojanu“. Tato poznámka podpořila touhu impresionistů hledat pravdu více v přírodě než v ateliéru. (Ash, 1993, s. 13–14)

3.1 Romantismus

Romantismus většinou zůstává u historizujících námětů, ale inspiruje umělce k pozorování živé, neustále se měnící přírody. Rozbil dosavadní kompozici zastávanou klasicismem a odvrátil se od antických památek. Romantickým umělcům se podařilo dostat do obrazu dynamiku a barevnost, čímž navázali na barokní malby. Romantismus své naplnění našel v niterném životě jedince, v jeho individuálním postoji a reakcích. Zdůrazňuje význam skici, uvolňuje malířský rukopis. Dovolil malířům použít pasty a nevyčítal jim viditelný tah štětce. (Fiala, 1964, s. 9–10)

⁸ Poslední zmiňovaný působil na Maneta přímo jako výzva, zkoumal kontrasty mezi tmou a plným venkovním světlem, které obklopovalo skupinu lidí na balkoně, a inspiroval ho k namalování podobného uspořádání osob (obr319). I přes snahu napodobit mistra, nemodeloval Manet postavy stejným, tradičním způsobem a jeho dílo může působit více plošně. Pravdou ale je, že venku, na plném denním světle, působí oblé tvary, například nos, ploše.

Mezi dva hlavní francouzské představitele patřili Théodore Géricault (1791–1824) a Eugène Delacroix (1798–1863). U obou malířů můžeme pozorovat zájem o anglické krajináře. V roce 1824 natolik okouzila Delacroix barevná intenzita Constablových krajin, především obraz *Vůz na seno* (1821), že přemaloval svůj obraz *Masakr na Chiu*. John Constable užíval techniku drobných flíčků bílé a jasné barvy, která jeho obrazům propůjčila jiskru. (Podzimková, a další, 2021, s 223; Ricketts, 2005, s. 43)



Obr. 6 – J. Constable, *Vůz na seno*, 1821

3.1.1 Eugène Delacroix (1798–1863)

Delacroix byl jedním z prvních, kdo neuznával zákony akademie. Postrádal trpělivost pro přesné napodobování klasického umění a pro neustálé polemizování o antickém umění. Dával přednost Benátčanům, mistrům barevnosti, a Rubensovi. Zastával stanovisko, že v malířství je barva mnohem důležitější než kreslířské umění a obrazovost znamená víc než vědomosti. Stejně jako Goethe se domníval, že barva probouzí v člověku určité duševní stavy (Šabouk, 1975, s. 469; Gombrich, 1992, s. 411–413)

Roku 1832 odjel do severní Afriky. Tam začal experimentovat se vztahem mezi čistými a doplňkovými barvami, což předznamenalo zrod impresionistických teorií o

barvě. Ve své době byl protipólem Jeana Ingrese (1780–1867), který svým žákům vštěpoval: Kreslete linie, mnoho linií, mezi ně si dejte, co chcete, barva je pouze doplňkem linií. V denním tisku označili Delacroixe za mladého rebela, mistrného karikaturistu, vůdce romantiků a nařkli ho ze zpochybnění akademických standardů, které velebil Ingres, zastáncem klasicismu, kvalitní kresby. Na Salónech byl často kritizován a jeho obrazy byly označovány za nedokončené, pouze naskicované. Delacroixe toužil vyjádřit energii a vášnivost zvolených námětů. (Podzimková, a další, 2021, s 222–223; Ricketts, 2005, s. 43)

3.2 Angličtí krajináři

Byli to asi právě angličtí krajináři, kteří přenesli své malířské stojany do přírody. Tam mohli lépe sledovat světlo, jeho barevnost, proměny oblohy a členění horizontu. Zavrhl historickou krajinomalbu a snažili se najít vznešenost krajinného celku. Angličtí krajináři malovali pod vlivem krajinářů barokních.

Jejich vliv ale nebyl tak markantní, jak by se mohlo zdát. Při prusko-francouzské válce, když Monet s Pissarrem našli svůj azyl v Anglii, působila na ně právě díla těchto malířů. Pissarro tehdy napsal: „Turner a Constable, i když nás něčemu naučili, nám ve svých dílech ukázali, že nevěděli nic o analýze stínu, který je v Turnerově malbě jednoduše používám jako efekt, jako nepřítomnost světla. Pokud jde o oddělování tónů, Turner prokázal, že má hodnotu jako metoda z mnoha, třebaže jí nepoužíval správně a přirozeně.“ (Ash, 1993, s. 23)

3.2.1 John Constable (1776–1837)

Krajinář John Constable maloval své první olejové náčrty v plenéru kolem roku 1810. Byl přesvědčen, že přímé studium přírody je mnohem důležitější než pouhé napodobování starých mistrů. Velkou pozornost věnoval klimatologickým jevům, které později tak fascinovaly impresionisty. Měl podobnou techniku jako Delacroix – tahy štětcem kladené těsně vedle sebe. Kritici označovali tuto techniku za neotesanou a hrubou. I přesto měly jeho obrazy, především *Vůz na seno*, na francouzském trhu velký úspěch. Constable někdy sahal po větších formátech pláten, která byla široká 1,8 m, aby měl jistotu, že jeho obrazy budou na výstavách skutečně nepřehlédnutelné. Chtěl tak vylepšit postavení krajinářství, které se stále považovalo za nižší uměleckou formu. Constable loboval za to, aby byla krajinomalba součástí přírodní filozofie, a obrazy, které zkoumají zákony přírody, by sloužily jako pokusy tohoto oboru. Constable se například věnoval studiím mraků, které byly neuvěřitelně přesné. Do svých obrazů je ale neaplikoval, neboť

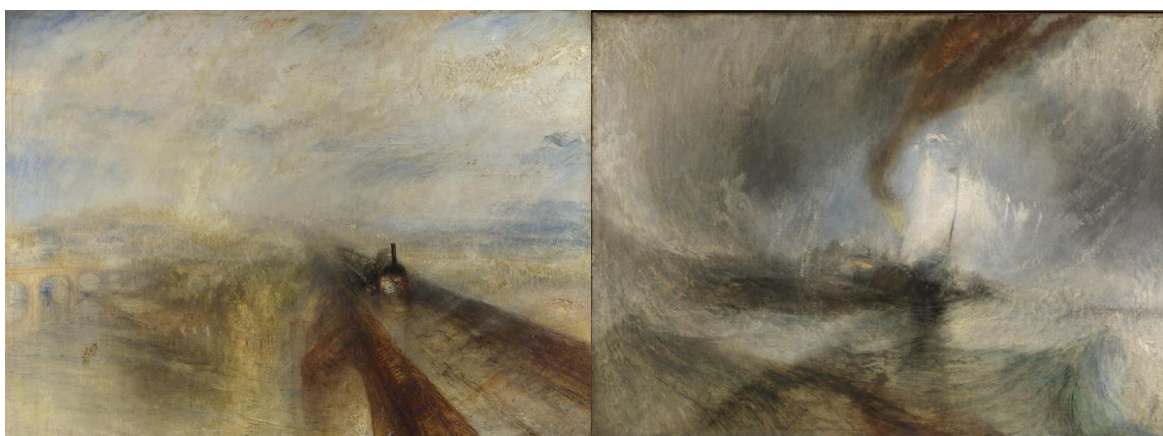
počasí upravoval podle celkové nálady obrazů. V mnoha ohledech byl pokračovatelem holandského malířství 17. století. (Ricketts, 2005, s. 31–34; Podzimková, a další, 2021, s. 237)



Obr. 7 – studie mraků

3.2.2 William Turner (1775–1851)

Joseph William Turner byl malíř světelných efektů a mlžných oparů. Z jeho obrazů na nás dýchá proměnlivá atmosféra. Turner využívá krajinu k vyjádření světa výtvarných dojmů. Tím dospívá k výtvarné abstrakci *avant la lettre*. Jeho až metafyzický zájem o tvary ho zavedl až k jejich zjednodušení na neurčité skvrny, které měly většinou jednu ze základních barev, neboť právě z nich, podle Turnera, vznikají odstíny. (Ricketts, 2005, s. 25)



Obr. 8 – W. Turner, Vlak, pára a rychlost (1844); Parní člun z Harbou's Mouth (1842)

3.3 Barbizonská škola

Asi 60 kilometrů od Paříže stojí na okraji rozlehlého lesa Fontainebleau dvě vesnice, Barbizon a Chailly. V první z nich se začala formovat skupina malířů zaměřených na krajinomalbu. Mladé Francouze vyhnalo do lesů znechucení politických a sociálních poměrů „červencové monarchie“ vzniklé roku 1830. Motivy pro svá plátna nacházeli přímo v přírodě uprostřed rozeklaných stromů. Klasické schéma převzaté od romantických malířů zdůrazňuje tmavé arabesky stromů. Světlo v obrazech je ale stále umělé. Vzory krajin, především ty, které byly v jejich době uznávány, by se daly považovat spíše za jeviště výjevu než za výjev samotný.

Barbizonští malíři malovali ve třech fázích. Nejprve provedli skicu v přírodě. Tu potom vzali zpátky do ateliéru, kde podle ní komponovali obraz. V poslední fázi vzali malbu nazpět do přírody, kde ji dokončili. Hlavními malíři Barbizonské školy byli Théodore Rousseau (1812–1867), N.-V. Diaz dela Peña (1809–1876), Constant Troyon (1810–1865) a nakonec Charles François Daubigny (1817–1878). Vliv Barbizonské školy je velmi dobře pozorovatelný na Bazillově *Krajině v Chailly* (1865), kde pozorujeme ovzduší romantického expresionismu. (Fiala, 1964, s. 10–11; Walther, a další, c2008, s. 24–26)

Corotovo estetické pojetí geometrického uspořádání, které zdůrazňuje pomocí světla a barev, předjímá uspořádání kompozic Cézanových. Corot studuje přírodu a napodobuje to, co vidí: „Poussin, monumentalita, klasikové... To mě nezajímá! Já jdu do lesa a dívám se.“ (Triadó, 1994, s.85) „Je lepší být nic než jen ozvěnou jiných malířů.“ (Ricketts, 2005, s. 39) poznamenal si jednou Corot do deníku. Byl jedním z prvních, kdo maloval v plenéru. Tam dospěl k závěru: „Barvy samy o sobě neexistují, krajina se mění podle světla a atmosféry.“ (Triadó, 1994, s. 84) Od poloviny devadesátých let 19. století začal svou tvorbu dělit na malby intimní a malby určené pro Salón. Obraz z druhé kategorie: *Vzpomínka na Mortefontaine* koupil ve výstavní síni Napoleon III.; měl vše co bylo od obrazu té doby požadováno, byl plný anekdotických a veselých témat. Corotovi se přezdívalo „otec Corot“. Byl oporou pro mnoho malířů, kteří za ním chodili s prosbou o pomoc nebo aby ho sledovali při práci. Pissarro i Sisley se přímo označovali za žáky Corota. (Fiala, 1964, s. 11; Ricketts, 2005, s. 37–42)

3.4 Realismus

Realismus vznikl jako reakce na klasicismus a romantismus. Opořoval myšlenkou, že by umění mělo povznášet a vyhledávat jen vznešené náměty. Velmi oblíbeným realistickým zobrazením byl život rolníků a venkovanů. Reprezentovaly ho jména jako Jean Millet (1814–1875), Gustave Courbet (1819–1877), Honoré Daumier (1808–1879) a Felix Cals (1810–1880). Postavy na jejich obrazech nic nesymbolizovaly, na plátně se odehrávalo pouze to, co divák viděl. Venkovské scény byly na Salóne poměrně obvyklé, co už ale obvyklé nebylo, byl přístup těchto malířů. Namísto malých a pitoreskních děl byly obrazy realistů velké a v působivých rámech, čímž naznačovaly, že tyto náměty jsou na stejné úrovni jako historická malba. Kritiky začalo po roce 1848 znepokojovat i určité politické poselství těchto obrazů. (Triadó , 1994, s. 84; Ash, 1993, s. 11; Podzimková, a další, 2021, s. 241)

Za zakladatele realismu bychom měli označit G. Courberta. On ale namítal, že mu bylo toto označení vnuceno, stejně jako generace 1830 byla přiřazena k romantismu. Courbert tvrdil, že umělec nemá právo vyobrazovat století, ve kterém sám nežije, a studium tradic pomáhá jen k tomu, abychom je překonali. (Exner, a další, 2017, s. 27–30)

3.5 Japonismus

Čínské umění zná evropská společnost již od 17. století. Japonsko bylo, ale více izolované a do styku s okolním světem přišlo až roku 1812 nejprve jako kuriozita. Obchod s ním se rozmohl až o dvacet let později. Široké veřejnosti bylo japonské umění představeno na druhé Mezinárodní výstavě v Londýně roku 1862. Cokoli japonského se tak stalo velmi módním. Skoro bez nadsázky můžeme tvrdit, že každý impresionista měl svou sbírku japonských dřevorytů. Impresionisté našli v dřevorytech určité utvrzení v svých postojích týkajících se například realismu. Parodií na toto šílenství *à la japonaise* byl Monetův obraz Camille v japonských šatech. (Bernard, 1997, s. 130; Heinrich , 2011, s. 42)

3.5.1 Dřevořezby

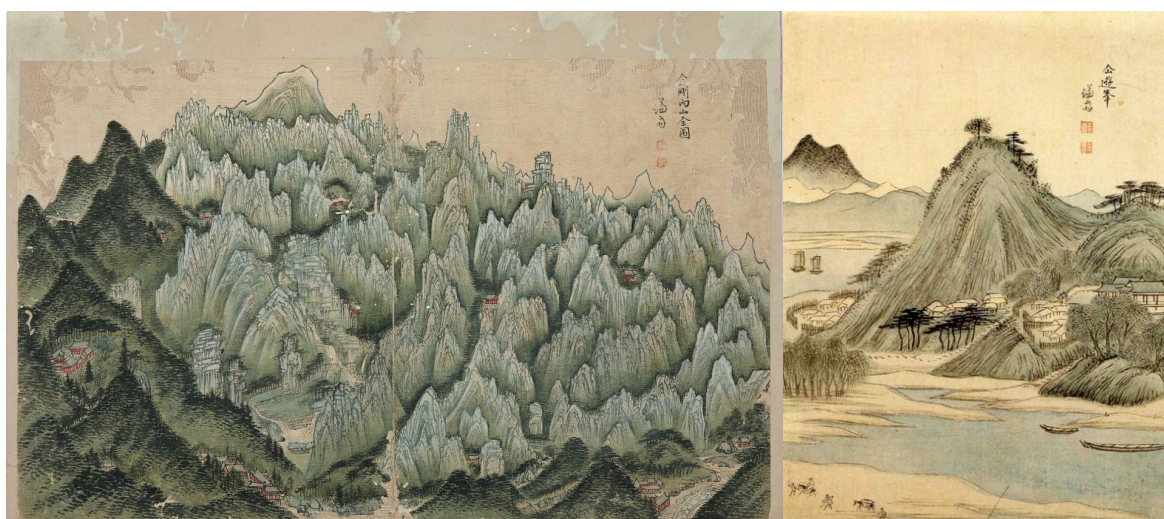
Technika byla vynalezena v Číně, pravděpodobně v dynastii Tchang v 7. století. Do Japonska se dostala během období Edo (1503–1868). Nejprve se používala na textil a později na knižní ilustrace. V 18. století se rozrostla poptávka po individuálních tiscích, později zažitých jako obrazy pomíjivého světa (*ukijo-e*), neboť prvotní témata se

soustředila na zábavu ve čtvrti Eda, pozdějšího Tokia. Oblíbený námět krajiny byl spojen až s objevem pařížské modří⁹.

Proces vzniku dřevorytu byl složitý a náročný, proto vznikla snaha o co nejčistší a nejjednodušší podobu tisků. Tato snaha se podílela na vzniku zjednodušeného dekorativního stylu, který okouznil západní umělce. Pissarro dokonce o malíři Hirošigem (1797–1858) tvrdil, že je úchvatný impresionista. (Podzimková, a další, 2021, s. 227–231)

Monet a další malíři objevili na japonských dřevorytech kompoziční účinky, kterých malíř dosáhne při přímém úhlu pohledu na zobrazovaný motiv (*en face*). Japonská kompozice řešila svůj prostor pouze ve dvou rozměrech, smazala tak hranice mezi postavami a pozadím. Postavy jsou stále součástí celku, nevyčnívají. Monet oceňoval odvážný způsob osamostatnění námětu, který japonské kresby dokázaly zachytit v jejich charakteristických rysech, a to bez jakýkoliv příkras. Monet našel takovou zálibu v Japonsku, že si dokonce v 90. letech nechal ve své zahradě v Giverny postavit japonský most, který můžeme vidat na obrazech jeho pozdější tvorby. (Fiala, 1964, s.23; Kear, 2008, s. 18)

Na Manetových obrazech můžeme vidět mnoho podobností s japonskými dřevorezy. *Pohled na Olympii* může v divákovi vyvolávat pocit, že se dívá na gejšu. Ještě větší vliv můžeme pozorovat u jeho grafického díla. Tak například ilustrace ke knížce Julese Champfleuryho jsou parafrází na práce Utagawy Kuniyošiho (1798–1861) a Kacušiky Hokusaie (1760–1849). (Bernard, 1997, s. 130–132)



Obr. 9 – Jeong Seon, Geumbang jeondo, 1750; Seonyubong, 1739

⁹ Tento pigment objevil německý chemik na počátku 18. století, v Japonsku byl dostupný až ve 20. letech 19. století pod názvem *bero-ai*. Předchozí pigmenty byly nestabilní a rychle bledly. Pařížská modř umožnila spolehlivější a působivější znázornění nebe a vody.

3.6 Fotografie

Na počátku 40. let 19. století, při počátcích fotografie, zaznívala slova „ode dneška je malířství mrtvé“. Naštěstí zůstal tento výrok nevyplněný a fotografie jako médium se dokonce pro některé umělce stala inspiračním zdrojem nebo alespoň pomocníkem při malbě. Fotografie nabídla malířům znejasňující účinek pohybu na málo citlivých emulzích, halaci¹⁰, deformaci detailu, neobvyklé úhly pohledu a konečně správně zaznamenaný pohyb koně. Sérii fotografií zachycujících pohyb koní při dostizích pořídil britský fotograf Eadweard Muybridge. Svým experimentem v roce 1872 překonal staleté představy malířů o pohybu koňů klusajících i cválajících. Tyto poznatky po roce 1887 využil Degas v sérii soch a obrazů koní. Fotografie odhalila i nedostatky v malování pohybu osob. (Bernard, 1997, s. 288; Exner, a další, 2017, s. 86)

Ze skupiny Batignolles to byl právě Degas, kterého svět „v hledáčku“ učaroval nejvíce. Zřejmě ho ovlivnil propagátor fotografie v umění norský krajinář Frit Thaulow. Jeho prvním fotoaparátem byl Eastman-Kodak. Degasovi přátelé museli svorně pózovat a jeho nadšení se přeneslo i na ně. Fotografické vidění pak uplatnil i ve svých obrazech, kde hledáček suploval rám. Postavy jsou tak rozmístěné po celé ploše obrazu, okraje nevyjímaje, někdy dokonce i seříznuté do formátu. Fotografie dodávala Degasovým pracím atmosféru spontánnosti. (Bernard, 1997, s. 288)

Monetovy ukázal fotografický aparát možnost absence detailů, která realitu znázornila věrněji než detailní vykreslení celku. Na výstavě v roce 1874 vystavil obraz s pouličním výjevem. Podle Leroye vypadaly postavy v davu „jako olíznuté jazykem“. „Vypadám snad takhle já, když se procházím po Bulváru kapucínů?“, ptal se rétoricky. (Ash, 1993, s. 12)

Fotografie měla i spoustu odpůrců. Jedním z nich byl například Dominique Ingres. Portrétní fotografií pohrdal a odmítal její přijetí do Salónu (kam byla nová forma umění však byla v roce 1850 přijata). Na druhou stranu Delacroix doceňoval potenciál, který fotografie do uměleckého světa přinesla. (Podzimková, a další, 2021, s. 225, 247)

¹⁰ zamlžený vzhled, s jasným kruhem kolem předmětu způsobený odraženým světlem na povrchu filmu



Obr. 10 – fotografie pořízená E. Degasem, Henry Lerolle a jeho dvě dcery



Obr. 11 – E. Degas, Taneční hodina, 1873 (kompoziční schéma vychází z obrazu)

4 SPOLEČNÉ PRVKY IMPRESIONISTŮ

4.1 Téma a motivy

Byl to provoz pařížských bulvárů, zvláštní atmosféra barů, dostihů, divadel, chvíle odpočinku a život v zeleni. Byla to pára, hladina řeky Seiny a moře. Zcela odmítali témata, na která se soustředili vystavovatelé v Salónu: obrazy s náboženskou, historickou nebo heroickou tematikou namalované tak, aby divák věděl, kterou událost nebo mytologický výjev malíř zobrazil. Impresionisté si uvědomovali svoji přítomnost, moderní dobu. Tento fakt velmi dobře ilustruje Degasův výrok: „Před dvěma sty lety bych maloval Zuzanu v lázni, biblické téma, teď maluji jen ženy ve vaně.“ (Exner, a další, 2017, s. 109) Manet už ve své rané tvorbě prohlašuje: „Maluji to, co vidím, a ne to, co by rádi viděli ostatní.“ Skupina neměla žádný sjednocující program. Každý umělec si tvořil podle vlastního uvážení. Ve zkratce řečeno Monet hledal ve svých obrazech ryzí malířství, Degas a Renoir malovali člověka přítomné chvíle. Existovala pouze jakási ústřední myšlenka, a to že malířskou kvalitu lze prokázat bez ohledu na zobrazující předmět, a tudíž se předloha stává nedůležitou. I přes tuto myšlenku impresionistické obrazy odhalily krásu věcí, kolem kterých se předtím procházelo bez povšimnutí, a na společných námětech odhalujeme, kolika různými způsoby lze motiv vidět. (Fiala, 1964, s. 38; Lamač, 1989, s. 17; Ash, 1993, s. 8)

Impresionisté usilovali o zachycení dojmu, jímž na ně působila příroda, a každodenní život. Chtěli zachytit pravdu okamžiku, začátek chvíle a prchavost, se kterou tak rychle mizel. Malovat impresionisticky znamenalo přenášet na plátno přítomnost. O své správnosti vidění pak chtěli přesvědčit všechny své současníky.

První skutečně impresionistické práce vznikly v roce 1869 v rekreačním středisku La Grenouillère (*Žabinec*). Což bylo to moderním a elegantní místo, které se pyšnilo plovoucí restaurací a sálem, kde se tančil kankán. Ten samý pohled, ve stejnou chvíli, malovaný Monetem i Renoirem, se každému z nich podařilo zaznamenat jej jinak. Monetova malba byla velmi energická, používal vodorovné tahy štětcem chladnějších a tlumenějších barev. Rozděloval stíny rovnoměrně a umisťoval bílé světlo výrazně do krajů čímž zrušil zaostření do středu. Renoirova kompozice je umístěná na střed a má svůj charakteristický zamlžený vzhled v podání teplejších barev. Renoire se více zajímal se o lidi a hmotu jejich oblečení. Pro Moneta naopak nebyla tato složka vůbec důležitá a osoby črtal pouze několika tahy štětcem. Na výsledky jejich právě brzy navázali i jejich přátelé.



Obr. 12 – C. Monet, Koupel v La Grenouillère, 1869; A. Renoire, La Grenouillère, 1869

4.2 Technika a prostor

Monetova plátna *Stohy*, *Katedrály* či *Londýnské mosty* (1891-1894) a další obrazy impresionistů jsou v souladu s tradičními renesančními vzorci. Krajinu zahalenou mlhou rozpoznáváme díky dodržování tradičního zobrazování prostoru. Autor knihy *Malířství a společnost* Pierre Francastel tento fenomén označuje jako impresionistickou „sít“. Takto uspořádaná plátna jsou tvořena superpozicí dvou obrazů, které mají společné některé body podobně jako barevné fotografie, na kterých se „maskami“ překrývá několik zápisů. Barevný prostor se tedy nanáší na osnovu lineárních prvků (sít) pocházejících z renesančního způsobu zobrazování prostoru. Obraz *La Grenouillère* (1867) je jedním z prvních luministických maleb, opěrné body kompozice se ztrácejí pod barevnými skvrnami, které napodobují chvění vzduchu, ale přesto, skrze hlavní linie, připomíná obraz renesanční kubický prostor. Opěrné body nahradily klasické kontury objektů s odlišným umístěním znaků. Impresionisté ale opět nebyli první, kdo tak učinil. Potřebu obklopit objekty jinak barevnými plochami pocítovali i renesanční mistři. Aby lépe definovali vzdálenost či hloubku vedoucí k lepšímu porozumění děje a místa, umísťovali kolem postav a věcí drapérie. (Francastel, 2003, s. 85–86)

Nejproměnlivější fenomén přírody – světlo, které chtěly impresionisté zachytit co nejrealističtěji – je přivedlo k radikálnímu řešení vytrhnout krátký úsek času a ztvárnit ho. Zachytit okamžik znamenalo zachytit barevnou hru světla. Ekvivalentem k ní se stává barevná skvrna. Ta umožňuje rychle a přesně ztvárnit vjem a dodat plátnu světelnou zářivost přírody. Rychlý tah štětcem se stává syntetickým vyjádřením dojmu i myšlenkové reflexe. Reprodukce reflexů světla distancuje zobrazení od hmotnosti objektu, dotyky

štetce vytvářejí chvění, jímž oko diváka vstřebává veškerý pocit. Barevná skvrna se stala výrazovým prostředkem, zcela novým stavidlem obrazu. (Lamač, 1989, s. 16; Mráz, 2000, s. 15)

4.3 Barva

Impresionisté pracovali na svých obrazech převážně venku v plenéru, což nebylo nic přelomového, venku se skicovalo již celá staletí a nasbíraný materiál malířům následně sloužil jako přípravné studie. Malování v plenéru usnadnil technický pokrok a vynález barvy v tubě, syntetických pigmentů a štětců s plechovým kováním, kterými se mohly nanášet pastózní vrstvy barev. V tomto období vznikají také nové barvy získané díky rozkvětu organické chemie. První syntetická barva vznikla náhodou a zahájila barevnou revoluci, díky které vznikla například viridiánová zeleň, která se objevila na Manetově obraze *Na balkoně*. První světle fialový pigment manganové violety, ten používal Monet na stíny, nebo kadmiovou žlutí zase tvořil zářící opar kolem jeho leknínů. (Podzimková, a další, 2021, s. 249–305)

Impresionisté velmi zdůrazňovali svou vnímavost vůči přírodě a používání primárních barev. Experimentovali s nanášením barevných skvrn odlišných čistých barev na plochu, které se „opticky smísí“ teprve v oku pozorovatele.

Impresionisty trápila i otázka stínů, dostali se k ní na konci šedesátých let 19. století. Impresionističtí krajináři nesouhlasili s Manetovým odstupňováním lokální barvy šedou. Přišli na to, že části zahalené stínem jsou také bohaté na barevné tóny, převládají v nich barvy komplementární v čele s modrou. Přestali proto používat tmavý asfalt, který se využíval pro podkládání stinných partií a začali pozorovat, jak se barevná podoba objektu mění v závislosti na okolí a jeho osvětlení. (Mráz, 2000, s. 15)

5 KRITIKA

S negativní kritikou se impresionisté setkávali velmi často, neboť jejich výtvarný projev byl pro současníky zpočátku nesrozumitelný. Francie se právě dostala z duchovní a ekonomické krize, společnost kladla důraz na morálně bezúhonné motivy, založené na vlasteneckých, ale hlavně schválených principech. Za správné se považovalo to, co bylo přijato na Salón a vzešlo z akademie *des Beaux – Arts*, které dominoval klasicistický malíř Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867). Ten napodoboval staré mistry, kladl důraz na tradiční tahy štětcem a jasné obrysy. Akademičtí malíři se domnívali, že již vědí, co je krása. Reprezentovaly ji Praxitelovy sochy či Michelangelův *David*.

V historii to není zdaleka poprvé, kdy společnost neměla pro soudobé projevy umění dostatek pochopení. Vezměme si jen jména nově vzniklých stylů, která měla původně hanlivé konotace. Kupříkladu slovo „gotický“ se původně používalo pro označení něčeho „barbarského“. Slovo „barokní“ zase znamenalo „pokřivený“ nebo také „špatně zformovaný“ (Kulka, 2004, s. 105; Cunningham, 2004, s. 7)

Impresionisté byli kritizováni na třech frontách; za své náměty, za postavy a za barvy. Velmi dobře to ilustrují kritiky impresionistických výstav. Albert Wolf napsal: „Ulice *La Peletier* má skutečně smůlu. Jako by nestačil požár v Opeře. Další pohromou je právě otevřená výstava – údajně výstava obrazů – v galerii Durand-Ruel [...]. Zvrácenost domýšlivost a šílenství, které tam můžete zhlédnout, jsou vpravdě otřesné. Zkuste však panu Pissarrovi vysvětlit, že stromy nejsou fialové a obloha nemá barvu másla, že to, co maluje, nikde neexistuje, a žádný inteligentní člověk nemůže takové nesmysly strávit. [...] A mohli byste panu Renoirovi objasnit, že ženské tělo není rancem zahrňavajícího masa posetým zelenými a fialovými skvrnami, které ukazují, v jakém stadiu rozkladu se maso nachází.“ (Kulka, 2004, s. 106, cit z Albert Wolf, *Le Figaro* 3. dubna 1876)

Albert Wolf byl tak zaskočen obrazy, které porušovaly klasické normy, že se ani nepozastavil nad estetickými aspekty, neboť nemohl pochopit jejich umělecký význam. (Kulka, 2004, s. 107) Kritika impresionistického zacházení s postavou, především s aktem, byla na denním pořádku. Akademičtí malíři portrétovali měšťanstvo jako antické postavy Leonidase a Odyssea. Dámy se nechávaly zvěčnit jako krásné Heleny nebo cudné Diany. V kontrastu s tím Monet vystavil obličej bez detailní studie. (Heinrich, 2011, s. S31)

Obrazy vzniklé v La Grenouillère, kde Monet s Renoirem mistrně zachytili hladinu vody, byli tvrdošijně odmítané. Uvolněné tahy štětcem světlých a kontrastních tmavých barev postrádaly barevné přechody. Lidé té doby by snad měli pochopení, kdyby se

jednalo o rychlou skicu tzv. *ébauche*, ale kritéria pro *tableau* neboli vypracovanou malbu byly zcela odlišná. Velikosti kompozic jednoznačně napovídaly, že je tvůrci považují za *tableau*. Ve srovnání s detailní malbou, kde se modely sestavovaly téměř s matematickou přesností a k vytvoření potřebovaly několik desítek dní, mohly obrazy působit „nedodělaně“. Co víc, barvy působily příliš zářivě, křiklavě, a dokonce i provokativně. Lidé byli více zvyklí na zemité barvy naturalistů, jemné tóny a vyvážené kontury Ingrese. (Heinrich , 2011, s. 29–30; Ash, 1993, s. 19)

Samozřejmě existovali i lidé, kteří potenciál impresionistických maleb viděli už na jejím začátku, a širší veřejnost si nejprve musela zvyknout, aby pochopila krásu impresionismu. Jakmile si nově vzniklý styl upevnil svůj estetický potenciál, začala být i díla jejich předchůdců – Corota, Constabla, Couberta, Delacroixe nebo Turnera – viděna v jiném světle – jako díla malířů, kteří předešli svou dobu. V 19. století se do umělecké kritiky začali zapojovat i básníci jako Charles Baudelaire nebo spisovatelé jako Emil Zola. Formuje se také postava uměleckého kritika a znalce, což je člověk pocházející z univerzitního prostředí. (Exner, a další, 2017, s. 98; Kulka, 2004, s. 107–109)

Největším paradoxem je poté kritika Manetovy posmrtné výstavy *Leknínů* v muzeu Oranžerie v Paříži (1927), kde mu bylo vyčítáno, že jeho práce není dostatečně radikální (ve srovnání s kubistickým a futuristickým hnutím). Noviny o výstavě psaly jako o „práci starého muže“ a „zdrucující nudné výstavě“.



Obr. 13 – C. Monet, Lekniny, zelený odraz (levá polovina), 1920–1926

6 POKRAČOVÁNÍ IMPRESIONISTICKÉHO VÝVOJE

Impresionismus začíná být pozitivně přijímán přibližně od roku 1880 díky proměně postoje francouzské kritiky. Impresionistické malby začínají být žádané na trhu s uměním, v muzeích i v samotném Salónu. Od roku 1886 je impresionistické umění úspěšně importováno do Spojených států amerických, především díky iniciativě americké malířky Mary Stevenson Cassatt (1844–1926). Monetovy obrazy stouply na ceně a inspirovaly zrod americké impresionistické školy.

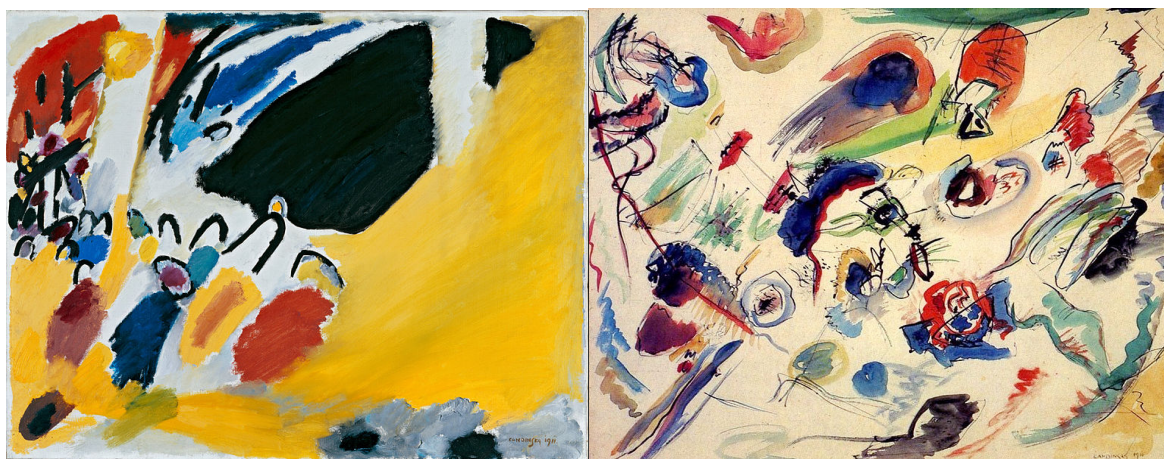
Vývoj impresionismu na evropském kontinentu se neomezil na prostor uvnitř francouzských hranic. Umělci jiných národností, kteří na konci 19. století přišli do Paříže, metropoli umění své doby, aby se zde naučili malovat, často přinesli inspiraci impresionistických postupů zpět do svých rodných zemí. Nejvýraznějším případem je světybná italská škola impresionismu reprezentovaná především malíři označovanými *macchiaioli* (*macchia*=skvrna), jakými byli např. Silvestro Lega nebo Giovanni Fattori.

V polovině 40. let 20. století došlo ve Spojených státech amerických k znovuoživení Moneta. Přispěly k tomu mladí umělci abstraktního expresionismu – Jackson Pollock (1912–1956), Morris Louis (1912–1962) nebo například Mark Rothko (1903–1970). Ti byli fascinováni poslední Monetovou prací – vodními lekníny. Co malíře tak fascinovalo na Monetových obrazech možná pochopíme ze slov amerického kritika umění Clementa Greenberga (1909[...]1994), který napsal: „[...] ten velký závěr, který tvoří poslední lekníny, říká – radikálním abstraktním expresionistům a společně s nimi – že je nutné adekvátně zaplnit spoustu fyzického prostoru silnou, obrazovou myšlenkou, která nepočítá s iluzí hlubokého prostoru. Změť tahů štětcem, ve které jsou lekníny zobrazeny, ukazuje, že povrch malby musí dýchat, avšak že jeho dech musí být vyjádřen texturou a hmotou plátna a malby, nikoliv odtělesněnou barvou.“ (Spence, 2010, s. 31) Přitom již Monetova série *Stohů* z roku 1891 ovlivnila mnoho umělců potlačením motivu obrazu, ve prospěch barvy. Tento vývoj byl kolem přelomu století převzat a rozpracován postimpresionisty a symbolisty, po nich fauvisty až se nakonec dostal až k abstraktním malířům, jakými byli například Vasilij Kandinskij (1866–1944), Kazimir Malevič (1879–1935), Ernst Kirchner (1880–1938) a skupina *Der Blaue Reiter*. Barevné schéma těchto umělců, ale již není založené na vnímání přírody, nýbrž na vyjádření emocionální reakce malíře. (Zeidler, 2006, s.90–91)

6.1 Příklady umělců inspirovaných impresionismem

6.1.1 Vasilij Kandinskij (1866–1944)

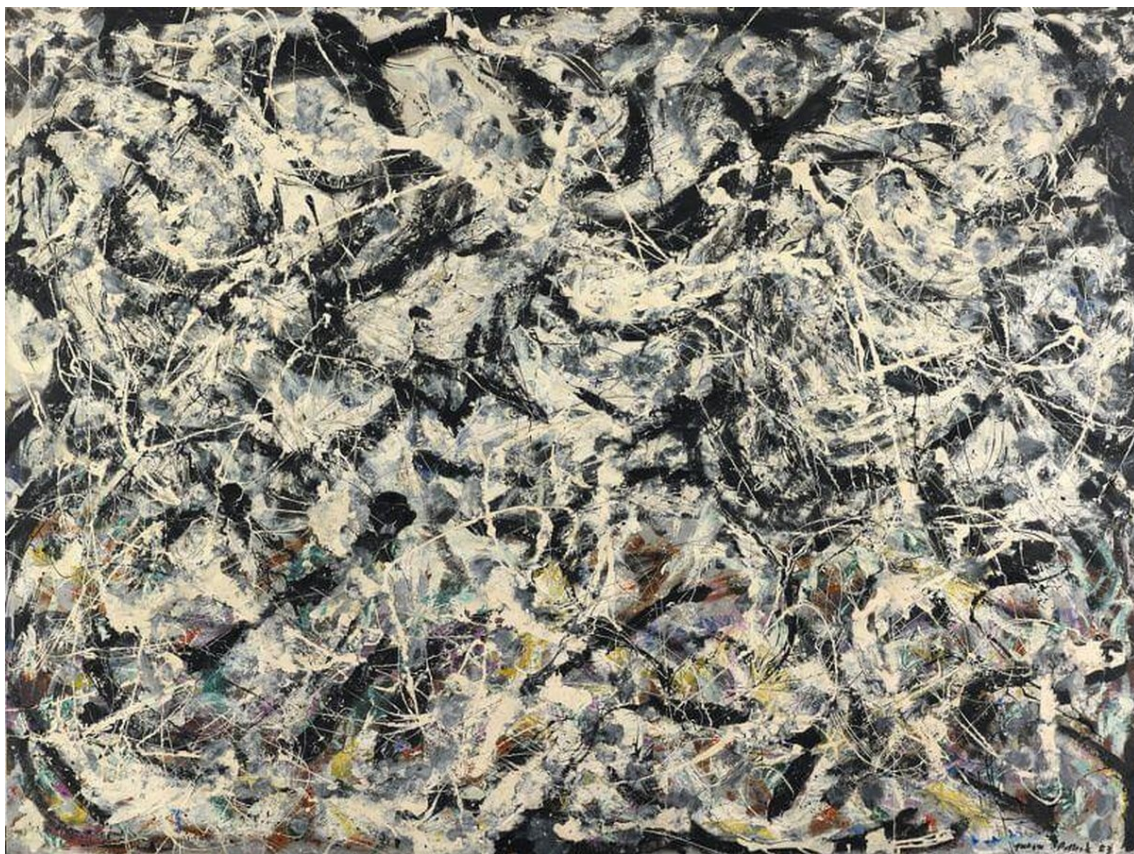
Kandinskij je považován za jednoho ze zakladatelů abstraktní malby. Pokračoval v tom, co Monet započal: komponoval barevné harmonie, jejichž vlastní význam v obraze převýšil význam námětu. V roce 1895 navštívil výstavu Monetových *Stohů* v Moskvě, které komentoval: „Najednou jsem poprvé viděl obraz, o kterém jsem si v katalogu přečetl, že je to stoh. Sám jsem to nepoznal...Nejasně jsem si uvědomil, že objekt sám na obraze chyběl...mělo to sílu, o jaké jsem nikdy neměl ani ponětí.“ (Spence, 2010, s. 30)



Obr. 14 – Vasilij Kandinskij, Imprese III (Koncept), 1911; bez názvu (první abstraktní akvarel, 1910)

6.1.2 Jackson Pollock (1912–1956)

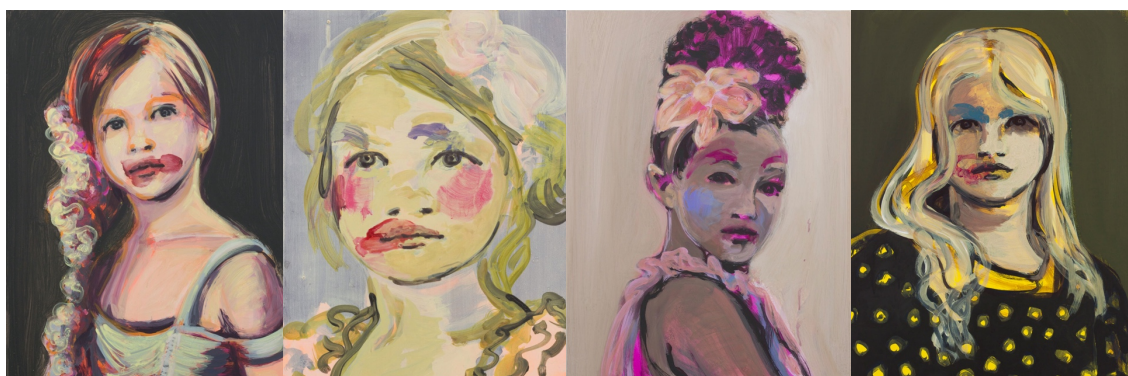
Pollocka inspirovaly Monetovy obrazy *Lekniňů*. Byl to jejich velkolepý formát, energie, emocionální dopad a radost z malování, která z nich vyzařovala. Pollock vytvořil nový druh abstraktního umění, pracoval s rytmem a mihotajícími se efekty barvy. Jeho obrazy, stejně jako ty Monetovy vyjadřují umělcův pocit barvy, prostoru a struktury na velkém plátně. Pollockova technika malby byla zcela odlišná od všech ostatních. Malířské plátno umisťoval zpravidla na zem a bez jakýchkoliv pravidel na ně doslova „cákal“ přímo z plechovek barvu (metoda zvaná „dripping“). Při této technice si pravděpodobně vzpomněl na příběhy o čínských malířích, kteří využívali podobné techniky, ovšem i na americké Indiány, kteří pro magické účely vytvářeli obrazy v písku. Obrazy pojmenovával až na závěr, podle toho, co mu připomínaly nebo je pouze očísloval a nechal na každém, aby si domyslel, co vidí. (Gombrich, 1992, s. 490; Spence, 2010, s. 31)



Obr. 15 – J. Pollock, Šedá duha, 1953

6.1.3 Claire Tabouret (1981)

Dalo by se říct, že Monetovy lekníny odstartovaly její uměleckou kariéru. Lekníny byly její první konfrontace s uměním, na kterou si pamatuje, a impresionismus se stále skrývá v její práci. Jsou to uvolněné tahy štětcem a také to, jak nad obrazem přemýšlí. Malířka se převážně soustředí na portréty osob. Obličejů lidí přirovnává k vodní hladině, která je neustále v pohybu, stejně jako ta Monetova.



Obr. 16 – ukázky ze série obrazů „Makeup“

6.1.4 Mickalene Thomas (1971)

Mickalene Thomas vytváří koláže, které jsou inspirované historickými událostmi a populárně uměleckými hnutími jako byl například impresionismus, kubismus, dadaismus a harlemská renesance. Umělkyně se poprvé začala zajímat o určitý dialog mezi progresivními umělci 19. století – C. Monet, E. Manet a G. Courbet v roce 2011. Ovlivnila ji návštěva Monetova domu v Giverny. Uvědomila si tam, jak Monet důkladně rozvrhl celý prostor, tak aby všechna místa působila inspirativně. Toto uvědomění následně přetvořila v několik koláží. Vliv Moneta v její tvorbě stále přetrvává. Důkazem tomu je i spolupráce na projektu Lady Dior Art v roce 2019. Na kabelku vytvořila Monetovskou krajinu ve vlastním podání.



Obr. 17 – M. Thomas, Le Jardin d'Eau de Monet, 2012

II. PRAKTICKÁ ČÁST

7 KONCEPT

Celá kolekce se nese v duchu impresionismu. Při rešerši k písemné části bakalářské práce jsem si vypisovala hesla, která mi práci impresionistů evokovala – současnost, skutečnost, dojem, zachycení momentu, teď a tady, proměnlivost, atmosférické jevy, vodní hladina. Nejvíce vycházím z práce Clauda Moneta, jeho obrazy se na některých produktech dokonce objevují nebo se jimi produkty inspiroují. Do kolekce jsem chtěla zakomponovat neustálou změnu, která přinášela impresionistům stále nové a nové podněty k tvoření a také energii, která z obrazů číší.

7.1 Moodboard

Moodboard ukrývá mé nejoblíbenější předlohy impresionistů, a to vodu a oblohu. Svým způsobem velmi podobné uskupení hmot a energií, které je v neustálém pohybu. Moodboard zachycuje uvolněnost tahu štětce a uvolněnost, která se s hnutím otevřela. Uprostřed moodboardu je žluté slunce-světlo. Skoro až nepozorovatelně se uprostřed rýsuje kruh-výchozí tvar obou kabelek.



Obr. 18 – Moodboard

7.2 Cílový zákazník

Cílovým zákazníkem je člověk, který má rád umění, módu, vtip a smysl pro detail. Předpokládám, že to bude žena, které je 26 let a více. Je to žena, která je přes den v plném pracovním nasazení, a proto potřebuje obuv, která je reprezentativní a zároveň pohodlná. Obuv, která jí během jara/léta bude přinášet radost pokaždé, když si ji obuje a když o ni zavadí okem. Obě kabelky jsou určené pro tu samou osobu s možnou kombinací s obuví kolekce. Jsou to takzvané „obědové“ kabelky, které jsou určené pouze pro to nejnужnější, co žena potřebuje, když vyrazí na oběd s kamarádkou nebo klientem.



Obr. 19 – Cílový zákazník

7.3 Barevnost

Celá barevnost kolekce se poskládala samovolně na základě nevysvětlitelného pocitu a jisté nutnosti mít v kolekci právě tyto barvy. Při delším pátrání, jak se barvy vlastně seskupily dohromady, jsem si uvědomila, že každá barva má své kořeny v jiném impresionistickém obraze, kterému určitým způsobem dominovala. Zelená – Monetovy brčálově zelené lekníny. Světle modrá – oblaka nad topoly. Tmavě modrá – ta jediná se

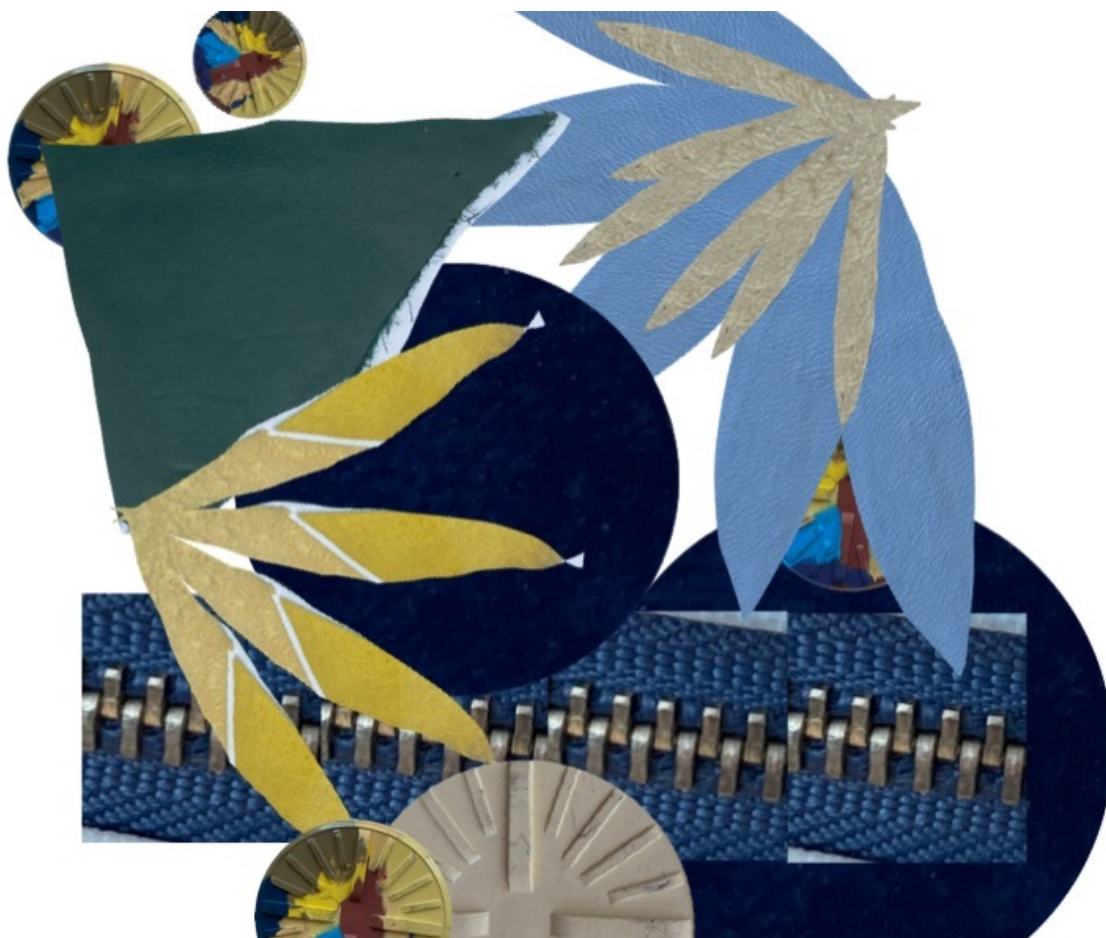
nikde v takové míře neobjevuje, spíše ostatní barvy doplňuje. Žlutá – středy leknínů na hladině a také obraz Imprese, východ slunce. V kolekci se také objevuje fialová barva, ta se do barevnice přidala až jako poslední. Této barvy jsem si všimla až při výběru obrazu na podešev. Fascinovalo mě, jak jí Claude Monet mistrně použil pouze v lehkém detailu, proto se objevuje podobným způsobem, tedy pouze sporadicky. Celá barevná kombinace a její vnitřní harmonie pro mě byla natolik důležitá, že prvotní návrhy obuvi vznikaly pouze na základě barev a jejich design vznikl až sekundárně.



Obr. 20 – Barevnice

7.4 Materiál

Hlavním materiálem celé kolekce je hovězinová a kozinková useň. Kovové komponenty jsem se snažila užít minimálně. Svě místo si vydobyl pouze kovový zip a kovová chránítka dna kabelky. Jako materiál podešví jsem zvolila pryž. Zdobným prvkem je výšivka, kterou jsem vyšívala na vyšívacím rámu.



Obr. 21 – Materiálová skladba

7.4.1 Pryžové podešve

Jak sem již psala, jednou z nejdůležitějších složek mé práce byly barvy, takže volba barvy podešve byla pro mne velmi důležitá. Proto jsem zvolila možnost namíchat si vlastní barvu. Pomohl mi s tím pan Petr Zádřapa z Ústavu inženýrství polymerů na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně. V laboratoři na technologické fakultě jsem měla možnost si vyrobit pryžovou plotnu podle následující receptury. Vzhledem k tomu, že jsem potřebovala určité odstíny barev, a k tomu, že barevné pigmenty byly v laboratoři velmi limitovány, jsem

musela podstoupit proces míchání barev. Při mém snažení o potřebný odstín vzniklo na 30 vzorků. Velkou nevýhodou pryžových podešví je jejich váha, která je mnohonásobně větší, než je například váha velmi často používaného materiálu EVAC. Výhodou zvoleného materiálu je ale jeho odolnost.

7.4.1.1 Pryž

Pryž je vulkanizovaný kaučuk, který je možné získat dvěma způsoby. První možností je získat ho ze stromu *Hevea brasiliensis*. Vyskytuje se v buňkách kůry stromů v podobě bílé kapaliny nazývané latex. Tento strom roste volně v Asii, Malajsii, Indonésii a v povodí řeky Amazonky. Jeho kvalita a vlastnosti se odvíjejí právě od jeho původu. Kaučuk se také získává synteticky a jeho hlavní složkou je ropa. Při výrobě podešví a dalších pryžových výrobků se využívá takzvané gumárenské směsi, která obsahuje kromě kaučuku i další přísady, jako jsou například plniva, stabilizátory a síra. Směs se míchá ve vyhřívaném dvouválcovém stroji. Gumárenská směs se pomocí vulkanizace vytvrdí a vznikne z ní elastomer neboli pryž.

7.4.1.2 Receptura podešve

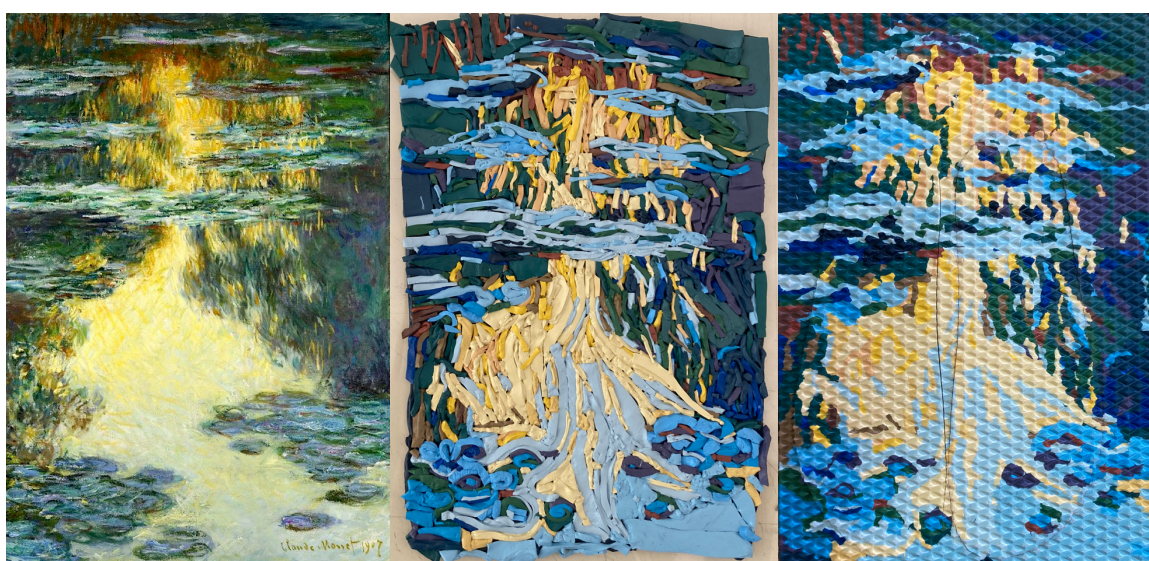
složka:	množství v gramech:
přírodní kaučuk SVR 3L	267,2
butadienový kaučuk	133,6
styren butanový kaučuk 1502	133,6
silika	106,9
uhlíčitán vápenatý	240,5
titanová běloba	53,4
diethylenglykol	21,4
oxid zinečnatý	16,0
stearin	5,3
antioxidant (Wingstay L)	5,3
síra	10,2
urychlovač (TBBS)	4,3
urychlovač (TMTD)	0,5
barvivo	1,6
	1000

7.4.1.3 Míchání barev a postup práce

Už na začátku jsem si pohrávala s myšlenkou seskupit gumárenskou směs na formu do určitého obrazu. I přes určitou nedůvěru odborníků, že se obraz celý slyje dohromady, jsem se nakonec rozhodla pokus provést. V prvním vzorečku se několik málo pár barev při

vulkanizaci krásně spojilo s jemným promícháním barev na okrajích. Tento efekt jsem chtěla aplikovat i na obrazovou podešev.

Nejprve jsem si vylisovala kaučuk o potřebné síle, tedy více jak polovinu tloušťky potřebné k naplnění formy. Na vzniklý plát jsem pak nakládala kousky barevných směsí podle předlohy – Monetova obrazu leknínů z roku 1907. Protože se směs neměla při vulkanizaci kam rozpínat, přechody barev zůstaly ostré, což mě mnoho neuspokojilo. Zbylé dvě podešve vznikaly stejným způsobem, jen s tím rozdílem, že se plát vyválel na silnější tloušťku.



Obr. 22 –Vývojový postup pryžové podešve

7.4.2 Výšivka

Výšivku jsem zvolila z toho důvodu, že jednotlivé stehy mi evokovaly jednotlivé tahy štětce na impresionistických obrazech. Výšivky vycházejí převážně z Monetových obrazů leknínů s myšlenkou na předlohu, podle kterých byly namalovány. Však mu také stála modelem příroda sama! Celá výšivka pracuje s náhodou a náhlou změnou, kterou v přírodě nacházím. Pokud sledujeme vodní hladinu, pozorujeme ji již s jistým povědomím či představou, jak bude vypadat a jak se bude chovat. Pokud na ni ale hledíme dostatečně dlouho, můžeme sledovat změny, které jsou podmíněné nejrůznějšími faktory. Jsou to sluneční paprsky, vítr, mračna, okolní fauna a flóra, a ty nemůžeme kontrolovat ani příliš ovlivňovat. Díky tomu se na vodní hladině uskupuje stále nový a nový obraz, který je nám přitom svým způsobem stále povědomý a důvěrně známý.

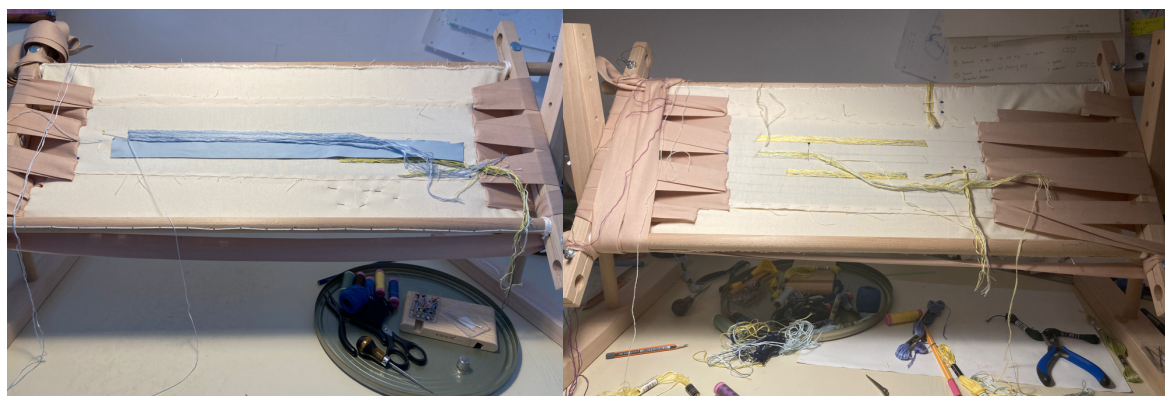
S bavlnkami jsem pracovala na podobném principu. Výchozí osnova a s ní i barevnost byla daná. Výsledné uspořádání je ale čistá náhoda. Bavlnky jsem v procesu

vyšívání různě přehazovala a proplétala dohromady, čímž vznikla neopakovatelná spleť stehů.

Výšivka na sandálkách je žlutá. Je to vodní hladina odrážející sluneční paprsky. Výjev na kabelce se může chápat dvěma způsoby. Zaprvé, pokud chápeme pruh jako jeden celek či jeden výjev, můžeme vidět vodní hladinu, na jejímž ohraji si hraje slunce. Je to harmonie mezi modrou a žlutou barvou. Zadruhé, pokud bereme v úvahu i tvar kabelky, můžeme ve výšivce spatřit koloběh změny, která si podrobuje vodní hladinu. Výšivka tak získává na obrazové a významové mnohotvárnosti.



Obr. 23 – Obrazová řešerše



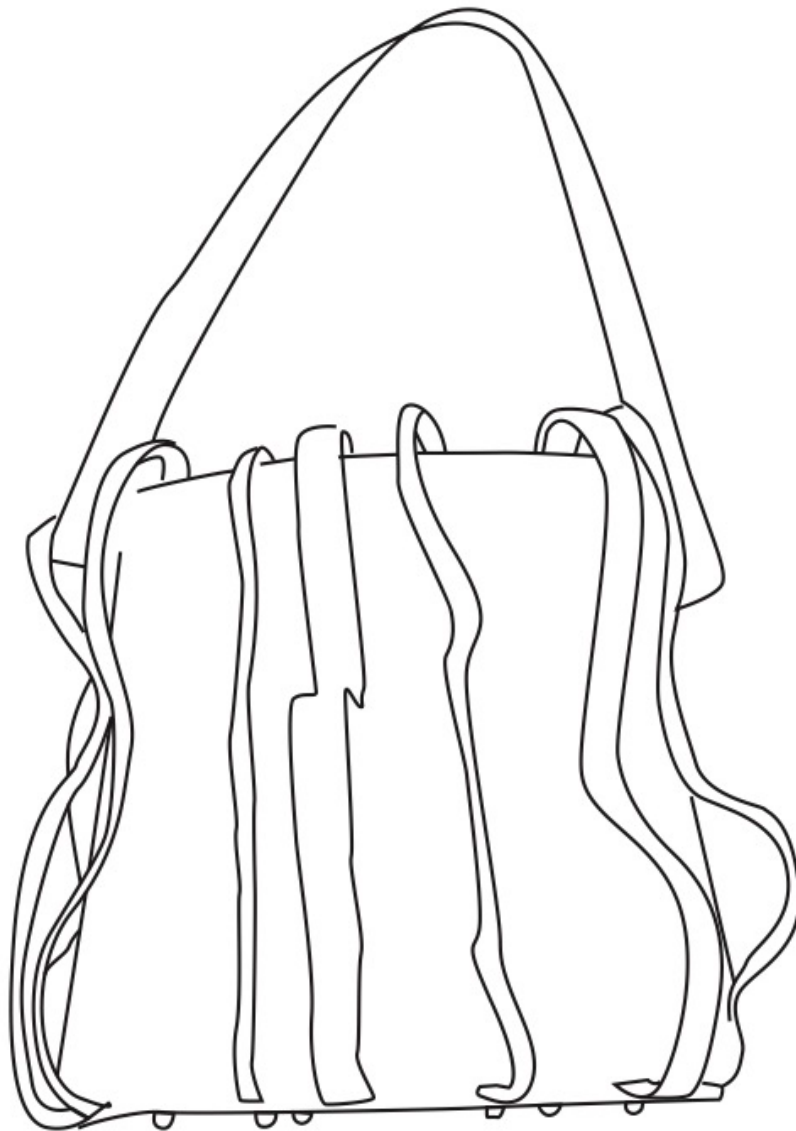
Obr. 24 – Rozpracovaná výšivka

8 KOLEKCE

Celá kolekce se skládá ze dvou kabelek a tří párů bot. Obě kabelky jsem koncipovala jako objekty, které mi pomohly vyjádřit mé chápání impresionismu. Návrhy obuvi tvoří pouze komplementární prvky původního konceptu, a proto všechny tři páry pouze vychází z návrhů kabelek a nesou jejich prvky.

8.1 Kabelky

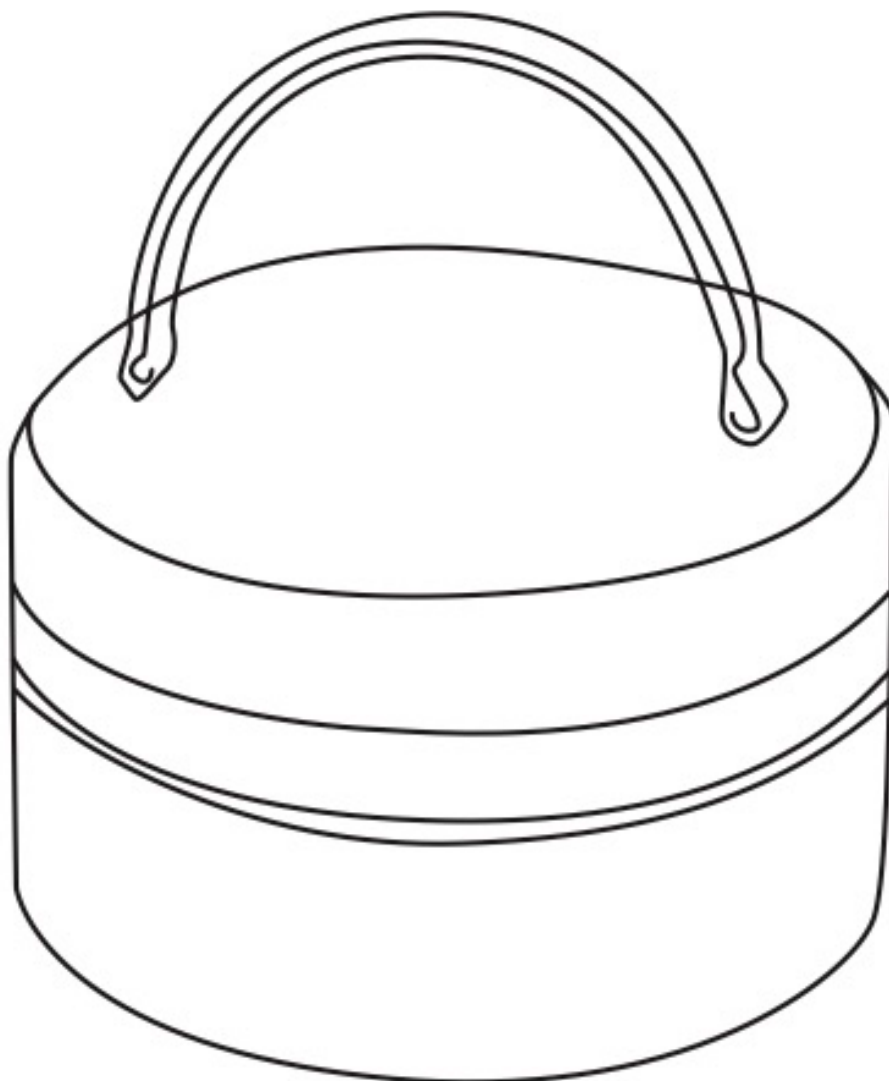
8.1.1 Herbert



Obr. 25 – Kabelka jménem Herbert

Celá kolekce začala právě touto kabelkou. Doslova se kolem ní točí. Dlouho jsem si lámala hlavu s tím, jak do designu vnést tu neustálou změnu, proměnlivost a energii. Nakonec to za mě vyřešil tvar. Vycházela jsem z obrysu kruhu, který jsem různě vytahovala do výšky, zužovala a rozšiřovala, až z něj vznikl komolý kužel. Proč zrovna kruh? Je to kvůli jeho plynulé kontinuitě. Dalo by se říct, že nemá začátek ani konec, stále se točí a točí, stejně tak jako změny v přírodě. Tato podstata kruhu poskytne tvaru kabelky možnosti hry s pohybem, kdy pozorovatel není zatížen hranami, které by byly v tomto smyslu pro mě pomyslné začátky a konce. Na vnějším plášti kabelky jsou vlnky, které se při pohybu mění a nabízejí tak novou tvář kabelky, to podporuje i jejich dvoubarevnost a hra se stíny. To vše přináší kabelce nové podoby. Vlny se také dají chápat jako tahy štětce na Monetových obrazech leknínů. Podšívka kabelky je žlutá a znázorňuje světlo, slunce nebo středy leknínů.

8.1.2 Hildegarda

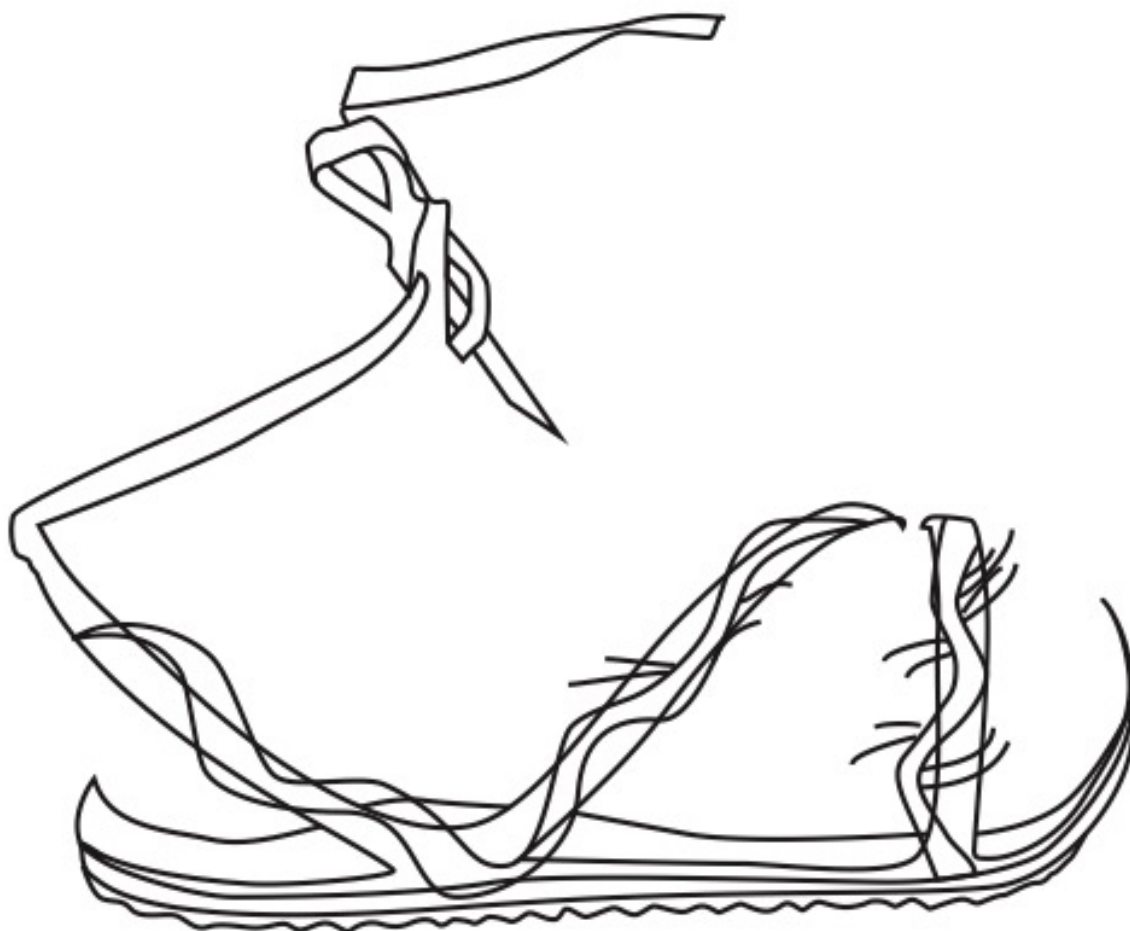


Obr. 26 – Kabelka jménem Hildegarda

Druhá kabelka byla druhým kouskem kolekce. Její tvar vychází z tvarosloví první kabelky. Dokonce i její velikost je podmíněna velikostí první kabelky. Vlnky z usně vystřídaly bavlnky ve spleťité výšivce. Pohyb kabelky při nošení hraje svou podstatnou roli stejně jako u té první. Každé pohnutí předmětu odhaluje další část výšivky. Celý svršek kabelky je ze světle modré usně, vnitřek z tmavě modré. Modrá má připomínat vodu nebo také oblohu, což platí pro oba odstíny.

8.2 Obuv

8.2.1 Alfréd



Obr. 27 – Bota jménem Alfréd

Tyto sandálky nejvíce vycházejí z první kabelky, jak barevně, tak i tvarově. Zdobí je ty samé vlnky jako kabelku. Z vlnek vycházejí barevné nitky v barvách výšivek. Mají evokovat nedokončený proces práce. Chtěla jsem tak reflektovat impresionistické obrazy, které se mnohým zdály nedokončené. Sandálky se zavazují na tkaničku kolem nohy.

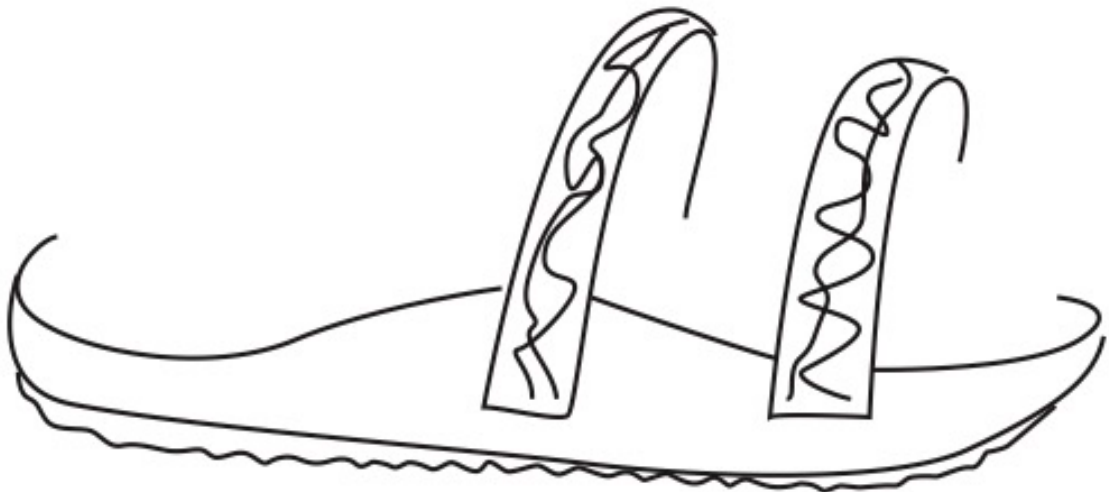
8.2.2 Baltazar



Obr. 28 – Bota jménem Baltazar

Druhý sandál má stejné stříhové řešení jako předchozí sandál. Chtěla jsem nechat vyniknout nártové proužky, které na noze vytvářejí vlnky bez toho, aby na nich skutečná vlna byla. Výrazným prvkem je i kontrastní žlutá podšívka, která tvoří komplementární prvek k úzkému barevnému proužku na podešvích. Podešve jsou vykrojené z plotny, která byla poskládaná do obrazu leknínů od Clauda Moneta z roku 1907.

8.2.3 Cecilka



Obr. 29 – Bota jménem Cecilka

Alespoň v jednom modelu jsem chtěla zopakovat výšivku, která zdobí jednu z kabelek. Nakonec jsem z ní vytvořila jednoduché pásky těchto sandáleků. Původně měla být tato obuv celá žlutá od pásků až po podešev, ale nakonec si k ní barva našla cestu, podobně jako k impresionistům.

ZÁVĚR

Při zjišťování informací k teoretické části jsem si opět připomenula, že nic není tak jednoduché, jak se na první pohled zdá, a každá problematika je větší a větší, čím více se jí snažíme přijít na kloub. Tento poznatek mě provázel oběma částmi mé bakalářské práce. Celá písemná část mi otevřela více otázek, než na kolik jsem si dokázala opravdu odpovědět. Teoretická část mi umožnila nahlédnout pod pokličku tvorby neuvěřitelné skupiny lidí, která svou zarputilostí či řekněme vytrvalostí změnila moderní dějiny umění. Bylo to poprvé, kdy umělec tvořil vlastně jen sám pro sebe podle sebe. Fascinovaně jsem nacházela a sledovala tendence, ze kterých úmyslně i neúmyslně impresionisté vycházeli, a konečně pochopila kritiku, která se na jejich obrazy snažela. Z celé práce plyne jakési ponaučení, zjištění nebo skutečnost, že někdy, tedy většinou, si umělec musí na svůj úspěch počkat. Musí setrvat ve svém přesvědčení, že to, co dělá, má smysl a hodnotu, neboť umělecká hodnota není stálá a často závisí na historickém kontextu. Domnívám se, že to, čeho impresionističtí malíři dosáhli, je především zásluha skupiny lidí, kterými se obklopovali. Byla to skupina přátel s podobným přesvědčením, která naplňovala každého jistým vědomím, že v tom není sám.

Praktickou částí jsem navázala na teoretickou. Nejvíce jsem vycházela z pocitů, které se ve mně nashromáždily po dobu zjišťování informací. Víc jak informace na mě ale působily impresionistické obrazy, které na mě hleděly skoro z každé stránky dostupných pramenů. Nejvíce jsem si zamilovala ty od Clauda Moneta. Až skoro na konci kolekce jsem si uvědomila, co celou mou kolekci spojuje, a byla to žlutá barva. Uvědomila jsem si to při kompletaci sandálek, kdy bota jménem Alfréd vypadala poněkud sklesne. Chyběla jí ta jiskra světla a naděje, pohlazení od sluníčka.

Při této práci jsem se toho hodně naučila. Chtěla bych poděkovat všem komplikacím, které mě při tvorbě provázely. Každá posunula mě i mou práci dál. Někdy jí posunula k lepšímu a někdy jí odklonila z cesty, kterou se ubírala. Díky tomu se práce neustále měnila, stejně jako impresionistické zátiší.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- Ash, Russell. 1993.** *Impresionisté.* Praha : Aventinum, 1993. 80-7151-264-8.
- Bernard, Bruce. 1997 .** *Velcí impresionisté.* Praha : Grafoprint - Neubert, 1997 . 80-85785-49-8.
- Cunningham, Antonia. 2004.** *Impresionismus.* Praha : Slovart, 2004. 8072096001.
- Dempsey, Amy. 2002.** *Umělecké styly, školy a hnutí : encyklopedický průvodce moderním uměním.* Praha : Slovart, 2002. 8072094025.
- Denvir, Bernard. 1993.** *Impresionismus : malíři a obrazy.* Praha : Gemini, 1993. 80-7161-051-8.
- Exner, Ivan a Ballardini, Andrea. 2017.** *Světlo v obraze, český impresionismus : inspirace blízké i vzdálené.* Praha : Spolek výtvarných umělců Mánes, 2017. 978-80-906513-2-6 .
- Fiala, Vlastimil. 1964.** *Impresionismus.* Praha : NČSVU, 1964.
- Francastel , Pierre. 2003.** *Malířství a společnost.* Brno : Barrister & Principal, 2003. 80-86598-49-7.
- Gombrich, Ernest Hans. 1992.** *Příběh umění.* Praha : Odeon, 1992. 80-207-0416-7 .
- Heinrich , Christoph. 2011.** *Claude Monet : 1840-1926 : zachycení proměnlivé tváře skutečnost.* [Praha] : Slovart, 2011. 978-3-8365-3521-2 .
- Horáček, Radek. 2015.** *Umění bez revolucí? : proměny soudobého výtvarného umění.* Brno : Barrister & Principal : Masarykova univerzita, 2015. 978-80-210-8102-4.
- Kear, Jon. 2008.** *Impresionisté : muzeum v knize.* Brno : Computer Press, 2008. 978-80-251-2072-9.
- Kulka, Tomáš. 2004.** *Umění a falzum : monismus a dualismus v estetice.* Praha : Academia, 2004. 802000954X.
- Lamač, Miroslav. 1989.** *Myšlenky moderních malířů : od Cézanna po Dalího.* Praha : Odeon, 1989. 8020700870.
- Mráz, Bohumír. 2000.** *Dějiny výtvarné kultury. 3.* Praha : Idea servis, 2000.
- Neff, Vladimír. 2019.** *Filosofický slovník pro samouky neboli Antigorgias.* Voznice : Leda, 2019. 978-80-7335-616-3.

Osborne, Richard a Sturgis, Dan. 2008. *Teorie umění.* Praha : Portál, 2008. 978-80-7367-370-3 .

Podzimková, Dina a Podzimek, Jan. 2021. *příběh malířství: jak se dělalo umění.* Praha : Grada, 2021. 9788027113484.

Ricketts, Melissa. 2005. *Impresionismus: mistři světového malířství.* Čestlice : Rebo Productions, 2005. 80-7234-428-5.

Ruhrberg, Karl a Ingo, Walther. 2004. *Umění 20. století: I. díl Malířství.* [Praha] : Slovart , 2004. 8072095218.

Spence, David. 2010. *Monet.* Praha : Grada, 2010. 978-80-247-3552-8 .

Šabouk, Sáva. 1975. *Encyklopedie světového malířství.* Praha : Academia, 1975.

Triadó , Juan-Ramón. 1994. *Dějiny malířství v obrazech.* Praha : Albatros, 1994. 80-00-00157-8 .

Walther, Ingo F., Feist, Peter H. a Bismarck, Beatrice von. c2008. *Malířství impresionismu.* [Praha] : [Köln] : Taschen, c2008. 9788073910129.

Zeidler, Birgit. 2006. *Monet - malý umělecký průvodce.* [Praha] : Slovart, 2006. 80-7209-286-3.

Zykmund, Václav. 1971. *Stručné dějiny moderního malířství.* Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1971.

SEZNAM POUŽITÝCH ONLINE ZDROJŮ

MAMMOLI, Matteo, 2020. Night Gallery, Los Angeles. Claire Tabouret: The Pull of the Sun. Tabouret primes her canvases with a layer of fluorescent acrylic paint. Painting is mostly about caring, and therefore, a radical — even political — act [online]. [cit. 2022-04-03]. Dostupné z: <https://www.lampoonmagazine.com/article/2020/08/12/night-gallery-los-angeles-claire-tabouret/>

V, Ruthie, 2018. Mickalene Thomas, Monet, & Doorzien. Seattle Artist League [online]. [cit. 2022-04-21]. Dostupné z: <https://seattleartistleague.com/2018/05/10/mickalene-thomas-monet-doorzien/>

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1 – E. Manet, Snídaně v trávě (1863)

Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Snídaně_v_trávě

Obr. 2 – ukázky z cyklu Topoly

Dostupné z:

https://drawpaintacademy.com/rhythm/?tl_inbound=1&epik=dj0yJnU9SEFmX3p4NWM4ZmlySDFldURfY1pLaDdqU2htVDA4QjYmcD0wJm49TWNTQmhVYU1tSXpCRm9ZdDZiSjc2USZ0PUFBQUFBR0pHSU1z ; <https://www.tate.org.uk/art/artworks/monet-poplars-on-the-epte-n04183> ; <https://artsandculture.google.com/asset/tgHEOLIXi2OOlg>

Obr. 3 – C. Pissarro, Cesta v Eragny, 1885; A.Renoir, Mladé dívky na břehu řeky, 1890

Dostupné z: <https://www.anthologiablog.com/post/camille-pissarro-winter-landscapes> ; <https://www.amazon.com/Young-Girls-River-Bank-Pierre-Auguste/dp/B00UVYFNFM>

Obr. 4 – C. Monet, The Boulevard des Capucines, 1873

Dostupné z: <https://www.pubhist.com/w35472>

Obr. 5 – ilustrační obrázek Salonu

Dostupné z: <https://citizenarchitects.eu/so-hot-right-now/2014/7/15/mez43ktrr0kdat1bipk4lg0ukjxg4a>

Obr. 6 – J. Constable, Vůz na seno, 1821

Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Vůz_na_seno

Obr. 7 – studie mraků

Dostupné z: http://www.gerhardlang.com/e_work_constable.html ; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Constable_-_Clouds_-_Google_Art_Project.jpg ; <https://www.tate.org.uk/art/artworks/constable-cloud-study-n06065>

Obr. 8 – W. Turner, Vlák, pára a rychlost (1844); Parní člun z Harbou's Mouth (1842)

Dostupné z: <https://www.wikiart.org/en/william-turner/rain-steam-and-speed-the-great-western-railway>; <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-n00530>

Obr. 9 – Jeong Seon, Geumbang jeondo, 1750; Seonyubong, 1739

Oba dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Jeong_Seon

Obr. 10 – fotografie pořízená E. Degasem, Henry Lerolle a jeho dvě dcery

Dostupné z: <https://www.dailyartmagazine.com/this-photographs-taken-by-edgar-degas-will-sweep-you-off-your-feet/>

Obr. 11 – E. Degas, Taneční hodina, 1873 (kompoziční schéma vychází z obrazu)

Dostupné z: <https://www.mfah.org/exhibitions/degas-new-vision>

Obr. 12 – C. Monet, Koupel v La Grenouillère, 1869; A. Renoire, La Grenouillère, 1869

Oba dostupné z: <https://kiamaartgallery.wordpress.com/2015/05/14/impressionism-monet-and-renoir-la-grenouillere-the-frog-pond-1869/>

Obr. 13 – C. Monet, Lekniny, zelený odraz (levá polovina), 1920–1926

Dostupné z: <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/water-lilies-green-reflection-left-half-1926>

Obr. 14 – Vasilij Kandinskij, Imprese III (Koncept), 1911; bez názvu (první abstraktní akvarel, 1910

Dostupné z: [https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Wassily_Kandinsky_-_Impression_III_\(Concert\)_-_Google_Art_Project.jpg](https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Wassily_Kandinsky_-_Impression_III_(Concert)_-_Google_Art_Project.jpg) ; <https://www.dw.com/en/master-of-abstract-art-150th-anniversary-of-wassily-kandinskys-birth/g-36605136>

Obr. 15 – J. Pollock, Šedá duha, 1953

Dostupné z: <https://www.re-thinkingthefuture.com/architectural-styles/a3402-life-of-an-artist-jackson-pollock/>

Obr. 16 – ukázky ze série obrazů „Makeup“

Všechny dostupné z: <https://www.missmoss.co.za/2016/10/portraits-claire-tabouret/>

Obr. 17 – M. Thomas, Le Jardin d'Eau de Monet, 2012

Dostupné z: <https://www.lehmannmaupin.com/exhibitions/mickalene-thomas4>

Obr. 18 – Moodboard

Obr. 19 – Cílový zákazník

Obr. 20 – Barevnice

Obr. 21 – Materiálová skladba

Obr. 22 – Vývojový postup pryžové podešve

Obr. 23 – Obrazová řešerše

Obr. 24 – Rozpracovaná výšivka

Obr. 25 – Kabelka jménem Herbert

Obr. 26 – Kabelka jménem Hildegarda

Obr. 27 – Bota jménem Alfréd

Obr. 28 – Bota jménem Baltazar

Obr. 29 – Bota jménem Cecilka

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha P1: Technický popis modelu Alfréd

Příloha P2: Střihové řešení modelu Alfréd

Příloha P3: Technický popis modelu Baltazar

Příloha P4: Střihové řešení modelu Baltazar

Příloha P5: Technický popis modelu Cecilka

Příloha P6: Střihové řešení modelu Cecilka

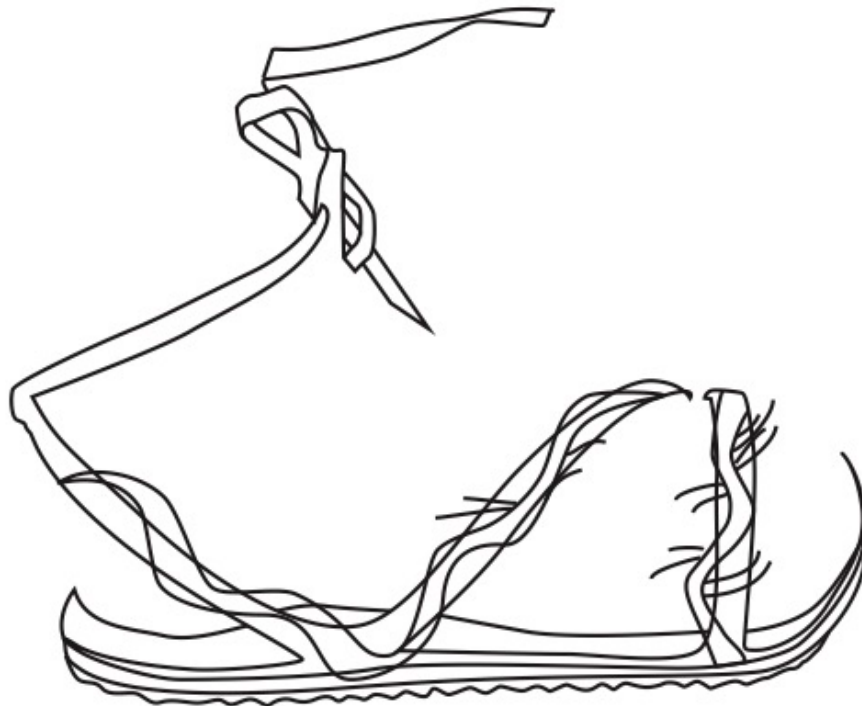
Příloha P7: Technický popis kabelky Hildegarda

Příloha P8: Střihové řešení kabelky Hildegarda

Příloha P9: Technický popis modelu kabelky Herbert

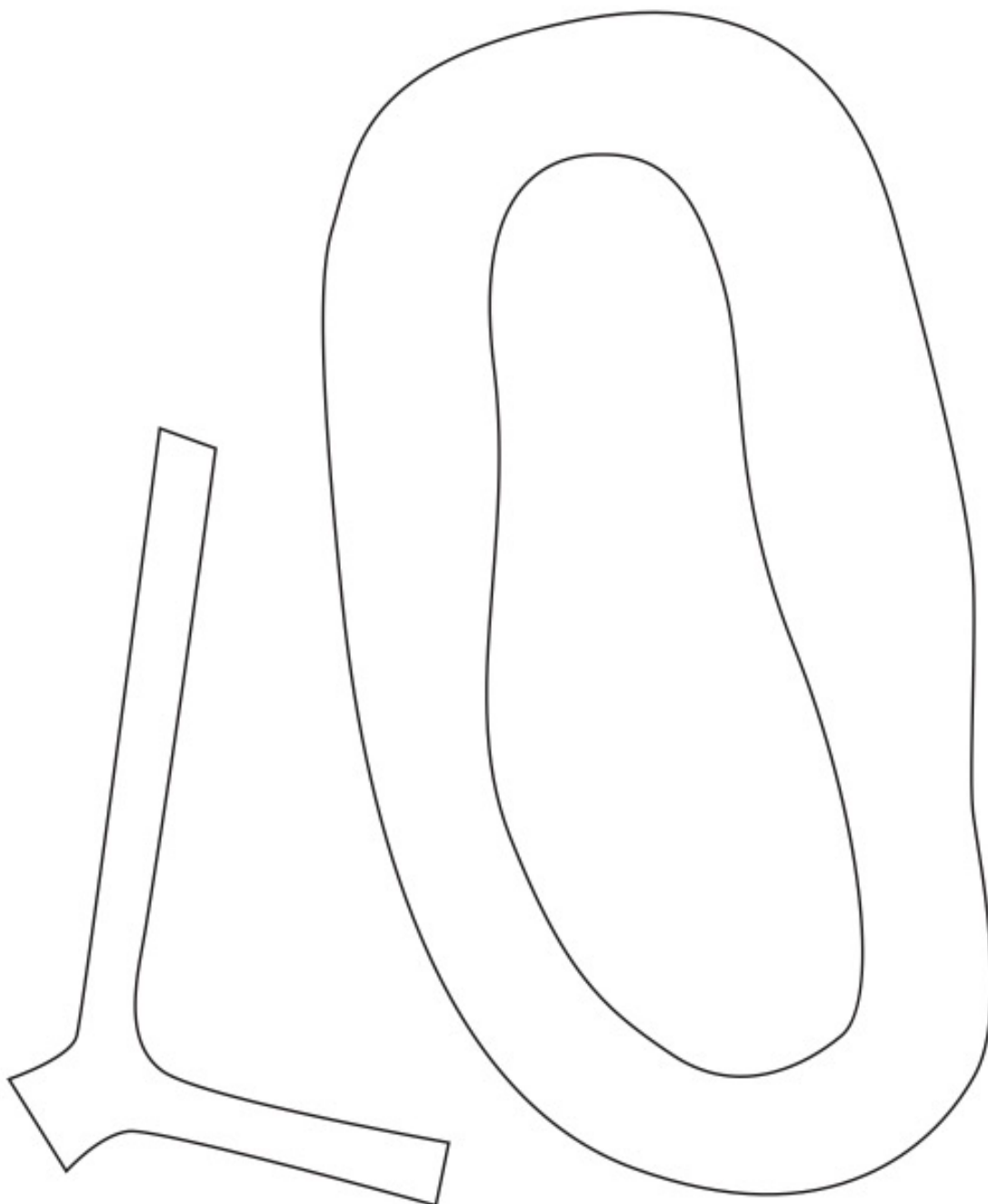
Příloha P10: Střihové řešení kabelky Herbert

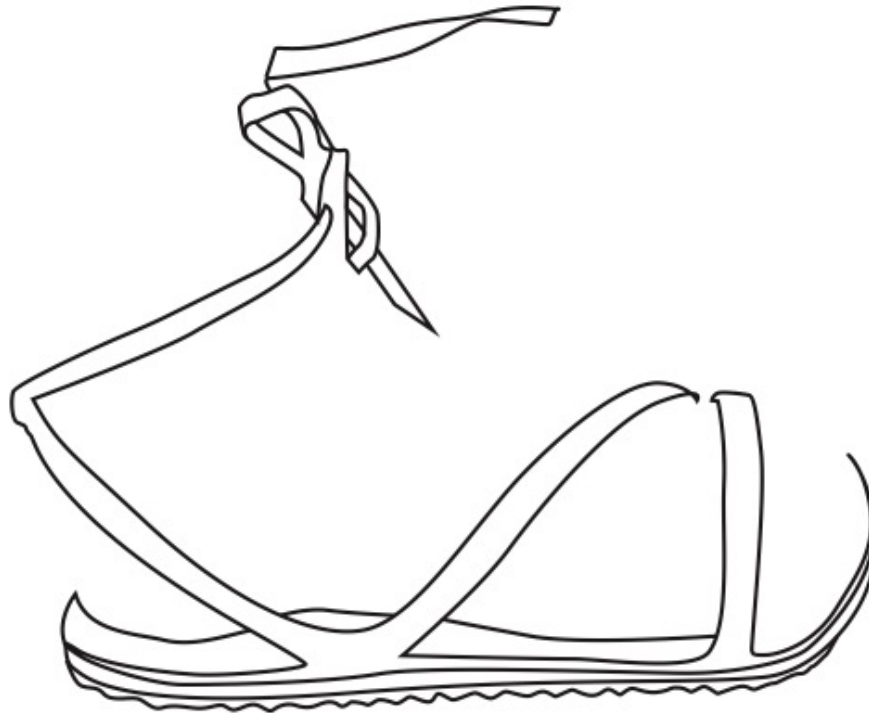
Příloha P11: Fotodokumentace

PŘÍLOHA P1: TECHNICKÝ POPIS MODELU ALFRÉD

Sandálky jsou zhotovené lepeným výrobním způsobem. Pásky vyrobené jsou ze zelené napa usně podlepené světle modrou kozinkou. Pásky jsou zakládáné s podšívkou na ořez a šité tón v tónu nití o síle 40. Na základním pásku je ručně přišitý pásek a bavlnky. Stélka je z pretvarovaného korkového výlisku, který je potažený světle modrou kozinkou. Podešev je z pryžového materiálu.

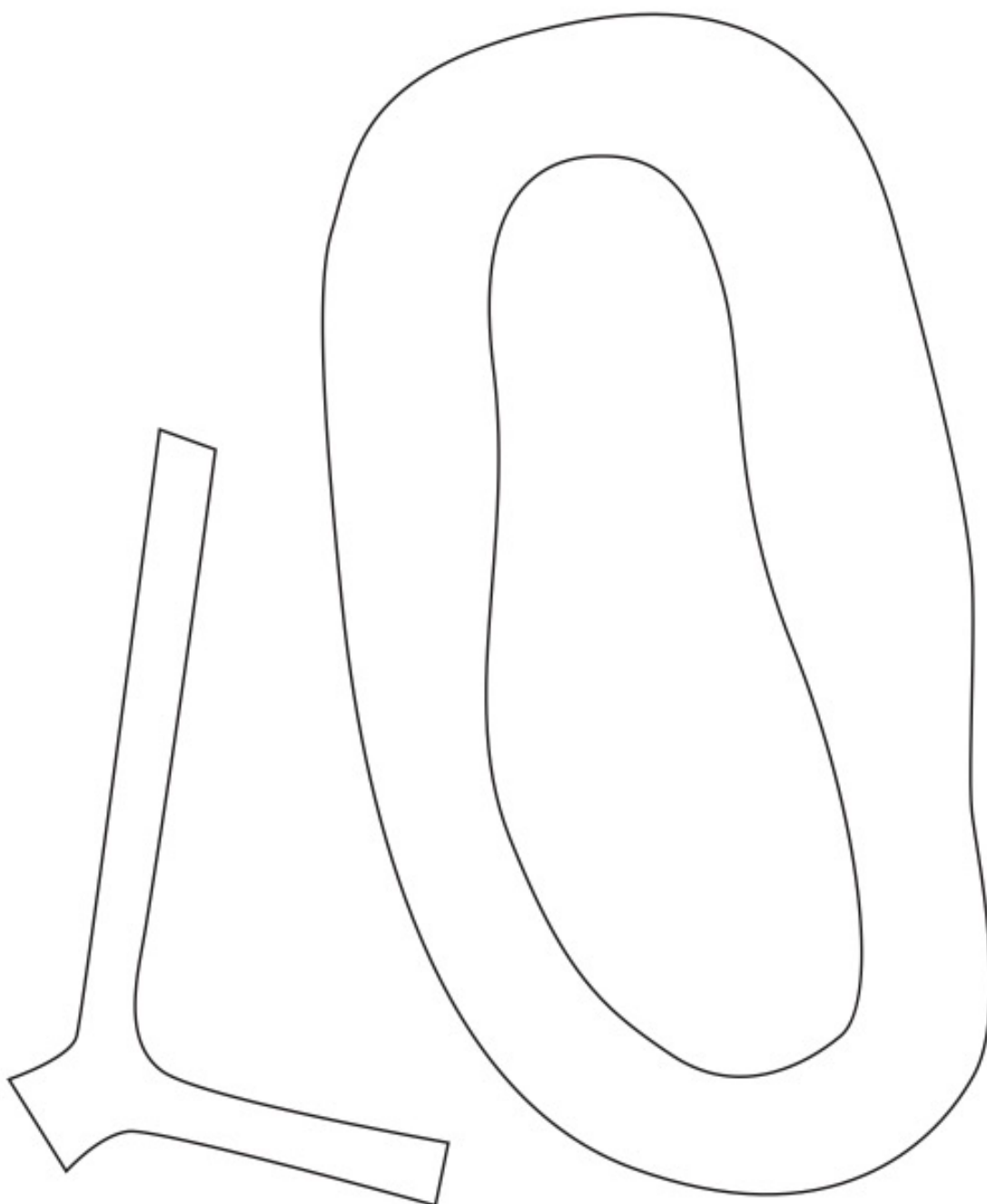
PŘÍLOHA P2: STŘIHOVÉ ŘEŠENÍ MODELU ALFRÉD



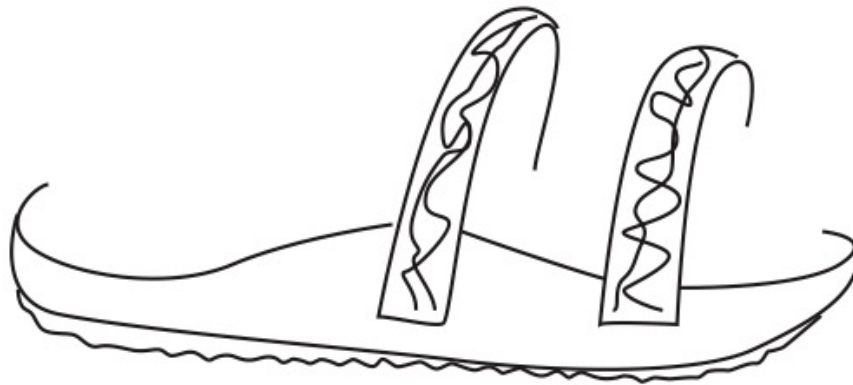
PŘÍLOHA P3: TECHNICKÝ POPIS MODELU BALTAZAR

Sandálky jsou zhotovené lepeným výrobním způsobem. Pásky jsou vyrobeny z modré hovězinové usně podlepené žlutou vepřovicí. Pásky jsou zakládáné s podšívkou na ořez a šité tón v tónu nití o síle 40. Stélka je z přetvarovaného korkového výlisku, který je potažený tmavě modrou vepřovou podšívkou. Podešev je z pryžového materiálu.

PŘÍLOHA P4: STŘIHOVÉ ŘEŠENÍ MODELU BALTAZAR

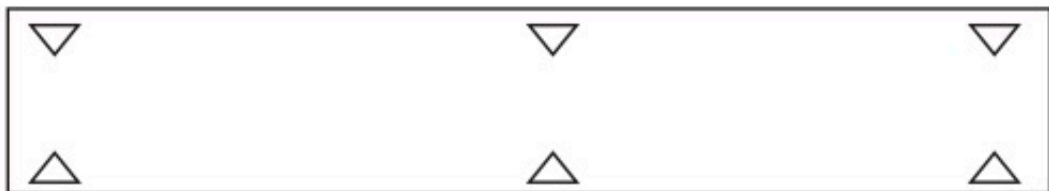
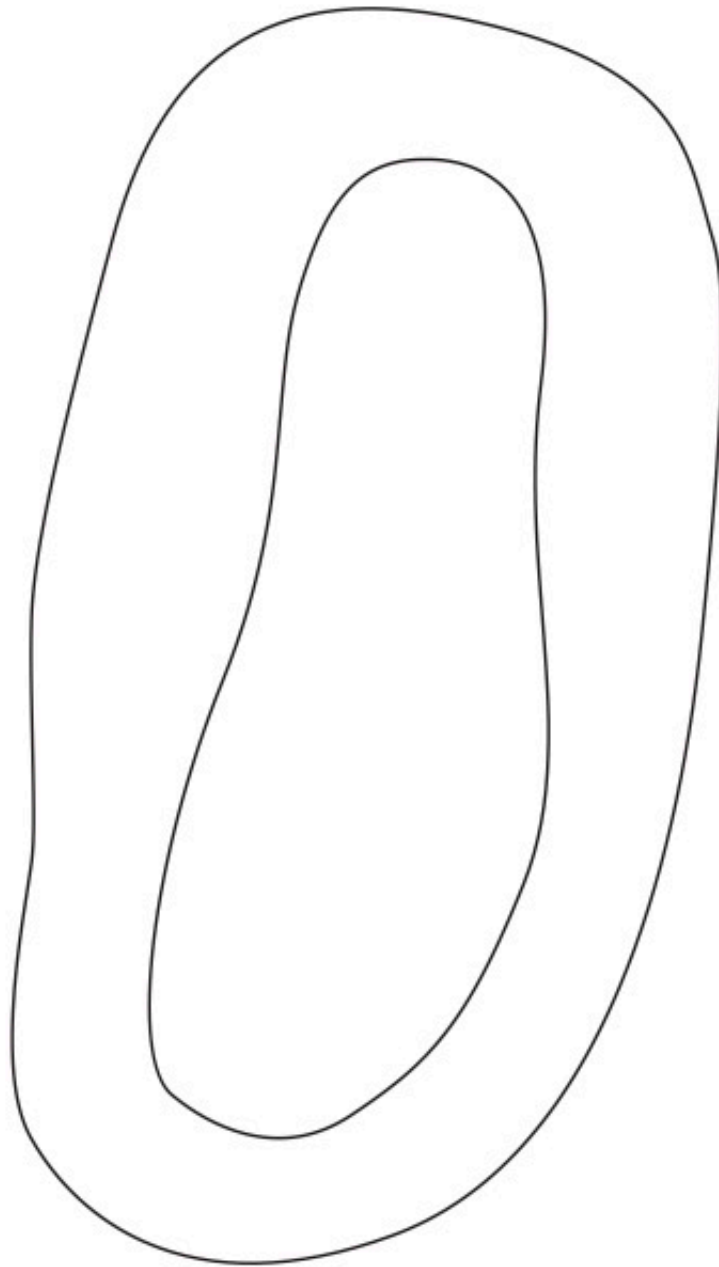


PŘÍLOHA P5: TECHNICKÝ POPIS MODELU CECILKA

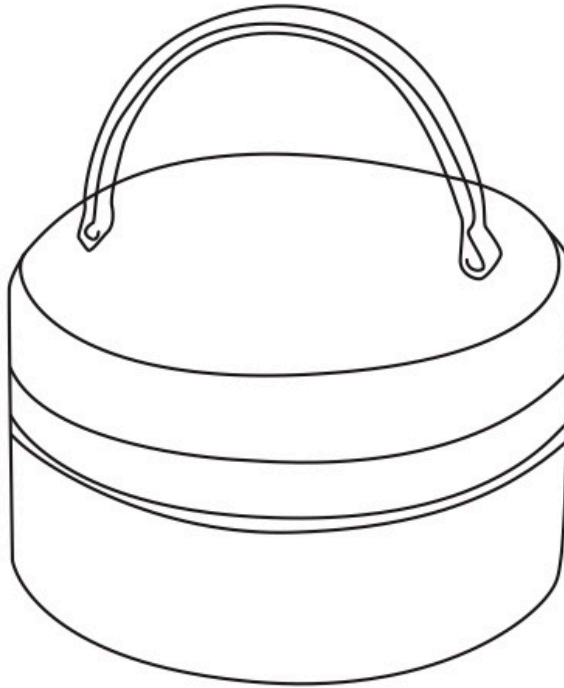


Sandálky jsou zhotovené lepeným výrobním způsobem. Proužky jsou složeny z několika materiálů. Výšivku je nalepená na ztenčené tříslo, vzniklý proužek je obalený světle modrou kozinkou. Pásky jsou šité tón v tónu nití o síle 40. Stélka je z přetvarovaného korkového výlisku, který je potažený žlutou vepřovou podšívkou. Podešev je z pryžového materiálu.

PŘÍLOHA P6: STŘIHOVÉ ŘEŠENÍ MODELU CECILKA

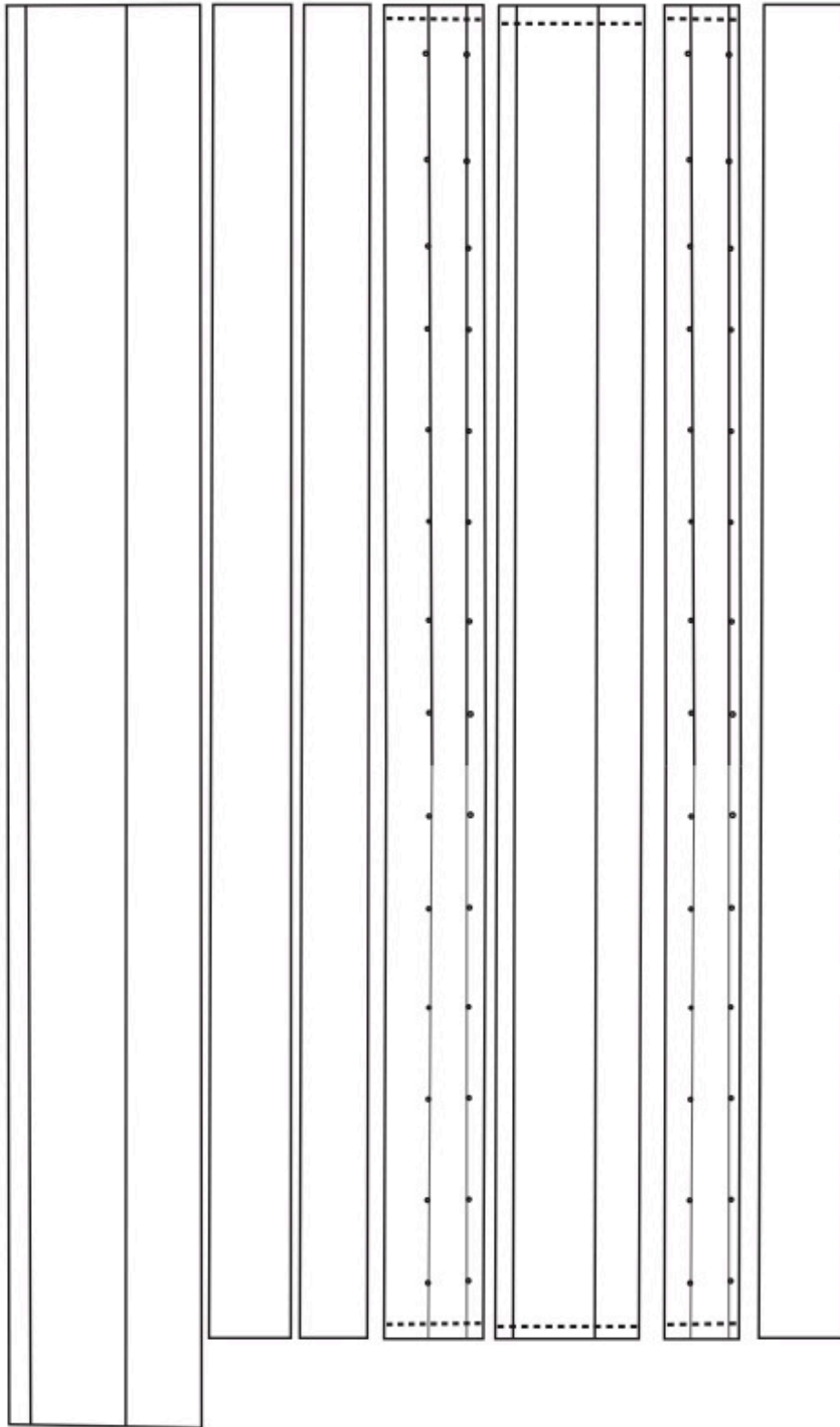


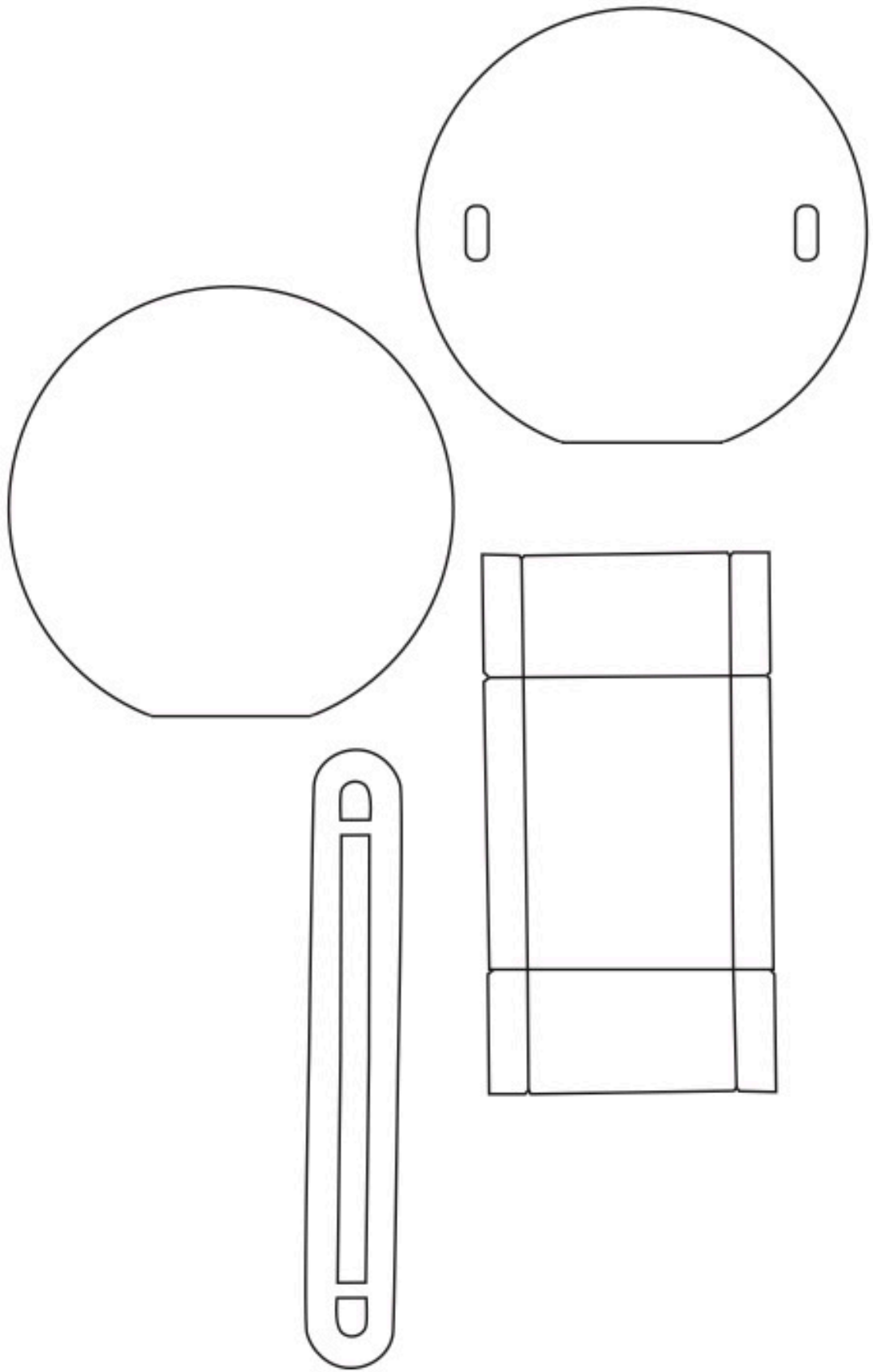
PŘÍLOHA P7 TECHNICKÝ POPIS KABELKY HILDEGARDA



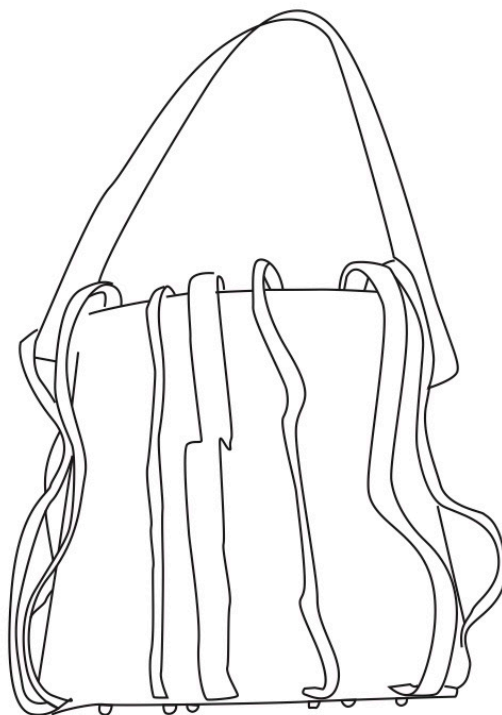
Obvodový dílec je ze dvou částí. Ve spodní části je světle modrá kozinka, která je podlepená tříslem. Vrchní pruh je výšivka, která je také podlepená tříslem. Obě části jsou vyposhívkované tmavě modrou vepřovicí. Mezi svrchní plat a podšívku je vložený a následně obšitý kovový zip. Pláty jsou spojené v hřbetu kabelky, který je složený z vnitřního a vnějšího dílu. Následně je hřbet po stranách prošitý. Kabelka se nasadí na formu, podle které se ohne dno a vrch. Na kabelku se nakonec naloží dno, které je opatřené chránítka, a vrch kabelky, na který je našité poutko. Poutko je z přetvarovaného třísla a obaleno světle modrou kozinkou. Dno i vrch se ručně obšije.

PŘÍLOHA P8 STŘIHOVÉ ŘEŠENÍ KABELKY HILDEGARDA



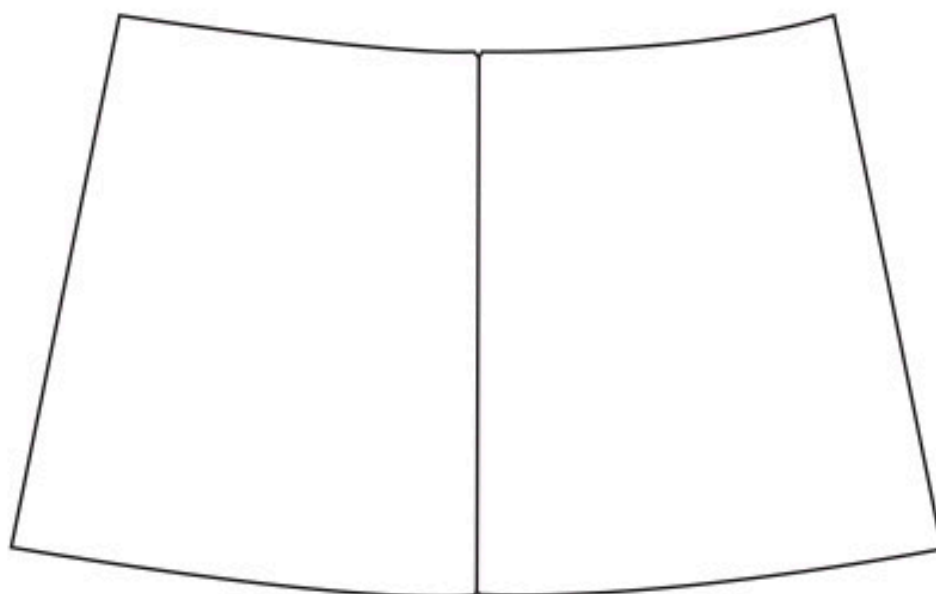
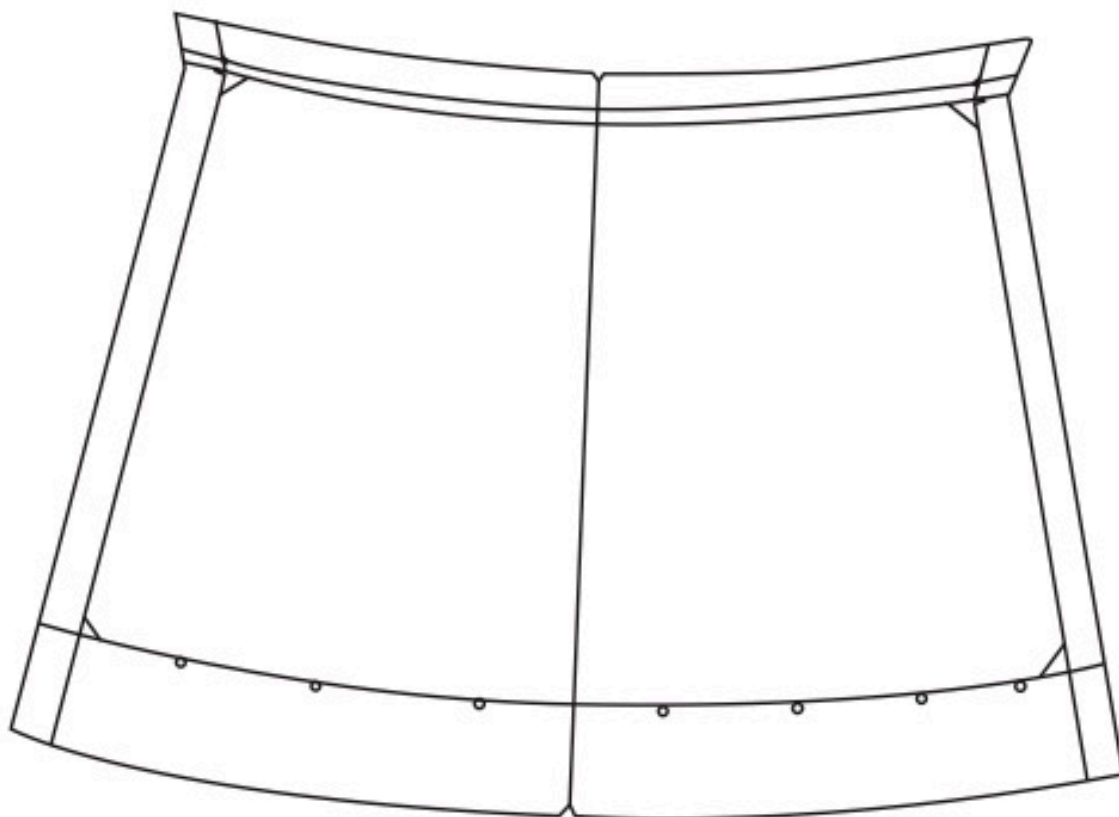


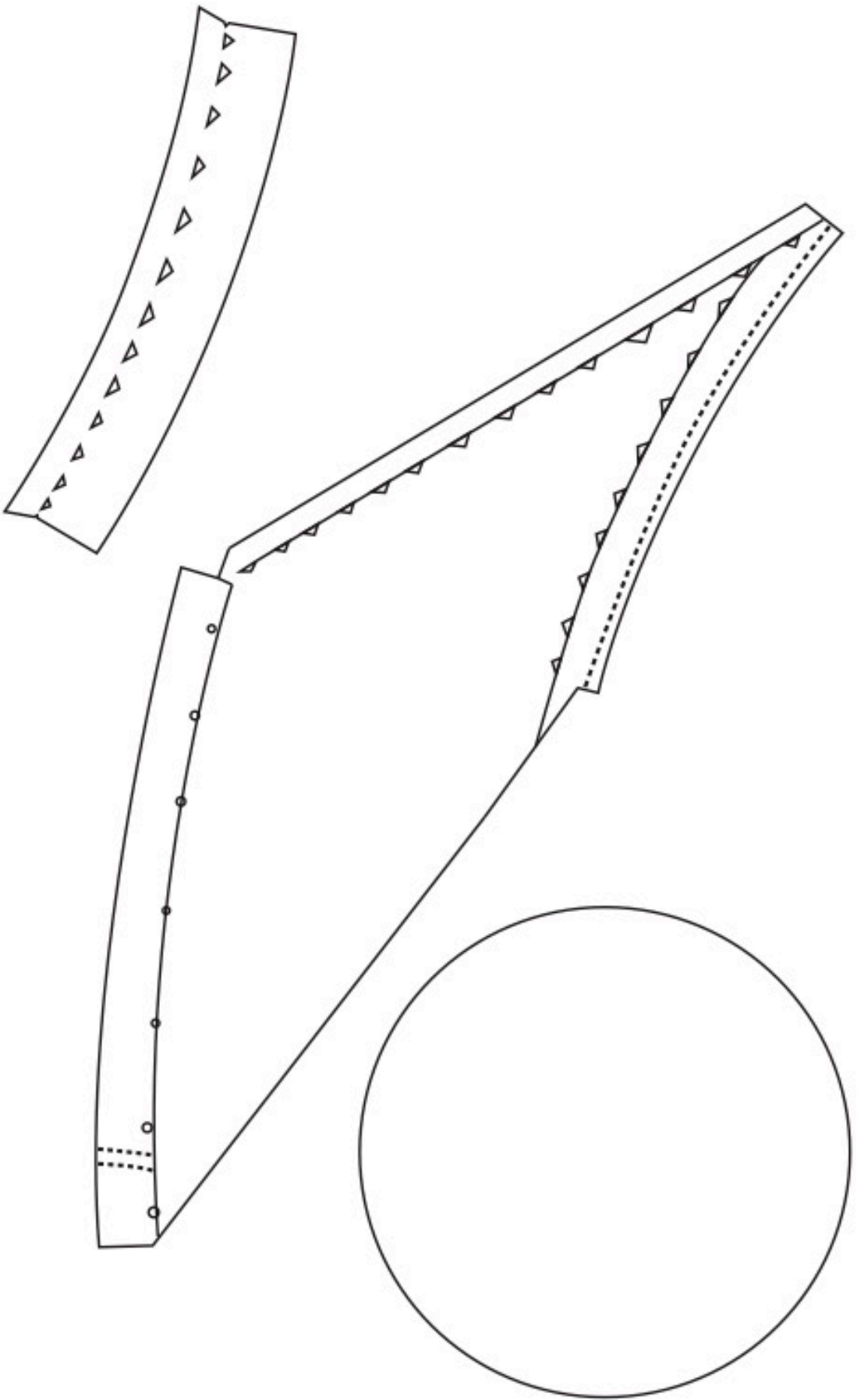
PŘÍLOHA P9 TECHNICKÝ POPIS KABELKY HERBERT



Vrchní dílec je ze dvou kusů zelené napa usně, které jsou spojeny na obrátku. Hlavní dílec je vyroben z ručně našívaných proužků, které jsou zhotoveny řezaným způsobem ze zelené usně podlepené světle modrou kozinkou. Podšívka kabelky je ze žluté vepřovice a skládá se ze tří částí. K hlavnímu dílci je našitá na obrátku. Po spojení vrchového dílce s podšívkou a vyztuženým tříslem se kabelka nasadí na formu, přes kterou se ohne její okraj a přilepí dno, které má kovová chránítka. Dno se celé ručně obšije. Do vnitřku kabelky se vlepí dno podšívky.

PŘÍLOHA P10: STŘIHOVÉ ŘEŠENÍ KABELKY HERBERT





PŘÍLOHA P11: FOTODOKUMENTACE







