

# **Světlo a stín v umění**

BcA. Naděžda Moyzesová

---

Diplomová práce  
2016



**Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně**  
Fakulta multimediálních komunikací

---

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně  
Fakulta multimediálních komunikací  
Kabinet teoretických studií  
akademický rok: 2015/2016

# ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Naděžda Moyzesová**  
Osobní číslo: **K13585**  
Studijní program: **N8206 Výtvarná umění**  
Studijní obor: **Multimédia a design – Grafický design**  
Forma studia: **kombinovaná**

Téma práce: **Světlo a stín v umění**

Zásady pro vypracování:

Rozsah teoretické práce minimálně 40 – 45 stran + obrazové přílohy (dokumentace praktické části). Práci odevzdat v elektronické podobě (dle předepsané celouniverzitní šablony viz směrnice rektora č. 7/2014) ve formátu PDF na 1 ks CD (DVD) nosiče, dále odevzdat 2 kusy výtisků elektronické podoby práce a 1 výtisk graficky zpracované práce, která má volnější grafickou podobu.

**1. teoretická část:**

**Světlo a stín v umění**

Umělecké ztvárnění účinků světla a stínu ve výtvarných dílech od baroka po postimpresionismus.

**2. praktická část:**

**Autorsky zpracovaná kniha**

**Sada knih, kde ilustrace k textu dotváří světlo pomocí pop up efektu.**

Dále na samostatném nosiči CD-ROM odevzdejte obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce v minimálním počtu 10 kusů pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do Portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah diplomové práce: viz. Zásady pro vypracování  
Rozsah příloh: viz. Zásady pro vypracování  
Forma zpracování diplomové práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

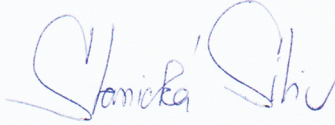
**Veškeré knihovnické a jiné fondy s literaturou na území ČR, SK, EU, webové stránky vztahující se k tématu, odborné časopisy a další literatura po konzultaci s vedoucím práce.**

Vedoucí diplomové práce: **MgA. Jana Dosoudilová**  
Ateliér Grafický design  
Datum zadání diplomové práce: **1. prosince 2015**  
Termín odevzdání diplomové práce: **13. května 2016**

Ve Zlíně dne 1. prosince 2015

  
doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.  
děkanka



  
Mgr. Silvie Stanická, Ph.D.  
ředitel ústavu

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby <sup>1)</sup>;
- 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 <sup>2)</sup>;
- podle § 60 <sup>3)</sup> 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 <sup>3)</sup> 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.

Ve Zlíně ..... 4. 4. 2016 .....

.....  
Jméno, příjmení, podpis

1) zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47b Zveřejňování závěrečných prací:

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentu a výsledku obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlázení veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

2) 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, § 35 odst. 3:

(3) Do práva autorského také nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacího zařízení (školní dílo).

3) 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, § 60 Školní dílo:

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpirá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výdělku jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídnou k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

## **ABSTRAKT**

Diplomová práce se věnuje zachycení účinku světla a stínu ve výtvarných, zejména malířských, dílech, od baroka po postimpresionismus.

Na zmíněné světlo a stín navazuje autorsky zpracovaná sada knih, kde ilustrace dotváří hra světla, vytvořená pomocí pop up efektu.

Klíčová slova:

světlo, stín, baroko, romantismus, impresionismus, postimpresionismus, pointilismus, šerosvit, tenebrismus, funkce světla, význam světla, fyzikální aspekty světla, psychologické aspekty světla, duchovní aspekty světla, světlo a barva, světlo jako symbol

## **ABSTRACT**

The thesis is devoted to capture the effect of light and shadow in art, especially paintings, works from the Baroque to Postimpressionism.

The mentioned light and shadow is followed by an set author's book, where the illustrations constitutes a play of light and shadow created by pop-up effect.

Keywords:

Light, shadow, Baroque, Romanticism, Impressionism, pointillism, chiaroscuro, tenebrism, Postimpressionism, contemporary painting, light function, the importance of light, light and color, physical aspects of light, Psychological aspects of light, spiritual aspects of light

Děkuji paní MgA. Janě Dosoudilové za odborné vedení diplomové práce.

Můj dík patří také těm, kteří mi ve všech fázích této práce neodmítli poskytnout radu.

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

*„Čím ošklivější, starší, zlostnější,  
nemocnější a chudší budu, tím víc se  
budu snažit brousit si zuby tím, že své  
barvy nechám zářit světlem...“*

Vincent van Gogh

# OBSAH

ÚVOD .....	9
<b>I. TEORETICKÁ ČÁST</b> .....	<b>11</b>
1. O SVĚTLE A STÍNU.....	12
1.1 Funkce a význam světla.....	13
1.2 Světlo a barvy.....	14
1.3 Fyzikální aspekty světla.....	15
1.4 Psychologické aspekty světla.....	16
1.5 Duchovní aspekty světla.....	18
1.6 Stíny.....	19
1.7 Světlo a stín jako symbol.....	21
2. SVĚTLO A STÍN V UMĚNÍ.....	21
2.1 Světlo v baroku.....	23
2.1.1 Caravaggio.....	24
2.1.2 Rembrandt van Rijn.....	27
2.1.3 Jan Vermeer van Delf.....	30
2.1.4 Georges de La Tour.....	32
2.1.5 Claude Lorrein.....	34
2.2 Světlo v romantismu.....	35
2.2.1 Joseph Mallord William Turner.....	36
2.2.2 John Constable.....	39
2.2.3 Casper David Friedrich.....	39
2.2.4 August Bedřich Piepenhagen.....	41
2.2.5 Ferdinand V. Eugèn Delacroixe a Jean-Baptiste-Camille Corot..	42
2.3 Světlo v impresionismu.....	43
2.3.1 Claude Monet.....	45
2.3.2 Camille Pissarro.....	48
2.3.3 Alfred Sisley.....	50
2.4 Světlo v neoimpresionismu.....	52
2.4.1 Georges Seurat.....	52
2.4.2 Paul Signac.....	55

2.5 Světlo v postimpresionismu.....	55
2.5.1 Vincent van Gogh.....	56
<b>II. PRAKTICKÁ ČÁST.....</b>	<b>61</b>
3. AUTORSKY ZPRACOVANÁ SADA KNIH SHERLOCK.....	62
3.1 Sada tři knih – Sherlock poprvé, Sherlock podruhé, Sherlock naposled....	62
3.2 Desky a uspořádání knihy.....	63
3.3 Použité písmo.....	63
3.4 Ilustrace.....	64
3.5 Pop up strany s výseky.....	65
<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>67</b>
Seznam použité literatury .....	68
Seznam použitých internetových zdrojů.....	69
Seznam použitých obrázků.....	70



## ÚVOD

Setkání s výtvarnými pracemi japonské umělkyně Kumi Yamashity, hlavně s její světelnou stínovou sochou „Cesta“ nacházející se v Seattlu, nebo s interaktivní stínovou knihou „Motion Silhouette“ japonských umělců Megumi Kajiwary a Tathuhiko Nijimy, mě přivedlo k myšlence zaměřit se na světlo a stín v umění.

Světlo a stín existuje odnepaměti a jsou spolu neodlučitelně spjati. Stín by neexistoval bez přítomnosti světla a světlo zase stín tvoří. Světlo je všeobecně vnímáno pozitivně. Připisovány jsou mu kladné a racionální vlastnosti, což je zřejmé například ze slovního obratu „světlo rozumu“ nebo „světlá budoucnost“. Oproti tomu stín je jen pouhým krokem před temnotou a jsou mu přisuzována negativa nebo tajemno, například jako ve slovním obratu „zatemnělý mozek“ či „stíny minulosti.“

Světlo a barva tvoří základní prvky malby, podíl světla v barvě vytváří optické vnímání, které v obraze vidíme. V této diplomové práci se budu blíže věnovat jen jednomu ze zmíněných základních prvků a to světlu, jehož nedílnou součástí je v mnoha případech také stín a oba tyto prvky se objevují nejenom v malbě, ale i v dalších disciplínách výtvarného umění. Tam se světlo zobrazuje buď jako prvek, který osvětluje objekt, nebo jako světlo, které vyzařuje ze zobrazované hmoty, jako její niterná hodnota.

Nejprve se na světlo zaměřím obecně. Na význam světla a jeho funkci, na nejzákladnější vlastnost světla – barvu, na fyzikální a psychologické aspekty světla, ale také na aspekty duchovní a jejich vliv na lidské vnímání a také na symboliku světla.

Následovat bude světlo a stín v klasickém výtvarném umění. Úkolem této diplomové práce není detailně zmapovat vyčerpávající seznam umělců, ale zmínit ta období a konkrétní autory v nich, v jejichž době či práci jsou světlo a stín aktivně přítomné nebo nadměru významné. Tato práce taktéž nemá ambice provádět kunsthistorické rozbory zmiňovaných výtvarných děl.

První období začínající v 16. století, kde se zaměřím na světlo a stín v umění, je baroko. Již v té době italský dobový teoretik Giovanni Paolo Lomazzo rozlišil tři základní druhy světla vzhledem k jejich původu a to: přirozené světlo – pocházející ze Slunce nebo Měsíce (tzn. světlo denní či noční); umělé světlo – vycházející ze svitu plamene svíček (tzn. světlo luceren nebo

pochodní) a jako poslední světlo božské, což je záře gloriol. V barokním období se zmíním zejména o Rembrandtovi van Rijn, Janu Vermeerovi van Delft, Caravaggiovi, Georgu de La Tourovi nebo Claudu Lorrainovi.

Následující zastavení bude v romantismu, které bude patřit hlavně Williamu Turnerovi, Davidu Friedrichovi, Victoru Delacroixovi anebo málo známému Augustu Bedřichu Piepenhagenovi. Světlem protkanému impresionismu vévodil Claude Monet, a spolu s ním na svých plátnech zachycovali světlo Camille Pissarro a Alfred Sisley, kteří jako první malíři se svými plátny vyrazili do pléneru.

Jako další výtvarný směr zmíním neoimpresionismus a jeho dva hlavní protagonisty George Seurata a Paulea Signaca, kteří vynalezli pointilistickou metodu nanášení barvy na plátno.

Posledním výtvarným směrem na sklonku 19. století, kterému se budu věnovat, je postimpresionismus, kde z celé řady umělců vyzdvihnu Vincenta van Gogha, malíře slunečnic.

V praktické části diplomové práce jsem zpracovala sadu tří knih detektivních povídek o Sherlocku Holmesovi autora Sira Arthura Conana Doyleho, které jsem doplnila autorskými ilustracemi. Ilustrace navazují na teoretickou část diplomové práce tím, že je k jejich dokreslení využita hra světla a stínu.

Samotné ilustrace navozují atmosféru světla a tmy tím, že jsou vyvedeny v příslušných barevných zástupcích těchto prvků, černé a bílé barvě. Tyto dvě barvy se do sebe na ilustracích vzájemně přelévají, zakliňují a doplňují tak, že spolu vytvářejí jeden celek složený vždy ze dvou rozdílných obrazců.

Každou ilustraci doplňuje pop up stránka s výsekem určitého tvaru, který světlem na ilustraci dokreslí chybějící detail, pokud se skrz příslušný výsek na ilustraci posvítí nějakým zdrojem světla.

Takto knihy neslouží jen k samotnému čtení, ale přítomností pop up stran s výseky se stávají interaktivními. Doprovodná hra se světlem dodává knihám tajemný rozměr.

Sada knih je uložena ve společném boxu.

## I. TEORETICKÁ ČÁST

## 1. O SVĚTLE A STÍNU

Pro lidstvo představovalo světlo po mnoho tisíce let slunce a oheň, dárce života, energie a tepla. Světlu/Slunci byl od dávnověku přisuzován božský původ, často se objevovalo v mytologii a pohádkách. Lidé byli fascinováni žhnoucím kotoučem putujícím od východu k západu, který rozdával život i smrt, proto mu přisuzovali božský původ.

V Egyptě uctívali boha slunce Ra (obr. 1) a později Atona, antičtí Řekové si zosobňovali Slunce v bohu Heliovi jedoucím po nebeské klenbě ve svém slunečním voze, staří Římané v bohu Solovi, panovníci Incké říše se považovali přímo za potomky boha slunce Intiho, staří Slované považovali boha Svaroga za stvořitele světa a vzývali Slunečního boha Svarožice, keltský bůh světla byl Lugh a severský bůh světla Álheim.



obr. 1

Přítomnost slunečních božstev byla životní nutností, protože bylo třeba vysvětlit střídání noci se dnem, prazvláštní úkazy na obloze, jako duhu při dešti, polární záři nebo červánky při západu slunce, či zrcadlení odrazu na vodní hladině. Zvláštní sluneční úkazy, zatmění, bylo vysvětlováno jako boží hněv.

Slunce, hvězda nejbliže k Zemi, ji zásobuje světlem a teplem. Její paprsky dopadnou na Zemi za 8 minut a 19 sekund. Na Slunci je závislé podnebí, změny počasí a teploty, střídání ročních období, ale i udržování vody na zemském povrchu v kapalném skupenství, na kterém je závislá fotosyntéza, základní kámen života na Zemi. Sluneční energie je motorem takřka všech

procesů, které na Zemi probíhají.<sup>1</sup>

Světlo je dnes chápáno spíše jako fyzikální jev, který se snažili vysvětlit filozofové už od starověku. Platón se například o světle domníval, že lidské oči jsou aktivními zdroji světla. Jeho vnímání optiky bylo oproti dnešku opačné, paprsky zůstaly stejné, ale směr světla byl inverzní.

Lidé si postupně světlo podmanili. Už dávno neexistuje jen světlo přírodní, které dává příroda, ale světlo umělé, nad nímž vládne člověk. Změnil se jen typ zdroje, umístění, intenzita nebo barevná teplota (chromatičnost).<sup>2</sup>

Nebýt světla, naše realita by postrádala pevné obrysy, ztratila by se ve stínech. Ne náhodou v našem jazyce vychází slovo světlo ze kmene slova svět. Světlo nám svět osvětluje, svítí nám na cestu světem.

## 1.1 Funkce a význam světla

Jak už jsem jednou zmínila Slunce, což je hvězda středního stáří, ležící ve středu Mléčné dráhy, která poskytuje Zemi a všem živým organismům na ní životodárnou energii, světlo a také teplo. Optimální vzdálenost mezi Sluncem a planetou Zemí způsobuje, že tato energie dává na Zemi vzniknout životu (obr. 2).



obr. 2

Sluneční záření tak pohání takřka veškeré procesy, které se na Zemi odehrávají. Závisí na ní podnebí, změny počasí i teploty, podílí se spolu s Měsícem na přílivu a odlivu. Udržuje na zemském povrchu vodu v kapalném skupenství a je klíčovým faktorem pro fotosyntézu rostlin, při které rostliny přeměňují světelné působení na živiny a vyrábějí vzduch, který dýcháme. Světlo

1 . . [online]. 8.5.2016 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Slunce>

2 Bakalářská práce, Světlo jako umělecký výrazový prostředek, Jonáš Garaj

umožňuje živočichům vidět, což má obzvláště pro člověka velký význam, protože 80% informací vstřebává ze svého okolí zrakem.<sup>3</sup> K dalším, životně nedůležitým, přesto významným, funkcím světla patří funkce psychologická, které se budu věnovat v samostatné stati. A také funkce estetická, kterou budu zmiňovat ve statích věnovaných umění.

## 1.2 Světlo a barvy

Barva je jednou ze základních vlastností světla. Barva je vjem způsobený dopadem viditelného světla na sítnici lidského oka. Lidské oko vidí barevně díky třem receptorům zvaným číčky, které citlivě reagují na tři základní barvy – červenou, modrou a zelenou.

Barvu objektu vyjadřuje schopnost povrchu pohlcovat či odrážet pouze část viditelného spektra, jež se jeví jako konečná barva. Síla světla a jeho směr ovlivňuje i sílu a působení barvy. Barvy vidíme rozdílně zalité přímým sluncem nebo osvětlené rozptýleným světlem.

Když světelné paprsky dopadnou na povrch, jsou částečně absorbovány atomy povrchu, čímž se ve stejnou chvíli povrch velmi slabě zahřeje. Každý druh povrchu pohltí určitou, specifickou vlnovou délku (barvu) světla. Barva objektu je určena podle toho, která z vlnových délek se odráží, a která vstřebává. Např. povrch listu vidíme zelený, protože pohlcuje všechny barvy mimo zelené a my spatřujeme pouze odražené světlo takové vlnové délky, kterou vnímáme jako zelenou.

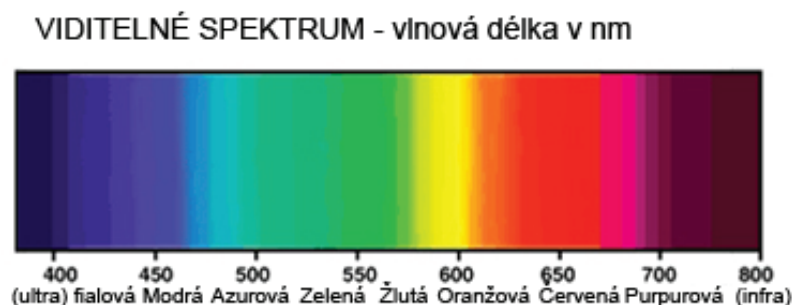
Rozdílné frekvence světla tedy lidské oko vnímá jako odstíny barev, např. fialové světlo má nejvyšší frekvenci a nejkratší vlnovou délku, oproti tomu červené světlo má nejnižší frekvenci a nejdelší vlnovou délku. Celé světelné spektrum můžeme vidět v duze, když do deště zasvítí slunce.

Spolu s viditelným světlem sousedí světlo ultrafialové, které má kratší vlnové délky a na člověka působí tak, že podpoří pigmentaci kůže, a také infračervené záření, jinak „tepelné záření“, jež člověk vnímá jako hřejivé teplo<sup>4</sup> (obr. 3).

---

3      Bakalářská práce, Světlo, Lenka Martincová, str. 6

4      . . [online]. 8.5.2016 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Sv%C4%9Btlo>



obr. 3

### 1.3 Fyzikální aspekty světla

Světlo je fyzikální veličina a pomineme-li barevnost, lze ho vnímat z několika dalších hledisek, mezi něž patří i hledisko fyzikální, které umožňuje vnímat tvar a proporce objektu. Díky osvětlení zjistíme, zda-li je povrch objektu oblý či plochý nebo jakou má strukturu, protože právě světlo prozrazuje všechny fyzikální charakteristiky objektu a sděluje jeho reálnou velikost i velikost relativní ve vztahu vůči ostatním objektům.

Rozlišujeme dva typy světla a to přirozené zdroje světla a umělé zdroje světla.<sup>5</sup>

Přirozené světlo, což je zejména přímé sluneční světlo a měsíční záře se šíří v rovnoběžných vlnách a osvětluje objekty razantně až dramaticky v závislosti na ročním období, tedy na úhlu slunečních paprsků. Zdůrazňuje hrany a strukturu povrchu nebo přesně ohraničuje vržené stíny.<sup>6</sup>

Oproti tomu umělé zdroje světla, jako je elektrické nebo plynové osvětlení či světlo svíčky, osvětlují objekty měkčím světlem, přičemž jejich intenzitu a barvu lze regulovat, šíří se radiálně. Patrný dramatický účinek světla lampy je například na Goyově obraze „Poprava povstalců v Madridu“ (1814) (obr. 4) nebo na malbách Georgese de La Toura (obr. 5), který na svých obrazech inscenoval tajemné scény s plápolající svíčkou nebo loučí. Na obou obrazech je patrné odlišné vyznění role umělého osvětlení, které obrazům dodává emoce.

Jinak ale působí bodové osvětlení, které je sice umělé ale má stejný účinek jako přímé sluneční paprsky.<sup>7</sup>

5 PARRAMÓN, José María. Světlo a stín. Čes. vyd. 2. Praha: Jan Vašut, 1998. Jak na to (Jan Vašut). ISBN 80-7236-042-6., str. 20

6 POHRIBNÝ, Jan. Kreativní světlo ve fotografii. Brno: Zoner Press, 2011. Encyklopedie - grafika a fotografie. ISBN 978-80-7413-143-1., str. 37

7 PARRAMÓN, José María. Světlo a stín. Čes. vyd. 2. Praha: Jan Vašut, 1998. Jak na to (Jan Vašut). ISBN 80-7236-042-6., str. 20 – 21

*obr. 4**obr. 5*

#### 1.4 Psychologické aspekty světla

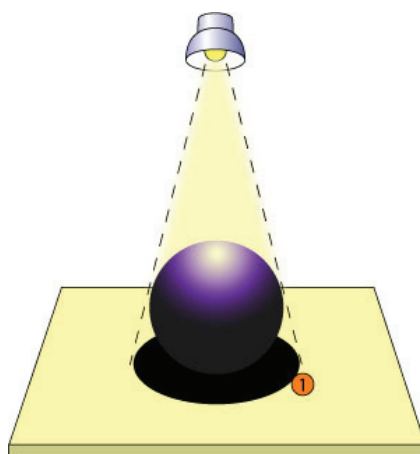
Psychologické aspekty světla využívají umělci k popisu tvaru objektů, ke stavbě kompozice a k vyjádření celkové nálady díla. Jsou to výrazové prostředky, které nelze ničím nahradit.

Patří mezi ně směr světla, který vyjadřuje objem objektu podle toho, jak je nasvícen shora, zepředu, zezadu nebo ze strany. Při nasvícení zepředu (tzv. frontální osvětlení), objekt vrhá stíny za sebe, takže nejsou prakticky vidět. Tento typ osvětlení je vhodný pro zdůraznění barvy, avšak potlačuje objem a hloubku. Při nasvícení objektu v úhlu asi 45° (tzv. laterálně frontální



osvětlení) vzniká vynikající dojem hloubky a objemu, tomuto nasvícení se také říká dokumentární typ osvětlení. V případě, kdy světlo osvětluje objekt z jedné strany, přičemž opačná strana tone ve stínu, jde o laterární osvětlení, při kterém objem a hloubku vytváří vržené stíny. Světlo může na objekt dopadat také zezadu nebo ze zadního profilu. Tehdy jsou strany objektu, které jsou vidět, ve stínu, vzniká velký kontrast a kontury objektu září jakoby měly aureolu. Objem objektu je minimálně patrný, ale hloubka je výrazná. Při osvětlení shora vytváří objekt dlouhé stíny, jež zvýrazňují objem, ale potlačují ostrost kontur. Jako poslední lze objekt nasvítit zespodu, přičemž jsou dlouhé stíny vrženy směrem vzhůru a působí fantaskně až děsivě.

Směr světla je rozhodujícím faktorem při modelování objektu umělcem, kdy spolu s pomocí kontrastu, barvy a perspektivy lze dosáhnout iluze třetího rozměru (obr. 6).

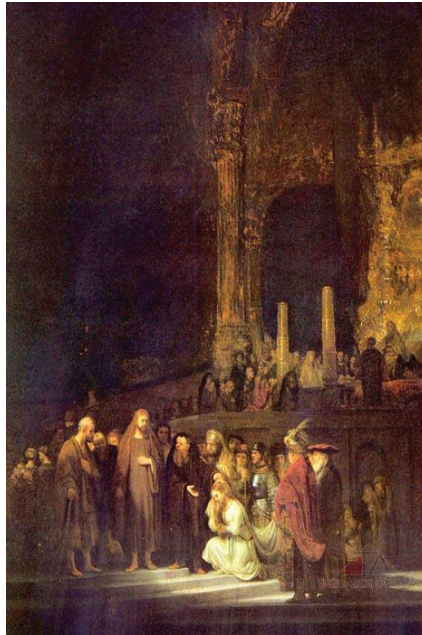


obr. 6

Dalším psychologickým aspektem světla je množství světla. Objekt lze nasvítit silným světlem, při kterém se zmenšuje objem objektu a také se objem deformuje světelně zvýrazněnými částmi nebo odrazy. Oproti tomu použití slabého osvětlení tlumí odražené světlo i tmavé, neprostupné stíny. Množství světla má vliv na kontrasty objektu a šerosvit. Různých hodnot kontrastu lze docílit kombinací světlých, středních a tmavých odstínů a dalších křehkých rozdílů mezi nimi. Dokonalým příkladem šerosvitu, jehož mistrem a otcem byl Rembrandt, je jeho dílo „Kristus a cizoložnice“ (obr. 7), kde stíny polykají světlo.<sup>8</sup>

Posledním důležitým psychologickým aspektem světla je kvalita světla, do níž se počítají veškeré změny kontrastu, šerosvitu nebo vztahu mezi světlem a stínem. Tady rozlišujeme dva typy osvětlení – přímé a rozptýlené světlo.

8 PARRAMÓN, José María. Světlo a stín. Čes. vyd. 2. Praha: Jan Vašut, 1998. Jak na to (Jan Vašut). ISBN 80-7236-042-6., str. 24 – 27



obr. 7

Přímé světlo může být přirozené i umělé osvětlení, které na objektu vytváří ostré kontrasty, výrazné stíny a potlačuje šerosvit a objekt potom působí dramaticky.

Oproti tomu rozptýlené světlo (tzv. difúzní), vytváří na objektu měkké a rovnoměrné kontrasty, podobné světlu, jaké je venku, když je slunce pod mrakem, nebo úplně zataženo, protože k objektu přichází ze všech stran a nevznikají kontrasty a tvrdé stíny. Děje se tak díky jemným přechodům mezi osvětlenými plochami a plochami ukrytými ve stínu, a objekt tak působí klidně a takřka bez emocí.<sup>9</sup>

### 1.5 Duchovní aspekty světla

Vnější světlo, životodárná energie, kterou nás zahrnuje Slunce, v nás může vyvolat různé nálady a emoce, podle toho, jak se jeho příděl mění. Jeho nedostatek má negativní vliv na zdraví i náladu člověka, oproti tomu sluneční paprsky nám dodají sílu, jsou hnacím motorem vitality.

Vedle vnějšího světla, jehož životodárnou energií nás zahrnuje Slunce, vnímáme také vnitřní světlo. Vnitřní světlo – duchovní síla, se ukrývá a vyzařuje z každého z nás ale i z přírody, ze stromů, skal i kamenů, z vody a pramenů. Znamení a výpovědi „o představách vnitřního nebo duchovního světla nacházíme v náboženstvích, mystice i filozofiích různých kulturních okruhů (buddhismus, islám, manicheismus, gnóze, platonismus, kabbala a křesťanství) v nichž se

9 PARRAMÓN, José María. Světlo a stín. Čes. vyd. 2. Praha: Jan Vašut, 1998. Jak na to (Jan Vašut). ISBN 80-7236-042-6., str. 28 – 29

*objevují světelné metafory pro poznání a vědomí, pro božské a životodárné. V naší západní kultuře žily tyto představy... v konceptu životní energie... a v některých filozofických směrech, moderním okultismu a esoterice.*<sup>10</sup>

O světle se píše v Bibli, psal o něm Platón, věnoval se mu Aristoteles. V každém časovém pásmu historie mělo a má světlo své místo. Dnes vědci pomalu vnímají světlo nejenom jako pouhou fyzikální veličinu, ale dávají mu význam základní jednotky života a komunikace a jádro reality. Světlo našlo místo v mnoha citátech, z nichž asi nejlépe významově vystihuje vnitřní světlo tento (trochu klišé) citát: „Jsi světlo mého života“ (obr. 8).



obr. 8

## 1.6 Stíny

Stín je výsledek vztahu mezi světlem a objektem, vzniká jako důsledek šíření rovnoběžných světelných paprsků přirozeného světla nebo radiálních paprsků světla umělého, při nedostatku viditelného světla.<sup>11</sup>

Nezákladnější stíny jsou – skutečný (vlastní) stín a vržený stín. Skutečný stín vzniká na odvrácené straně plochy osvětleného objektu oproti zdoji světla. Vržený stín je stín, který se promítá na ostatní plochy, přičemž napodobuje tvary osvětlovaného objektu. Tvar stínu nebývá dokonalým odrazem osvětlovaného objektu, ale v závislosti na vzálenosti a úhlu od zdoje světla, bývá deformovaný na délku i šířku. Vliv na jeho tvar má také úhel pohledu odkud osvětlený objekt sledujeme.<sup>12</sup>

10 PARRAMÓN, José María. Světlo a stín. Čes. vyd. 2. Praha: Jan Vašut, 1998. Jak na to (Jan Vašut). ISBN 80-7236-042-6., str. 23

11 . [online]. 8.5.2016 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/St%C3%ADn>

12 PARRAMÓN, José María. Světlo a stín. Čes. vyd. 2. Praha: Jan Vašut, 1998. Jak na to (Jan Vašut). ISBN 80-7236-042-6., str. 21-22

Stín lze rozdělit na části. Nejtmaší část stínu se nazývá „umbra“, odkud nelze vidět zdroj světla. Jen pro zajímavost, podle tohoto typu stínu byl v Anglii pojmenován slunečník – umbrella. S umbrou sousedí penumbra, což je polostín, nepřímě osvětlené místo. Poslední část stínu je antumbra, která se objevuje, když má zdroj světla větší průměr než osvětlovaný objekt, používá se však zejména v astronomii. Umbra a antumbra jsou měkké stíny.<sup>13</sup>

V malbě se světla a stíny promítají ve výtvarných metodách, které používají kontrasty mezi světlem a tmou. Jednou z nich je šerosvit (chiaroscuro) – valérová malba, malba světlem a stínem. Při používání šerosvitné malby se modeluje světlem, přičemž představy třetího rozměru se dosahuje světly a stíny. Světelné hodnoty barev a osvětlení v obraze využívá malba k dosažení výrazového účinku, vyjádření emocí a nálad i duchovní hloubky, což v 17. století na plátnech rozvinul zejména holandský malíř Rembrandt, např. na malbě „Noční hlídka“ (1642). Malířská metoda, jež fungovala současně spolu se šerosvitem, se nazývá temnosvit (tenebrismus). Jde o temnosvitnou metodu, kdy se prudce střídá světlo a stín, přičemž se užívá dramatických světelných efektů, které může na obraz vrhat kužel světla z nevelkého a často skrytého zdroje. Tuto metodu na svých obrazech uplatňoval italský malíř Carravaggio, např. na malbě „Povolání Sv. Matouše“ z roku 1600 (obr. 9).<sup>14</sup>



obr. 9

13 . . [online]. 8.5.2016 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/St%C3%ADn>

14 MRÁZ, Bohumír. Encyklopedie světového malířství. 2. přeprac. vyd. Praha: Academia, 1988. str. 87

## 1.7 Světlo a stín jako symbol

Nejsymboličtější pro světo a stín (tma) je srovnání s dobrem a zlem či kladem a záporem. Světlo je bílé, čisté a nebeské, oproti tomu stín/tma je černý, nečistý a pekelný.

Světlo jako symbol vychází z mnoha mytologií a také z biblické tradice, kde světlo zahání temnotu, a tak poukazuje na božskou přítomnost, protože Bůh je světlo. Symbolem v křesťanských bohoslužb je hořící svíce, jejíž plamen je symbolem Kristovy přítomnosti.

Světlo je symbolem naděje – světlo na konci tunelu, které vidí lidé vracející se z druhého břehu zpět na tento svět.

V severských zemích (Švédsku, Norsku), kde je v zimních měsících světla nedostatek se slaví na Svatou Lucii svátek světla. Svátek sv. Lucie připomíná i česká pranostika: „Lucie, noci upije, ale dne nepřidá.“ Znovu se vrací starověké oslavy zimního slunovratu jako okamžik zrození nového Slunce.

Světlo je spojováno s rozumem, oproti tomu tma s lidskými vášněmi – osvícený rozum dobra se staví proti temné vášni.

Anglická spisovatelka Ruth Rendell řekla: „Nikdy neměj strach ze stínů. Prostě znamenají, že někde nablízku svítí světlo.“<sup>15</sup>

Japonský spisovatel Haruki Murakami ve svém románu „1Q84“ napsal: „Kde je světlo, musí být i stín, a kde je stín, musí být i světlo. Není stínu bez světla a není ani světla beze stínu. Stín je bytostí do stejné míry zlou a zvrácenou, jako jsme my lidé bytostmi konstruktivními. Čím více se snažíme být dobrými, vynikajícími, dokonalými lidmi, tím jasněji projevuje stín vůli k temnu, zlu a destruktivitě. Pokud se lidé pokoušejí stát dokonalejšími, než přísluší jejich kapacitě, sestupují jejich stíny do pekel a stávají se ďábly. To proto, že v našem přirozeném světě je stejně hříšné, aby se člověk stával něčím víc, než je, jako když se stává něčím méně.“

## 2. SVĚTLO A STÍN V UMĚNÍ

Umělcům každé doby světlo sloužilo a slouží jako nevyčerpatelný zdroj inspirace k jejich prá-

---

15 . . [online]. 8.5.2016 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://www.citaty-slavnych.cz/vyhledavani/svetlo>

ci. Stalo se pro ně zdrojem energie, která podporuje fantazii a chuť tvořit a nenahraditelným pomocníkem, který jejich dílům dodává hloubku, život, emoce nebo tajemství.<sup>16</sup> Umělecká díla nejsou ale jen o světle, vedle něj trochu ve stínu stojí stín, který je neoddělitelnou součástí světla. V mnohokrát převyprávěné legendě se prý stín zasloužil o samotný vznik malířského umění, tak že byl jeho promítnutý obraz na zdi obkreslen.<sup>17</sup>

Už na antických freskách si lze všimnout zobrazování světla a stínu. Po středověku, kdy se malby zploštily a výrazovým prostředkem se stala jen barva, se antickou nechali inspirovat renesanční umělci a znovu objevili sílu světla a stínu. Janu van Eyckovi se připisuje vynález olejomalby, díky níž mohli umělci věrně zachytit nejjemnější nuance světla a stínu. Leonardo da Vinci představil světu sfumato (obr. 10), složitou malířskou metodu, při níž se na sebe kladou jemné vrstvy lazury a výsledný efekt obrazu působí jako zacloněn mlhou nebo kouřem, ve kterém se ztrácejí kontury malby.<sup>18</sup>



*obr. 10*

16 Bakalářská práce, Světlo jako umělecký výrazový prostředek, Jonáš Garaj

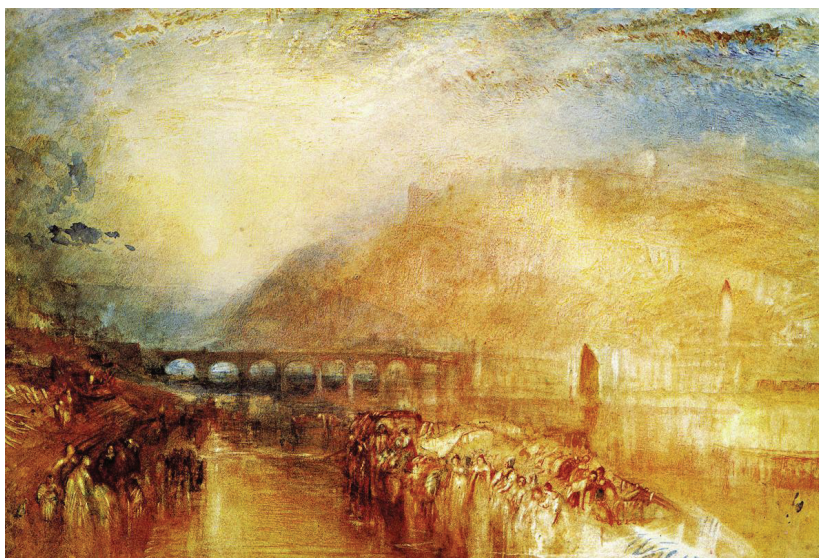
17 ZEMÁNEK, Jiří a Marco BISCHOF. Ejhle světlo: Moravská galerie v Brně 16.10.2003-29.2.2004 : Jízdárna Pražského hradu 26.3.-6.6.2004 : [katalog výstavy]. Brno: Moravská galerie, 2003. ISBN 80-86217-61-2., str. 167

18 PARRAMÓN, José María. Světlo a stín. Čes. vyd. 2. Praha: Jan Vašut, 1998. Jak na to (Jan Vašut). ISBN 80-7236-042-6., str. 10 – 14

V nadcházejících kapitolách se budu věnovat světlu a stínu ve výtvarném umění od baroka po postimpresionismus a umělcům té doby, v jejichž dílech byl na tyto výrazové prostředky kladen velký důraz.

Silný umělecký účinek kontrastů šerosvitu a temnosvitu se plně rozvinul v baroku, které v Itálii zplodilo kontroverzního Caravaggia, ve Francii oblíbence krále Ludvíka XIII. – de La Toura nebo v Holandsku geniálního Rembrandta.

Zobrazování světla v romantismu vévodil Angličan William Turner (obr. 11), který na svých obrazech zachycoval proměnu barev a světla v atmosféře, nebo německý malíř Casper David Friedrich.



*obr. 11*

Impressionisté, v čele s Monetem, objevili malbu v plenéru a s ní barevné stíny.

Pointilisté Seurat a Signac používali na svých plátnech barvy, míchané na základě fyzikálních poznatků o světle.

Jako poslední výtvarný směr zmíním postimpresionismus, kde z malířských pláten zářilo světlo Vincentu van Goghovi.

## 2.1 Světlo v baroku

Žádná éra dějin evropského umění neprošla během jeho trvání tolika změnami v definicích popisu, časovém zařazení či výčtu jejich fenoménů, jako se tomu stalo u baroka, které je považováno za poslední celoevropský sloh. Barokní umění se zrodilo v 16. století v Římě na pomyslnou objednávku církve, a na základě pozdějšího historického zkoumání bylo baroko časově zařazeno za manýrismus.

V době svého fungování byla periodizace i samotný název epochy neznámým, oboje vzniklo později. Slovo „barokní“ se objevilo teprve v polovině 18. století jako negativní hodnocení barokního umění, které se tehdy racionalistické kritice jevilo jako živelně přebujelé, zvláštní až nevkusné. Na přelomu 18. a 19. století počalo slovo „baroko“ či „barokní“ pozvolna ztrácet posměšný nádech a význam slova se stal častým a užívaným.

Jedny z prvních pozitivních hodnocení barokního malířství poskytli průkopníci avangardního umění v 19. století, kteří v malbách holandských malířů Petera Paula Rubense, Rembrandta van Rijna, Jana Vermeera van Delft, Franze Halse, italského Caravaggia či francouzských George de La Toura nebo Clauda Lorraina objevili zvýšenou citlivost pro malířské valéry a pro rozvržení barev i pro hodnoty světla.<sup>19</sup>

*„Jiné proměnlivé konstanty v malířství jsou šerosvit a trojice základních barev; společné uplatňování červené, žluté a modré barvy, jejichž mícháním vznikají všechny ostatní barvy. Nebarevný kontrast světla a stínu se svými extrémními póly černé a bílé stává protihráčem tohoto barevného vesmíru a proměňuje paletu malíře v nesčetných možnostech barevného lomu. Teprve z nedávné doby pochází poznatek, že v případě šerosvitu se jedná spíše o světlo a tmou jako elementární hodnoty v barevné struktuře malby než o odraz konkrétních podmínek osvětlení na základě rozdělení světla a stínu na obraze.“<sup>20</sup>*

### 2.1.1 Caravaggio

V době, kdy ještě v italském malířství převládal manýrismus, styl, který napodoboval velké římské a benátské mistry, už v Lombardii malíři podléhali volnějším, reálnějším stylu zobrazování.

Stejně prostředí formovalo i jednoho z nejvýraznějších umělců té doby, Caravaggia (vlastním jménem Michelangelo Merisi), který jako třináctiletý chlapec, zřejmě v roce 1594, nastoupil do dílny uznávaného milánského malíře Simona Peterzana. Ten měl na rané Caravaggiovy malby silný vliv, ale inspirací umělce nebyl jenom on. V raném období Caravaggiovy tvorby je patrný taktéž vliv Tiziana, Giorgioneho, ba i Belliniho, avšak o formování Caravaggiovy malby lze uvažovat pouze v hypotézách. Caravaggio cestoval do Mantovy a do Milána, kde působili bratři Campioli, kteří na svých malbách novátorsky zacházeli se světlem a možná, že Caravaggiovi pomohly k objevení šerosvitu právě Savoldovy malby.<sup>21</sup>

19 BAUER, Hermann a Andreas PRATER, WALTHER, Ingo F. (ed.). Baroko. V Praze: Sloart, c2007. ISBN 978-80-7209-907-8., str. 6 – 7

20 tamtéž, str. 7

21 tamtéž, str. 19 – 20



V osmnácti letech se Caravaggio vydal do Říma, kde ale prozatím panoval manýrismus a pro realistické a epické pojetí maleb nebylo pochopení, takže aby se mladý umělec uživil, musel se podvolit místnímu vkusu. Caravaggio v Římě získal pověst vzpurného a nepodajného výtržníka a pouličního rváče, který byl současně nesmírně talentovaný a zručný a snad proto získal příbytek se stravou u monsignora Pucciho, kterému pohostinnost splácel řemeslným kopírováním zbožných obrazů. Caravaggio takto získal dostatek volného času, který využil k malbě dle svých úvah a dle svých schopností. Později prošel ještě několika podobnými útočišti, než se mu konečně podařilo prosadit se, a to obrazem „Extáze svatého Františka“ (obr. 12), kde se pojí hra světla s dramatickostí zobrazovaného tématu a který mu otevřel dveře domovů významných římských sběratelů umění.<sup>22</sup>



obr. 12

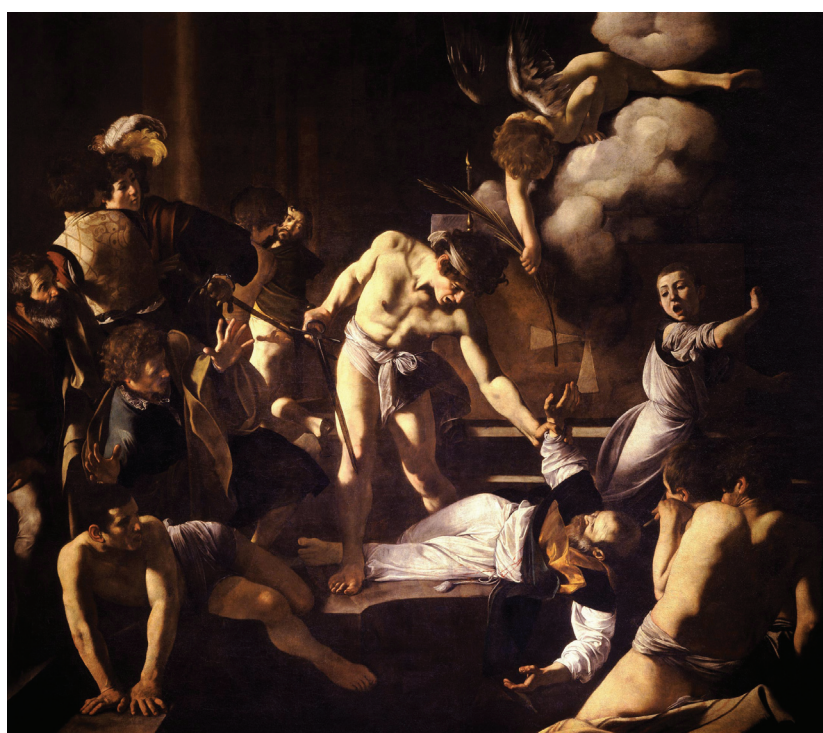
Caravaggio vsazoval realitu okolního světa bez přikrášení do mýtických nebo biblických výjevů a postavy na svých malbách zobrazoval jako prosté lidi ulice.

Na Caravaggiových malbách vládne temnosvit (jinak také tenebrismus), kdy zobrazované objekty vystupují z naprosto tmavého pozadí ozářené ze strany silným sloupem světla z nevelkého a často skrytého zdroje. Světlo působí jako nadpozemská síla, která proráží tmu a dodává naturalisticky pojaté situaci na plátně nádech mystičnosti. Zároveň světlo umožňuje tvarům postav plasticky vystoupit z pozadí a nabýt skutečných a ostře konturovaných obrysů,<sup>23</sup> jako tomu je na obraze „Umučení sv. Matouše“ (1599 – 1600) (obr. 13), efektním nočním výjevem, kde silné

22 BAUER, Hermann a Andreas PRATER, WALTHER, Ingo F. (ed.). Baroko. V Praze: Slovart, c2007. ISBN 978-80-7209-907-8. str. 45

23 MRÁZ, Bohumír. Encyklopedie světového malířství. 2. přeprac. vyd. Praha: Academia, 1988. str. 45

světlo dopadá co centra dějiště a zbylé okolí upadá do temnoty. Podobně se tak děje na plátně „Povolání svatého Matouše“ (1599 – 1600), které vzniklo jen o několik měsíců později, kde je ostrý kužel světla vržen z opačné strany. Obě díla vyvolala pozdvižení, zvláště dílo druhé, kde Caravaggio umístil biblickou postavu do kanceláře daňových úředníků, připomínající hospodské prostředí, naprosto nevhodné pro nebeské zjevení. Od této chvíle byl Caravaggio slavný. Roberto Longhi o tomto obraze píše: „*Zdá se, že světlo přicházející zleva a dopadající do kruhu zvláště planoucích barev umocňuje význam, bezbřehé násilí, jakož i bolet těch, kdo stojí u lůžka. Toto světlo se střetává s rozdílnými hloubkami stínu. Avšak zasažení přítomných se zdá být nekonečné, neutišitelné, to způsobuje onen neblahý svit světla, dopadající zleva.*“<sup>24</sup>



obr. 13

Svého vrcholu dosáhlo Caravaggiovo umění v díle „Pišící Jeroným“ (1606) (dlouho připisováno Riberovi), kde se světlo soustředí na horní polovinu těla světce.

Tou dobou už Caravaggio patřil k nejslavnějším římským malířům, avšak jeho neklidná povaha a záliba v nočních potulkách ho přivedla do velkých nesází. Byl obviněn z vraždy jednoho strážníka papežského dvora a ač i svědkové svědčili v jeho prospěch, byl uvězněn, mučen a hrozil mu trest smrti. Caravaggiovi se z věznice podařilo prchnout, avšak útekem se zapsal na listinu hledaných zločinců. Do Říma se už nikdy nevrátil, stal se z něj psanec.

24 BAUER, Hermann a Andreas PRATER, WALTHER, Ingo F. (ed.). Baroko. V Praze: Slovart, c2007. ISBN 978-80-7209-907-8. str. 63 – 64

V tajných úkrytech, věčně na útěku, vznikly jeho nejobdivuhodnější díla. V Neapoli namaloval obraz „Růžencová madona“ (1606), kde spolu světlo a stín hraje rafinovanou hru a který měl zdobit oltář tamního dominikánského kostela. V témže roce vznikla i malba „Magdalena v extázi“ (1606), která zobrazuje napravenou hříšnici zalitou božským světlem, obraz je na míle vzdálený tradičním zobrazením kajícnic. Na malbách „Sedm skutků milosrdenství“ (1606) nebo „Spící Amor“ (1608) či „Stětí Jana Křtitele“ (1608) se odehrává extrémní střet kontrastu světla a tmy.<sup>25</sup>

Oproti tomu na jiné malbě stejného světce „Jana Křtitele“ (1609 – 1610) Caravaggio kontrast ztlumil a světlo rozptýlil, čímž dal možnost vzniknout bohatším odstínům barev a světlo dostalo až lehce impresivní nádech. Toto bylo jedno z posledních Caravaggiových děl, protože autor roku 1610 záhadně zemřel a jeho tělo bylo nalezeno na pobřeží v Porto Ecole.

V knize „Hlasy ticha“ (1952) se André Malraux zmiňuje o tom, že Caravaggio zemřel příliš brzy, aby se mu podařilo najít vnitřní jednotu, kterou tak zoufale hledal a kterou najde teprve Rembrandt, který své postavy na plátně nasvítí tak, že je vytrhne ze spárů temnoty a propůjčí jim tímto nesmrtelnost.<sup>26</sup>

### 2.1.2 Rembrandt van Rijn

Ve stejném roce, kdy zahynul Caravaggio, se v holandském Amsterdamu narodil Rembrandt van Rijn, který po učení u místního malíře J. van Swanenburgha přešel do malířské dílny Pietera Lastmana, aby se odtud v roce 1625 vydal na samostatnou malířskou dráhu.<sup>27</sup>

Z tohoto období pochází malba „Večeře v Emauzích“ (1629), která zobrazuje dva úředníky, jimž se zjeví Ježíš. Ježíšovo sedící tělo osvětluje olejová lampa, která vyvolává dojem, že světlo vychází přímo z něho a osvětluje okolní posluchače tápající ve tmě.<sup>28</sup>

Po roce 1630 se Rembrandt přestěhoval do Amsterdamu, už jako uznávaný malíř. Věhlas a vysoké příjmy mu zajistila malba „Hodina anatomie doktora Tulpa“ (obr. 14), kterou na zakázku namaloval krátce po začátku svého působení v Amsterdamu.

---

25 BAUER, Hermann a Andreas PRATER, WALTHER, Ingo F. (ed.). Baroko. V Praze: Slovart, c2007. ISBN 978-80-7209-907-8. str. 87

26 tamtéž, str. 53

27 MRÁZ, Bohumír. Encyklopedie světového malířství. 2. přeprac. vyd. Praha: Academia, 1988. str. 488 – 489

28 RICKETTS, Melissa. Rembrandt. Překlad Jaroslava Corronsová. Čestlice: Rebo, 2006. Galerie mistrů. ISBN 80-7234-493-5. str. 31



obr. 14

Vedle tvorby portrétů a autoportrétů vytvořil dílo „Noční hlídka“ (1650) (obr. 15), které získalo svůj název podle dojmu, že se odehrává v noci, avšak děj obrazu je zasazen do jasného dne, jen malba je přetřena tmavou lazurou. Zajímavé však je, že pokud jsou jediným osvětlením malby sluneční paprsky „... jak je potom možné, že všechno ostatní je zahaleno v temnotě, když se přece nacházíme na volném prostranství před budovou? Kdyby skupinu ozařovalo slunce, bylo by světlo a stín rozloženo rovnoměrně mezi všechny její členy. A přece světlo nechává vystupovat pouze postavu poručíka, ženu v pozadí a tu a tam jednotlivé obličejy, zatímco ani stíny nemají určitý směr.“ Jeví se, že postavy, které jsou jasné, jsou takto vyobrazeny úmyslně, ne proto, že na ně dopadá světlo, což byl zřejmě Rembrandtův záměr.<sup>29</sup> Na obraze je neefektivněji nasvíceno ústřední dějiště malby a osvětleny jsou jen ty postavy, které jsou do děje aktivně zapojeny a to zejména jen ty části těla, které jsou pro obraz nějak významné, ostatní je ukryto ve stínu. Světlo na obraze tvoří dojem rozprostřené girlandy, která vede oko pozorovatele, jež registruje rozdílnou intenzitu světelných bodů, rytmus střídání světla a stínu, který je velmi dynamický. Světlo je nejintenzivější v středové části a směrem ke krajím obrazu pozvolna pohasíná.<sup>30</sup>

Rembrandt, stejně tak jako Caravaggio, tímto způsobem práce se světlem a kontrastem dodával svým malbám dramatickosti a popouzel pozorovatele k emocím. Světlo na něj mělo působit jako didaktická pomůcka, tam kde se vyskytovalo, tam mělo přitáhnout oko pozorovatele. Toto platí pro Rembrandtova díla obecně.

Podobná atmosféra panuje i na obraze „Uvedení Ježíše do chrámu“ (1931), kde světlo „hraje dramatickou úlohu, vytváří ostré efekty jasu či temnoty podle kritérií empirie, nýbrž z principů

29 tamtéž, str. 54

30 BOCKEMÜHL, Michael. Rembrandt: 1606-1669 : tajemství odhalené formy. Ilustrace Rembrandt Harmensz. van Rijn. Köln: Taschen, 2003. Mistři světového umění. ISBN 80-7209-544-7, str. 57

řídících jednání postav. Světlo samo se do jisté míry stává nositelem děje.“ Jedná se zde jen o popisné zachycení světla, které vyzařuje jen pokud je napájeno energií.



obr. 15

Na svých obrazech Rembrandt zachycuje světlo buď jako bodové, které jako by přechodně ukázalo cestu, nebo jinde jako rozlehlý jas, který má delší trvání. Světlo v krajiných malbách, které zachycuje a přitom konstruuje jeho dramatičnost, přetváří scenerie v něco nestálého a krajinné nerovnosti získávají vlivem dramatického osvětlení jedinečný vzhled.<sup>31</sup>

Z posledního období Rembrandtovy tvorby, těsně před započítím jeho úpadku, pochází malba „Petr zapírá Krista“ (1660) (obr. 16), která má až expresivní nádech, způsobený hrubou formou zpracování. Světlo na obraze působí jednotně, je centralizováno ve středu obrazu a účinkuje tak, že zdůrazňuje materiál zobrazených objektů, jako je například poddajnost apoštolova roucha nebo kovový lesk brnění.<sup>32</sup>



obr. 16

31 BOCKEMÜHL, Michael. Rembrandt: 1606-1669 : tajemství odhalené formy. Ilustrace Rembrandt Harmensz. van Rijn. Köln: Taschen, 2003. Mistři světového umění. ISBN 80-7209-544-7., str. 35 – 37

32 RICKETTS, Melissa. Rembrandt. Překlad Jaroslava Corronsová. Čestlice: Rebo, 2006. Galerie mistrů. ISBN 80-7234-493-5. str. 114

V následujících několika letech potkal Rembrandta finanční úpadek a pochoval takřka všechny své nejbližší. Sám umírá v roce 1669 v padesáti devíti letech.

### 2.1.3 Jan Vermeer van Delf

Rembrandtův holandský současník, ač narozený o generaci později, byl Jan Vermeer van Delf narozený roku 1632 v Delftu. Stejně jako on, i dlouhá řada dalších, byl ve své době veřejností přehlížen a po své smrti na bezmála dvě stě let zapomenut. Vermeera znovuobjevil a jeho umění vzkřísil až William Bürger, který ho v roce 1866 představil francouzským čtenářům ve své knize „Van der Meer de Delft“.<sup>33</sup>

O Vermeerově cestě k malbě se mnoho neví, nedochovala se žádná zpráva o tom, že by se učil v některé malířské dílně. Po svém otci zdědil obchod s uměním a živil se prodejem obrazů jiných umělců. Maloval zejména domácí žánrové výjevy plné harmonie, zachycující běžné každodenní činnosti, tzv. městská zátiší.

Ač jsou Vermeerovy malby podobně realistické a kontrastní jako Rembrandtovy, oproti němu nenorí své obrazy do šerosvitu, naopak světlo a stín klade vedle sebe a nechá je na sebe vzájemně narážet. I u jeho obrazů přichází světlo ze strany, avšak ne jako bodový kužel, ale spíše jako světelná zář přirozeně proudící do zobrazované místnosti oknem, zejména zleva, což mu dovo-luje zachytit na malbách neskutečnou hloubku a zdánlivý světelný objem. „... Vermeer i nadále používá kontrastu, převrací jeho proporce: místo aby zasazoval světlo do rozsáhlých stínů, dělí stíny mezi spousty rozjásaných světel. Jeho obraz už není matnou jeskyní, jejíž hlubiny se ztrácejí v nepostižitelných temnotách; je přesně uzavřen zdí, prudkou odrazovou plochou, která se naopak zmocňuje jednoho z nejsvětlejších valérů. U něho už nenacházíme ostrůvky světla ponořené do šerosvitu, nýbrž zhuštěné stíny rozseté mezi světlem, zasazené do jasu.“ Vermeer na svých obrazech dodává barvu místům ukrytým ve stínu, přidává jim v tónech na intenzitě, která dosáhne plnosti ve středně osvětlených partiích obrazu. V partiích, kde se ostré světlo střetává s plnou barvou, nechává Vermeer barvu zaniknout ve světle, stejně tak jak u jiných zaniká ve stínech a bílá barva tam září jako čisté světlo. Vermeerův způsob malby, respektive používání štětce a barvy, připomíná v té době ještě neznámý pointilismus. Štětec drží kolmo k ploše a nanáší jím na ještě ne úplně zaschlou barvu, druhou tekutou barvu, velmi světlou

33 PIJOÁN, José. Dějiny umění. Vyd. 3. Překlad Dagmar Halasová, František X. Halas. Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0432-9. str. 275

až jasně svítivou tak, aby se do sebe mohly vpít. Tento způsob používá na malbě tam, kde má světlo v obraze za úkol přitáhnout pozornost. Oku pozorovatele se tato světlá místa zdají být nepatrně větší, než ve skutečnosti jsou, což způsobuje optický klam, při kterém se světlá barva jakoby rozpíná a pohlcuje okolní stín.

K Vermeerově rané tvorbě patří obraz „Kristus u Marty a Marie“ (1654 – 1655), kde jsou světla a stíny vedle sebe seřazeny bez vzájemného přechodu.<sup>34</sup> Vermeer své obrazy dokonale režíroval, konstruoval zobrazované situace a ladil detaily k naprosté dokonalosti. Malbu „Kavalír a dáma pijící víno“ (1660) (obr. 17), pojal téměř jako filmovou scénu. Zalévá ji silné světlo z okna na levé straně, které tvaruje a buduje prostor a zároveň dodává obrazu napětí.<sup>35</sup>



obr. 17

Na obraze „Krajkářka“ (1665) Vermeer aplikoval způsob zachycení světla, jak už bylo zmíněno výše, světelnými body, které navozují trojrozměrný prostor a vyvolávají dojem vysokého lesku. Malba „Čtenářka“ (1657), znázorňující mladou ženu, která si čte u otevřeného okna, zalévá měkké sluneční světlo, opět otevřeným oknem zleva.<sup>36</sup> Stejně světlo, jako je na Vermeerových malbách bychom našli v přírodě, tolik je přirozené. Navozuje dojem, že jeho silný paprsek protíná obraz od jednoho konce rámu k druhému a zároveň, jako by obraz opouštělo a vpíjelo se

34 HUYGHE, René a Piero BIANCONI. Vermeer: [souborné malířské dílo]. Praha: Odeon, 1981. str. 6 – 8

35 PIJOÁN, José. Dějiny umění. Vyd. 3. Překlad Dagmar Halasová, František X. Halas. Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0432-9. str. 282

36 tamtéž, str. 292

do prostoru mezi plátnem a divákem. Stíny Vermeerových maleb mají perlový nádech a světlo se třpytivě tetelí,<sup>37</sup> jako například na obraze „Perlový náhrdelník“ (1662 – 1663). V neposlední řadě nelze opomenout malbu „Mlékařka“ (asi 1658 – 1660) (obr. 18), která patří mezi nejpůsobivější Vermeerovy obrazy, na níž také použil svou tečkovací metodu, aby mohl zachytit chvějící se zářivé světlo.<sup>38</sup>



obr. 18

Vermeer zemřel roku 1675 a za svůj život namaloval jen necelou čtyřicítku obrazů, na kterých se mu však podařilo zachytit momentky holandské domácnosti jako křehké okamžiky ze ztracené doby plné života.

#### 2.1.4 Georges de La Tour

Ve vztahu k původu světla rozeznávají teoretici tři základní druhy: přirozené světlo – světlo sluneční nebo měsíční, božské světlo – svatozář apod., a světlo umělé, což je světlo svíček,

37 HUYGHE, René a Piero BIANCONI. Vermeer: [souborné malířské dílo]. Praha: Odeon, 1981. str. 11

38 PIJOÁN, José. Dějiny umění. Vyd. 3. Překlad Dagmar Halasová, František X. Halas. Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0432-9. str. 291



pochodní, ohně nebo luceren.<sup>39</sup> A právě umělé světlo převládá na malbách nočních scén Georgese de La Toura, francouzského caravaggisty. La Tour se narodil roku 1593 v Lotrinsku a ač tam, až na pár let, strávil celý svůj život, patřil ve své době k nejvyhledávanějším a nejoblíbenějším malířům Francie. Zároveň byl nějakou dobu i dvorním malířem krále Ludvíka XIII. La Tourovy malby nejčastěji vyplňují jedna až dvě postavy, nesmírně plasticky vykreslené, s jasnými obrysy, jež se částečně vynořují z naprosté tmy, ze které je vytrhuje nažloutlé nebo načervenalé světlo svíček, loučí či pochodní.<sup>40</sup> Plamen svíce může být viditelný nebo také zastíněný postavou na plátně, vždy se ale jedná o měkkou záři, která odvážně a přitom jemně prozkoumává temnotu a místy ozáří postavy na malbě tak ostře a silně, že je odhalí do nejmenšího detailu.<sup>41</sup>



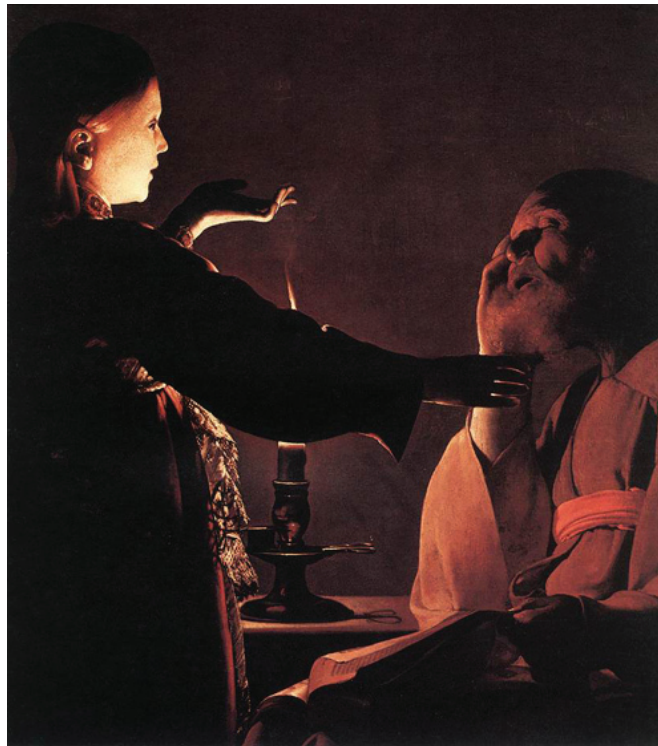
obr. 19

39 ZEMÁNEK, Jiří a Marco BISCHOF. Ejhle světlo: Moravská galerie v Brně 16.10.2003-29.2.2004 : Jízdárna Pražského hradu 26.3.-6.6.2004 : [katalog výstavy]. Brno: Moravská galerie, 2003. ISBN 80-86217-61-2 str. 219

40 PIJOÁN, José. Dějiny umění. Vyd. 3. Překlad Dagmar Halasová, František X. Halas. Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0432-9. str. 162

41 ZEMÁNEK, Jiří a Marco BISCHOF. Ejhle světlo: Moravská galerie v Brně 16.10.2003-29.2.2004 : Jízdárna Pražského hradu 26.3.-6.6.2004 : [katalog výstavy]. Brno: Moravská galerie, 2003. ISBN 80-86217-61-2. str. 225

Nejvýrazněji se popsaná atmosféra odehrává například na malbě „Kající Magdaléna“ (1638) nebo na plátně „Magdaléna s plamenem“ (1640) (obr. 19). Měkký svit svíčky, umístěné do druhého plánu obrazu, malbám propůjčuje tajuplný až mystický nádech tak, jak je tomu na obraze „Sen svatého Josefa“ (1640) (obr. 20).



obr. 20

V 17. století bylo ve Francii velmi populární zobrazovat na malbách svatého Šebestiána, u kterého lidé hledali pomoc především při hrozbě morové nákazy. I La Tour světce zachytil na jedné ze svých maleb s názvem „Irena léčí sv. Šebestiána“ (1649), kde se světlo pochodně mísí se soucitem a smutkem a snaží se proniknout do hluboké temnoty. Svatý Šebestián se ze svých zranění uzdravil, avšak Georges de La Tour při morové epidemii roku 1652 zemřel.

Znovuobjeven byl až ve 20. letech 20. století uměleckým hnutím „Nová věčnost“<sup>42</sup>.

### 2.1.5 Claude Lorrein

Dalším Francouzem, který vložil světlo do svých obrazů, byl Claude Lorrein. Narodil se roku 1600 a již ve čtrnácti letech odešel do Říma, kde se učil malovat u Tassiho. Stal se hlavním římským krajinářem a vzorem pro krajináře tvořící v 18. a 19. století. Lorrein se jako první malíř odvážil ztvárnit slunce, ať už jeho východ či západ na sklonku dne. Namaloval sluneční záři, která při rozbřesku jásavě zalévá přístaviště, jakoby vzkříšená z antických dob, s mořským

42 BAUER, Hermann a Andreas PRATER, WALTHER, Ingo F. (ed.). Baroko. V Praze: Slovart, c2007. ISBN 978-80-7209-907-8., str. 48

horizontem rozpouštějícím se ve slunci v dáli, jako je tomu na malbě „Kleopatra vyloďující se v Tarsu“ (1642) (obr. 21).



obr. 21

Sluncem zalité obrazy Claude Lorreina byly velkou inspirací pro později přicházející romantické malíře i pro ještě pozdější impresionisty.

## 2.2 Světlo v romantismu

Období romantismu se překvapivě zrodilo v Anglii, kde angličtí malíři již na sklonku 18. století na svých akvarelech zobrazovali venkovské prostředí v okolí Kentu, Surrey či skotské Vysočiny. Přes kanál La Manche se romantismus přesunul kolem roku 1825 a za prvotní náznak francouzského romantismu v malířství lze považovat obraz „Okolí Montmartru“ George Michaela. V Anglii se ale již o čtvrt století dříve snažil zachytit vášeň, neklid a dynamičnost přírody William Turner, asi největší inspirace pozdějších impresionistů.<sup>43</sup>

Romantikové kladli důraz na cit, vůli a smysly lidského nitra, využívali veškeré formy vzrušení. Fascinovala je myšlenka na smrt, kterou si asociovali s nocí, jež je vábila, a kterou považovali za vzor smrti.

Jejich výrazovým prostředkem byla barva a hra světla a stínu, která uměla zachytit dynamiku a drama oblíbených témat, jako jsou neklidné temné krajiny a lesy, rozbouřené moře nebo tajuplné hory ztrácející se do dálek. Romantičtí malíři se inspirovali současnými událostmi, ale vraceli se i k historii, středověku či antice, o níž měli poetické představy. Hledali a nacházeli kouzlo v pohádkách, mýtech či v tajemném orientu a tvůrčí podněty jim poskytovala i literatura,

43 PIJOÁN, José. Dějiny umění. Vyd. 3. Překlad Dagmar Halasová, František X. Halas. Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0432-9. str. 215

poezie, hudba nebo divadlo.<sup>44</sup>

Hra světla a stínu, či v romantismu lépe – dramatický boj světla se stínem, byl často rozehráván zejména v dílech anglického malíře a akvarelisty Williama Turnera, německého malíře Caspara Davida Friedricha a francouzského malíře Eugéne Ferdinanda Victora Delacroixe. Českým romantickým malířem, který kladl důraz na světlo byl, bohužel málo známý, August Bedřich Piepenhagen. Z obrazů francouzských malířů Jeana-Baptiste Camille Corota nebo Girodeta de Roucy Triosana lze taktéž vyčíst patrný důraz na zobrazování světla v malbě.

### 2.2.1 Joseph Mallord William Turner

Joseph Mallord William Turner, anglický krajinář a akvarelista, byl svého času považován královskými akademiky za nejtalentovanějšího malíře Anglie. Turner zbožňoval londýnské ulice tonoucí v husté mlze a také stmívání nebo západy slunce, které se staly námětem mnoha jeho obrazů. Avšak hlavní příběhy jeho důležitějších děl se většinou odehrávala na moři.<sup>45</sup>

Jeho tvorbu osudově ovlivnil obraz Clauda Lorraina „Přístav a nalodění královny ze Sáby“, jenž zhlédl v roce 1799, a který ho prý dojal až k slzám a zároveň mu ukázal cestu, jak zachytit světlo s pomocí barvy. Sám nevěřil, že by se kdy jen povedlo alespoň napodobit Lorrainův způsob, kterým zachycuje výhled na slunce.

O několik let dříve namaloval Turner marinu „Rybáři na moři“, jeho první obraz vystavený v Akademii, kde zachytil tajemnou noční scénu na moři, kde bárku osvětluje jasný měsíc, a která vypovídá o Turnerovu zájmu o rozličné zobrazování světla.

Po roce 1800 začaly být jeho obrazy zaplavovány luminismem a světlo začalo postupně rozpouštět kontury tvarů.<sup>46</sup> Pojmenování luminismus vzniklo až na počátku 20. století a k luministům patřili v letech 1850 – 1870 malíři americké malířské školy, Hudson River School, které spojovaly myšlenky a principy luminismu, což byl důraz na světlo a jeho působení na atmosféru na malbách.

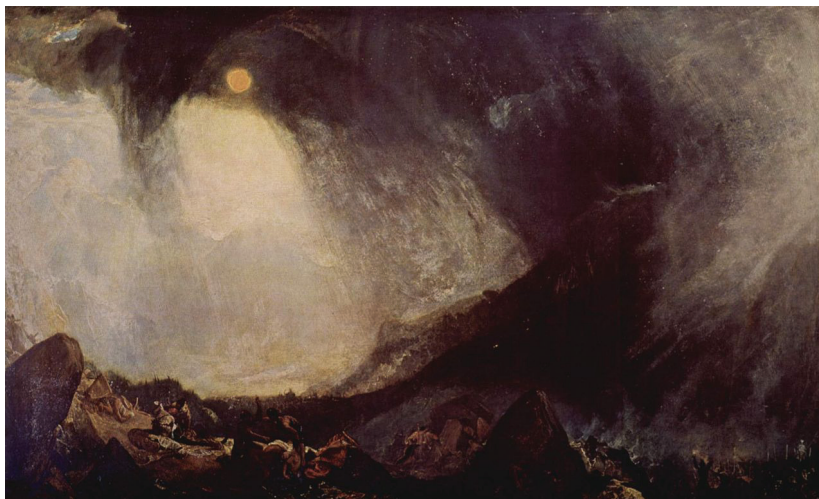
---

44 MRÁZ, Bohumír. Encyklopedie světového malířství. 2. přeprac. vyd. Praha: Academia, 1988. str. 504

45 PIJOÁN, José. Dějiny umění. Vyd. 3. Překlad Dagmar Halasová, František X. Halas. Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0432-9. str. 84

46 BOCKEMŮHL, Michael. J.M.W. Turner: 1775-1851 : svět světla a barvy. V Praze: Slovart, c2008. ISBN 978-80-7391-045-7. str. 19

Turner roku 1812 namaloval významné dílo „Sněhová bouře: Hannibal a jeho armáda přecházející Alpy“ (obr. 22), kde hra světla a stínu vytváří dramatický efekt, který způsobila sněhová bouře, jež se prolíná s měnícími se světelnými odrazy.



obr. 22

Zajímavým obrazem je „Začátek barvy“ (1819), jenž připomíná Rothkovy abstrakce. Je to akvarelová studie, která zobrazuje mořské pobřeží volně přecházející v oblohu, kde vytváří oslnivý pás bílé barvy.<sup>47</sup>

Turner prostudoval Goethovo vědeckou studii „Teorie barev“ a poznatky z ní aplikoval do své malby. Hlavní podmínkou bylo, že svělo musí být viditelné. Goethova teorie byla ve své době ojedinělým pokusem o formulaci spojitosti mezi světlem a barvou, která brala v úvahu fyzikální, estetické a psychologické podmínky. Na základě získaných poznatků Turner vytvořil v roce 1843 obraz „Světlo a barva – ráno po Potopě – Mojžíš píšící knihu Genesis“ (obr. 23), kde světlo dodržuje určité zákony a barvy určují povahu obrazu. Malba probíhá v kruhu, jehož středu vévodí bílé zářící barva, která podkresluje tmavý stín Noemovy archy na hoře Araratu.<sup>48</sup>

Z Turnerových obrazů je více než patrné, jak se snaží zachytit světlo v atmosféře, zejména na malbách, které vytvořil na svých cestách po Itálii, kde navštívil Benátky. Ovlivnila ho hlavně druhá a třetí návštěva v roce 1840. Tehdy namaloval sérii benátských obrazů, kde už samotná kombinace barev, které na sebe plynule navazují, vyvolává dojem živého až pohyblivého světla.

Tak se děje např. na malbách „Východ slunce s netvory“ (obr. 24) nebo na malbě „Slavnostní

47 BOCKEMÜHL, Michael. J.M.W. Turner: 1775-1851 : svět světla a barvy. V Praze: Sloart, c2008. ISBN 978-80-7391-045-7. str. 34 – 40

48 tamtéž, str. 91

výjev na laguně“, oba z roku 1845.<sup>49</sup> Barvy a stupnice světla na obrazech jiskří, až se rozzáří zcela jasně, nebo naopak postupně hasnou. Základní barvy, červená, žlutá a modrá, jsou rozprostřeny na bílém pozadí obrazu, které je svou bělobou prostupuje, zesvětlí a rozzáří, a současně jim dovolí se společně prolnout. Když se na Turnerových obrazech ukáže světlo, pak pouze za přispění barvy.<sup>50</sup> Jde o poslední období Turnerovy tvorby, kdy docela upustil od zobrazování předmětů s pevnými tvary v příznačných barvách, ale snažil se zachytit jen vizuální dojem, který v něm navodil průnik světla a barvy v ovzduší.<sup>51</sup>



*obr. 23*



*obr. 24*

49 BOCKEMÜHL, Michael. J.M.W. Turner: 1775-1851 : svět světla a barvy. V Praze: Slovart, c2008. ISBN 978-80-7391-045-7. str. 61

50 tamtéž, str. 62 – 63

51 MRÁZ, Bohumír. Encyklopedie světového malířství. 2. přeprac. vyd. Praha: Academia, 1988. str. 590

### 2.2.2 John Constable

Z dalších anglických romantických malířů je nutné zmínit také Johna Constabla, který svými poetickými krajinomalbami otevřel malířství cestu ke svobodnému vnímání hodnot přirozeného světla díky harmonické škále barev, která podávala působivou výpověď o nestálých pocitech spojených s atmosférickými proměnami. Ke své tvorbě se nechal inspirovat malbami Lorriana, Ruisdaela nebo Gainsborougha.

Constable měl dokonale nastudovánu oblohu a tam hlavně chování oblaků a jejich tvarové i světelné proměny. Jeho barevná paleta, kterou maloval anglickou krajinu byla velmi světlá. Aby zachytil svěžest přírody, vzdal se tmavých odstínů, což je zřejmé například na malbě „Bílý kůň“ (1819) nebo „Katedrála v Salisbury od biskupových pozemků“ (1820) či plátně „Stonhenge“ (1834) (obr. 25).



obr. 25

### 2.2.3 Casper David Friedrich

Nejvýznamnějším, německým, romantickým malířem, jehož obrazy prostupuje světlo, byl Casper David Friedrich, který tvořil ve stejné době jako William Turner, avšak v Drážďaněch, jež byly centrem literárních romantiků. Friedrich takřka výhradně maloval krajiny, do nichž promítal své snové vize, které působily velmi tragicky. Vliv na smutek, který číší z Friedrichových maleb, mělo možná ne zrovna šťastné mládí.

Friedrich rád zobrazoval přírodu Pomořan, kde se mu dostalo první kreslířské průpravy pod dohledem architekta Quistorpa. Později studoval na kadaňské akademii, kde ho zaujalo barokní umění starých mistrů. Se skicákem v ruce prošel, nejen Pomořany, ale také pohoří Krkonoš

a Harzu a ze skic čerpal motivy na své pozdější obrazy.

„Kříž na horách“ (1808) byla Friedrichova první významná olejomalba, po níž přicházely další obrazy, ze kterých vyzařovala spirituální síla a tajemno. Friedrich na svých malbách vodorovně vrstvil krajinu v pásech tak, aby v prvním plánu obrazu zůstala krajina zakleta ve stínu a dál do hloubky obrazu pásy krajiny postupně bledly, až se posléze často rozpývaly ve světle.<sup>52</sup> Později popředí Friedrichových maleb doplnily zadumané lidské postavy, ukryté ve stínech, obrácené pohledem dovnitř obrazu, do světelné dálky, čelící nekonečnu, jako je třeba na malbě „Mnich u moře“ (1806) (obr. 26), „Poutník v mlhách“ (1817 – 1818) (obr. 27) nebo „Muž a žena rozjímají o měsíci“ (asi 1824). Malba „Opatství v dubovém lese“ (1809 – 1810) zachycuje světlo v jeho samotném zrodu, tedy při svítání, kdy obraz jasně zaplavuje v celé jeho šíři.



*obr. 26*



*obr. 27*

---

52 MRÁZ, Bohumír. Encyklopedie světového malířství. 2. přeprac. vyd. Praha: Academia, 1988. str. 191



Na Friedrichových obrazech, a vlastně vůbec na všech romantických obrazech, motiv světla symbolizuje dar bohů – čas, který může otevřít průrvy do jiných nadskutečných světů.<sup>53</sup>

#### 2.2.4 August Bedřich Piepenhagen

Jak již bylo výše zmíněno, v období romantismu působil v Praze August Bedřich Piepenhagen, pruský rodák, majitel knoflíkářské dílny a malíř samouk. Ač se mu nedostalo žádné výtvarné průpravy, přesto býval ve své době velmi uznávaný a žádaný. V Praze si otevřel malířskou školu, která se věnovala zejména krajinomalbě, avšak jako pedagog mnoho úspěšný nebyl, pozitivní vliv měl jen na své dcery, které podědily jeho talent.

Piepenhagen se nechal inspirovat malbami Clauda Lorraina a teplým sytým světlem, kterým byly jeho obrazy zality, a také malbami pražského malíře Františka Xavera Procházky. Piepenhagenovy melancholické krajinomalby byly protkány chmurným světlem. Liboval si ve zobrazování odrazů měsíce v úplňku na lesních jezírkách, nebo v podzimních západech slunce, které jemně zastřené mlžným oparem odkrývaly rozvaliny hradních zřícenin, jako tomu je například na malbě „Noční rybolov“ (30. let 19. století), „Krajina za úplňku“ (30. – 40. let 19. století) nebo „Měsíční noc“ ze stejného období. Za zdařilejší byly považovány měsíční krajiny, kde světlé plochy nesly větší množství barvy, čímž se staly nápadnějšími.<sup>54</sup>

Na sklonku jeho tvorby zjednodušil barevnost svých maleb až na pouhou černou a bílou, které stínoval hnědou barvou a světla v malbě vytvářel rytím obráceným koncem štětce do podkladu obrazu, jako například na malbě „Zimní krajina s poutníkem“ (40. – 50. let 19. století) (obr. 28). Obdobně v posledním období tvorby pracoval na obrazech i William Turner.<sup>55</sup>

Na obrazech francouzských romantiků se světlo objevovalo zejména u Ferdinanda Victora Eugèna Delacroixe a Jeana-Baptiste-Camille Corota.

---

53 ZEMÁNEK, Jiří a Marco BISCHOF. Ejhle světlo: Moravská galerie v Brně 16.10.2003-29.2.2004 : Jízdnárna Pražského hradu 26.3.-6.6.2004 : [katalog výstavy]. Brno: Moravská galerie, 2003. ISBN 80-86217-61-2. str. 69 – 72

54 PIEPENHAGEN, August Bedřich, BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda (ed.). August Bedřich, Charlotta a Louisa Piepenhagenovi: [Národní galerie v Praze - Sběrka umění 19. století, klášter sv. Jiří na Pražském hradě, 6. listopadu 2009 - 30. dubna 2010]. V Praze: Národní galerie, 2009. ISBN 978-80-7035-431-5. str. 13 – 17

55 tamtéž, str. 28

*obr. 28*

### 2.2.5 Ferdinand Victor Eugène Delacroix a Jean-Baptiste-Camille Corot

Delacroix inspirovaly malby Johna Constabla, zejména jeho obraz „Vůz na seno,“ který byl roku 1824 vystaven na pařížském Salónu. Tato malba podnítila ve francouzských romantických malířích touhu pátrat po hře barev a světla v přírodě a pokusit se zachytit její chvějivou atmosféru na plátno, jako například na obraze „Sardanapalova smrt“ (1827) (obr. 29) nebo „Lov na lvy“ z roku 1861. Svými malbami a nabytými zkušenostmi s účinkem světla a barev Delacroix později zásadně ovlivnil tvorbu impresionistických malířů.<sup>56</sup>

*obr. 29*

56 PIJOÁN, José. Dějiny umění. Vyd. 3. Překlad Dagmar Halasová, František X. Halas. Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0432-9. str. 189

Druhým z francouzských romantiků je již výše zmíněný Corot, který na svých malbách upínal zrak k horizontu oblohy a jemně stínoval drobná oblaka i okolní přírodu. Pracoval s jemnou škálou světlých barev, které obrazům propůjčovaly svěžest. Na svých cestách zavítal do Říma, Janova, Benátek nebo Florencie a také ke Comskému jezeru, kde ho upoutala jemná mlha stoupající z vody<sup>57</sup>, odtud pochází například malba „Pohled ze zahrad Farnese“ (1826). Zastřeným světlem je protkán obraz „Orfeus vedoucí Eurydiku z podsvětí“ (1861) (obr. 30) a chladně září malba „Ville d'Avray“ (1867 – 1870), kde Corot dosáhl stříbřitého oparu pomocí světelně odstupňovaných skvrn. Corotova tvorba měla, stejně jako Delacroixova, zásadní vliv na pozdější impresionisty.<sup>58</sup>



obr. 30

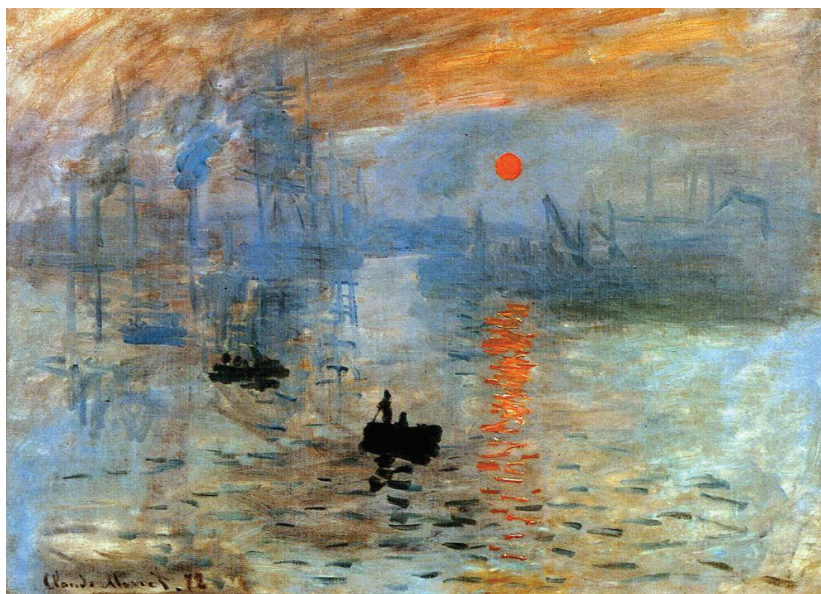
### 2.3 Světlo v impresionismu

V 70. letech 19. století se zformoval směr, jehož zastánci se soustředili na zachycení světla v přírodě za pomoci barevných skvrn. Byly nazváni impresionisty, podle obrazu Claude Moneta „Imprese, východ slunce“ (1872) (obr. 31), který představil na první výstavě mladých nezávislých malířů na pařížském boulevardu des Capucines, a který mimo jiné publikum nepřijalo s nadšením. Redaktor časopisu Charivari, Louis Leroy, označil vystavující umělce za „malíře pouhých dojmů“ (imprese) – impresionisty a tento, ač původně zesměšňující, název se velmi rychle zažil a postupem času se hanlivého nádechu zbavil.<sup>59</sup>

57 MRÁZ, Bohumír. Encyklopedie světového malířství. 2. přeprac. vyd. Praha: Academia, 1988. str. 103

58 PIJOÁN, José. Dějiny umění. Vyd. 3. Překlad Dagmar Halasová, František X. Halas. Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0432-9. str. 189

59 MRÁZ, Bohumír. Encyklopedie světového malířství. 2. přeprac. vyd. Praha: Academia, 1988. str. 270



*obr. 31*

Impresionisté opustili své ateliéry a vrhli se do plenéru, aby se přiblížili realitě přírody a jejímu světlu, které ji v každém okamžiku proměňuje a nabízí umělcům tisíce možností, jak ji ztvárnit. Chtěli zachytit nejrozmanitější okamžiky přírody a světla v ní, proto se svěřepým zaujetím zkoumali skutečnost, aby se jim podařilo zobrazit nejen ráz krajiny, ale zejména její světelný stav.

Impresionističtí umělci kladly na své obrazy drobné, dělené barevné skvrny čistých světlých barev, které se v konečný obraz sjednotily teprve v sítnici oka vnímatele. Lidský zrak vnímal barevné skvrny jako chvějící se plochu barevného světla. Optické teorie francouzského fyzika a chemika Chevreula a prosvětlené krajiny anglického malíře Williama Turnera přivedly impresionisty k vyloučení černé barvy a šedých tónů ze své malířské palety a nahrazení jich neloženými spektrálními barvami, jimiž chtěli vystihnout účinek odražených světelných paprsků v oku umělce, které takto zprostředkují opravdově vidět okolní svět.

Jako náměty vhodné k malbě si impresionisté rádi vybírali krajiny s vodními plochami, protože tak mohli na svých obrazech zobrazovat světelné odrazy, které vznikají rozkladem barev slunečními paprsky. Z pláten září vibrující struktury dojmů, které jsou odproštěny od hmotnosti objektu. Barevná skvrna se stala samostatným výrazovým prostředkem, opustila kontury vymezeného tvaru a proměnila zobrazované téma v jiskřivé světlo s proudící jasnou energií.<sup>60</sup>

60 MRÁZ, Bohumír. Encyklopedie světového malířství. 2. přeprac. vyd. Praha: Academia, 1988. str. 270

Mezi impresionisty, kteří zařadili světlo na svou paletu a jejichž obrazy byly světlem nejvíce protkány, patří Claude Monet, Camille Pissarro a Alfred Sisley.

### 2.3.1 Claude Monet

Claude Monet, největší z impresionistů, později nazývaný „malířem světla“, se na procházkách po pláži v Le Havru spřátelil s Eugènem Boudinem, jedním z prvních impresionistických krajinářů, a tento ho seznámil s malbou v plenéru. Podsunul mu také dvě základní myšlenky a to, že první dojem je ten právný, a proto je důležité ho zachytit tak, jak ho na první pohled vnímá a také, že malování přímo na místě dává obrazu životní energii a obrovskou sílu. Na Boudinovu radu začal Monet studovat umění v Paříži.

Do Paříže Moneta táhly také malby Eugèna Delacroixe, kterým se podařilo povznést obraz na „slavnost oka“.<sup>61</sup> Spolu s Renoirem sedávali na břehu Sieny a snažili se zachytit světelný pohyb říčních proudů, na nichž se pohupovaly loďky, třpytivý mihot světla, který pronikal a prodíral se řídkými korunami stromů a rozséval po okolí barevné pablesky.<sup>62</sup> Monet dokonce maloval i přímo na vodě, usazený v loďce, aby měl světelné divadlo pablesků vodní hladiny přímo na dosah. Moneta ovlivnil i pobyt v Alžíru, kam ho zavedla vojenská služba, a kde spatřil barvy žhavého afrického slunce, které na něj hluboce zapůsobily. Po návratu z vojny se seznámil s holandským malířem Johanem Jongkindem, jehož předimpresionistické krajiny na něm taktéž zanechaly patrný vliv.<sup>63</sup>

V 70. letech zaplnily Monetova plátna zářivé odlesky řeky Sieny. Obraz „Imprese, východ slunce“, který vznikl časně z rána v Le Havru, zobrazuje proměnlivou světelnost Sieny. Byl vystaven, spolu s díly dalších třicet umělců, na samostatné výstavě na Boulevards des Capucines, výstavu ale navštívil zanedbatelný počet diváků, kteří vystavená díla vesměs považovali za nedokončená. Louis Leroy, kritik, pejorativně označil v recenzi vystavující umělce, jak už jsem zmínila výše, za impresionisty a jejich díla srovnal s rozpracovaným potiskem tapet.<sup>64</sup>

61 KRSEK, Ivo. Claude Monet. Praha: SNKLU, 1965. Současné světové umění (SNKLU). str. 14

62 PIJOÁN, José. Dějiny umění. Vyd. 3. Překlad Dagmar Halasová, František X. Halas. Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0432-9. str. 271

63 KRSEK, Ivo. Claude Monet. Praha: SNKLU, 1965. Současné světové umění (SNKLU). str. 8

64 KRSEK, Ivo. Claude Monet. Praha: SNKLU, 1965. Současné světové umění (SNKLU). str. 32

Z celé dlouhé řady obrazů bych vyzdvihla několik. V roce 1873 Monet namaloval obraz „Makové pole v Argenteuil“ (obr. 32), kde vypoužil efekt doplňkových barev, čímž podtrhl optický důraz na základní barvy, tím že například žlutou barvu podpořil sousedstvím s fialovou, červenou pomocí zelené nebo modrou pomocí oranžové.

Ve stejném roce a na stejném místě zachytil Monet na obraze „Most v Argenteuil“, kde nanášel teplé, barevné odstíny bílé, zlaté, modré a růžové barvy dlouhými a krátkými tahy štětce, čímž se mu podařilo vytvořit světelné efekty a vodní odrazy tak čisté jako zrcadlo.<sup>65</sup>



obr. 32

Počátkem období kolem roku 1880 začal Monet tvořit série pláten jednoho motivu, zachyceném v různých denních či ročních dobách ze stejného úhlu. Patří sem série „Stohy“ (obr. 33), při jejím vzniku si Monet vypracoval specifickou metodu, při níž pracoval na několika plátnech zároveň. Každému obrazu věnoval svůj čas tak dlouho, dokud se nezměnilo světlo, takže takto mohl zachytit jedinečný okamžik určitého místa. Na Stozích se Monetovi podařilo zachytit atmosféru okamžiku, například na kupkách sena v létě pohyb světla v žáru slunce letního dne uvízl v barevné hmotě plné zlatých, oranžových, rudých až fialových odstínů, které v pozadí podtrhují tóny modré a zelené, a celý obraz budí dojem vibrujícího světla zapadajícího slunce.

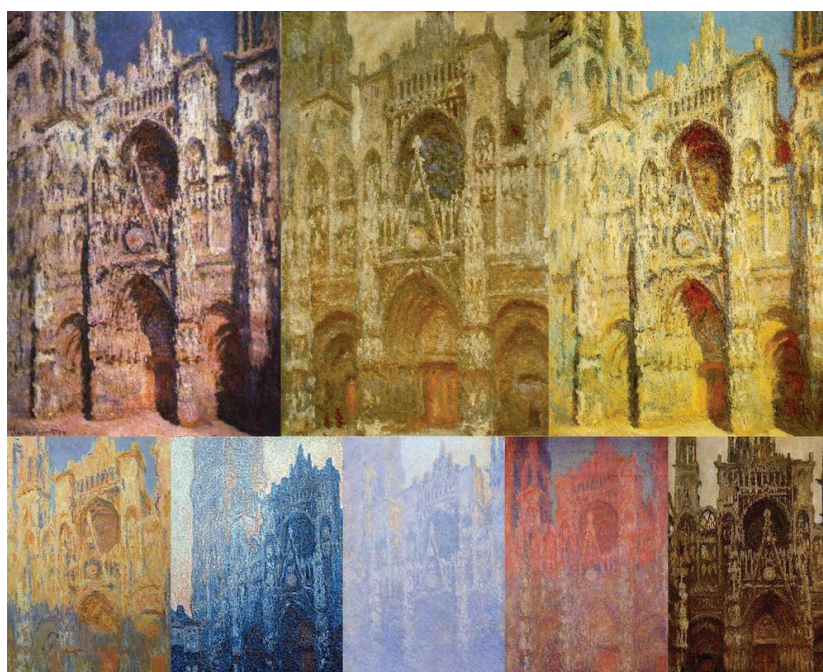
Další významnou sérií jsou „Rouenské katedrály“ (obr. 34), což je soubor asi padesáti maleb gotické katedrály v Rouenu, který Monet namaloval v letech 1892 – 1893. Obrazy pokrývají pastózní nánosy barvy, díky níž se mu podařilo zachytit barevné a světelné proměny povrchu zdiva katedrály v různé denní době. Některé z maleb působí, jako by byly světlem úplně odlehčeny a jejich zářivost je na některých místech ještě zvýrazněna použitím běloby. Monetovi se

<sup>65</sup> CUNNINGHAM, Antonia. Impresionisté. V Praze: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-600-1. str. 56 – 72

na plátnech série Rouenských katedrál podařilo oživit po staletí neměnnou architekturu a dodat starým zdem nové světelné kouzlo.



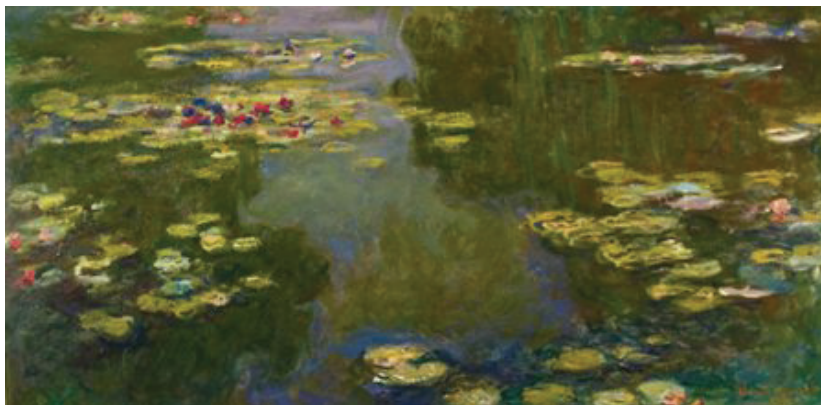
obr. 33



obr. 34

V roce 1883 se Monet přestěhoval do Ginervy, kde později začala vznikat slavná série „Leknínů.“ O své zahradě, která ho plně zaměstnávala po tři desetiletí, prohlásil, že je to jeho nejkrásnější umělecké dílo. Z močálu zbudoval vodní zahradu, zaplavenou pestrobarevnými květinami a vzrostlými stromy, jejichž větve spadaly až k hladině jezírka, přes které se klenuly japonské můstky. Právě tam začal malovat „vodní krajiny“, tak sám pro sebe plátna pokrytá zrcadlovou hladinou vody, na nichž se houpaly květy leknínů, nazýval. Zvláštností v leknínové sérii je okrouhlé plátno z roku 1907 s názvem „Lekníný“, na kterém vodní hladina nese až průzračné fluidum. Monetův zahradník měl za úkol udržovat jezírko v naprosté čistotě, aby se nebe, oblaka a slunce mohla ve vodní hladině dokonale odrážet. Obrazy s lekníný, například „Jezírko

s lekníny“ (obr. 35), měly u kritiků – kolegů umělců i veřejnosti, obrovský úspěch (jedno plátno si patrně zakoupil i Degas). Monet tomuto tématu věnoval více než 230 pláten, které se rozptýlily do všech stran a to ho asi přivedlo na myšlenku, aby vytvořil monumentální dílo. Dekoraci, která vnímatele obestře ze všech stran, bude stát uprostřed jezera obklopen lekníny. Pro tento účel vzniklo ve speciálně vybudovaném ateliéru 19 velkých pláten, na kterých Monet po celých deset let pracoval, i když mu zrak sužoval šedý zákal a tím uzavřel svou uměleckou i životní dráhu.<sup>66</sup>



obr. 35

### 2.3.2 Camille Pissarro

Mezi impresionisty byl Monetovým přítelem o deset let mladší Camille Pissarro. Seznámili se spolu během krátkého pobytu na Académie Suisse, kde oba studovali. Monet později k jejich setkání poznamenal, že si Pissarro vybral za vzor Camille Corota a skromně maloval v jeho stylu a že on sám jeho vzorem nechal inspirovat.<sup>67</sup>

Pissarro se ve své tvorbě zaměřil hlavně na krajinomalby, kde se později začaly objevovat i postavy venkovanů. Ač věrný zastávce impresionismu, vytvářel mnohem propracovanější malby než Monet, které často dotvářel až v ateliéru. Bylo to pravděpodobně z jediného pragmatického důvodu, domníval se totiž, že bude mít větší šanci svá díla prodat, pokud se budou jevit více dokončená.<sup>68</sup>

V roce 1873 Pissarro namaloval svou typickou hrudkovitou technikou doplněnou jemnými tahy štětce obraz „Jinovatka“ (obr. 36), na kterém se v jinovatku pokrytých geometrických, hrubých

66 CUNNINGHAM, Antonia. Impresionisté. V Praze: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-600-1. str. 80 – 82

67 BERNARD, Bruce. Velcí impresionisté. Praha: Grafoprint-Neubert, 1997. ISBN 80-85785-49-8. str. 99

68 BERNARD, Bruce. Velcí impresionisté. Praha: Grafoprint-Neubert, 1997. ISBN 80-85785-49-8. str. 106



brázdách odráží studené, ranní slunce. Pissarro zde nešetřil bělobou, díky níž se mu podařilo zachytit třpytivou atmosféru mrazivého rána, a která dodala dílu čerstvý závan. Pro zdůraznění světelného účinku použil i tmavší odstíny šedé.<sup>69</sup>



obr. 36

Dílo „Červené střechy“ (obr. 37) (1877) patří k dalším příkladům světelných maleb, plných jemných odstínů, na kterém je zachyceno působení světla v jednom jediném odpoledni. Celé plátno zalévá jasné, teplé světlo, které se k vnímáтели prodírá skrz pavučinu vytvořenou z hustých větví stromů zachycených v popředí obrazu.<sup>70</sup>

V roce 1885 se Pissarro seznámil se Signacem a Seuratem a na několik let se přidal k pointillistům, avšak už roku 1890 se vrátil zpět k impresionismu, protože se přesvědčil, že pro něj je to nejvhodnější způsob, jak zobrazit světelné chvění.<sup>71</sup>

V posledním desetiletí 19. století, a současně posledním desetiletí svého života, Pissarro vytvořil svá největší díla, na kterých maloval jak městské motivy zaplněné nespočtem osob, tak osamělé venkovské krajiny. Tehdy, stížen již problémy s očima, dával přednost malbě z balkónu v nejvyšším patře domu nebo z okna svého ateliéru, aby ho netrápil vítr. Takto vytvořil sérii pohledů na ulice Paříže nebo nábřeží Sieny. Zvláště působivé jsou obrazy, které zachycují rušné, noční bulváry osvětlené plynovými lampami a světly povozů, jako je dílo „Boulevard Montmartre: Noc“ (obr. 38) (1897). Vytvořil také celou řadu pohledů na Place du Théâtre

69 PIJOÁN, José. Dějiny umění. Vyd. 3. Překlad Dagmar Halasová, František X. Halas. Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0432-9. str. 283

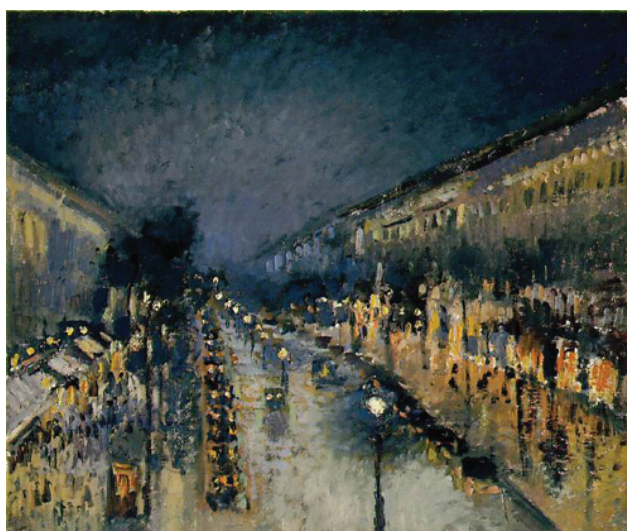
70 CUNNINGHAM, Antonia. Impresionisté. V Praze: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-600-1. str. 108

71 PIJOÁN, José. Dějiny umění. Vyd. 3. Překlad Dagmar Halasová, František X. Halas. Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0432-9. str. 283

Francias, kde podtrhl výraznost živé scény použitím protilehlých barev spektra.<sup>72</sup>



*obr. 37*



*obr. 38*

### 2.3.3 Alfred Sisley

Monetovým vrstevníkem a dalším významným, ač za svého života neuznávaným, impresionistou byl i Alfred Sisley, který se od samého počátku své tvorby zajímal o světelné, barevné a náladové účinky. V ateliéru Charlese Gleyra došlo k seznámení s Monetem a Renoirem, se kterými se spřátelil.

Sisley byl krajinář, nezajímaly ho lidské postavy nebo moderní městské části, rád tvořil na venkově v okolí svého bydliště, západně od Paříže. V 70. letech se v jeho malbě začal projevovat vliv impresionismu, začal používat drobné tahy štětce a na jeho barevné paletě dostaly více prostoru světlé, čisté barvy.<sup>73</sup>

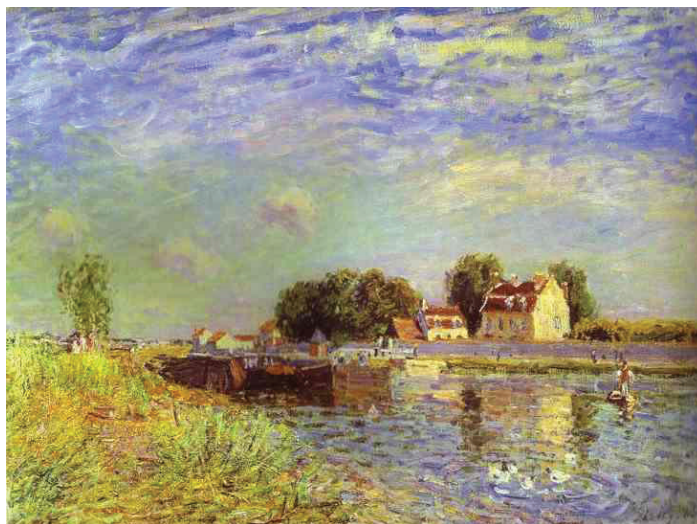
<sup>72</sup> CUNNINGHAM, Antonia. Impresionisté. V Praze: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-600-1. str. 120

<sup>73</sup> BERNARD, Bruce. Velcí impresionisté. Praha: Grafoprint-Neubert, 1997. ISBN 80-

Sisley na svých obrazech často maloval nebe, které se dotýkalo vody, protože pro něj oba elementy znamenaly zdroj světla a odrazu. Sám o malbě obloh na svých obrazech řekl: „*Dává obrazu nejen hloubku svými za sebou jdoucími rovinami, ale také přispívá pohybem.*“<sup>74</sup> Plné světla, jasného a živého, jsou Sisleyho obrazy, na kterých zachytil řeku ve Villeneuve-la-Garenne, např. „*Most ve Villeneuve-la-Garenne*“ nebo „*Villeneuve-la-Garenne*“ (obr. 39) oba z roku 1872 a také krajiny z okolí Louveciennes, například „*Rue de la Princesse, Louveciennes*“ (1873). Obraz z roku 1885 „*Kanál Du Loing v St-Mammes*“ (obr. 40) je typickým příkladem Sisleyho práce a ne nadarmo o něm jeden anglický kritik prohlásil, že je malířem francouzského nebe.<sup>75</sup>



*obr. 39*



*obr. 40*

---

85785-49-8. str. 89 – 91

74 CUNNINGHAM, Antonia. Impresionisté. V Praze: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-600-1. str. 84

75 BERNARD, Bruce. Velcí impresionisté. Praha: Grafoprint-Neubert, 1997. ISBN 80-85785-49-8. str. 89 – 91

## 2.4 Světlo v neoimpresionismu

Neoimpresionismus, jinak také divisionismus, případně také pointilismus, následoval v 80. letech 19. století po impresionismu. Neoimpresionisté se snažili vystupňovat barevnou zářivost obrazu, protože právě světlo je v přírodě nejvíce fascinovalo. Přestali mísit barvy na paletě, protože takto podle neoimpresionistů vznikaly barvy nečisté a kalné. Chtěli používat jen čisté barvy, proto začali na své malby klást barevné skvrny, ale ne už jako impresionisté, kteří malovali dojmy, ale skvrny racionálně usměrněné, které fungovaly jako osobitý stavební prvek obrazu. Neoimpresionisté pokrývali malby skvrnami – body a tečkami – v lomených barvách, které v oku vnímatele vyvolávaly dojem barevného světla a spojovaly se v harmonický celek, jenž byl docílen správným rozdělením a přesným dávkováním prvků podle pravidel kontrastů, odstupňování a jasů barev. Vzájemně odstupňované barvy zjasněné bílou barvou ztělesňují rozmanitost barevného spektra a všech jeho barevných přechodů. Cílem rozkladu barev bylo dosáhnout co možná nejintenzivnějšího barevného jasů a vyvolat u vnímatele dojem barevného světla mísením vedle sebe poskládaných barevných skvrn, teček nebo bodů a zhmotnit tak zářivost barevného světla přírody.<sup>76</sup>

Nezávisle na sobě začali hledat všeobecné zákonitosti stavby obrazu dva francouzští malíři, Paul Signac a Georges Seurat.

### 2.4.1 Georges Seurat

Nesporně mnohem talentovanější Georges Seurat navštěvoval od roku 1878 Ecolé des Beaux-Arts, avšak o rok později, pod vlivem Pissara, Degase a Moneta, školu opustil. Živě se zajímal o Delacroixovy, Milletovy, Corotovy a Couberovy malby a studoval Chevreulovy teorie o barvě a optice, podle nichž jsou čisté barvy, které jsou kladeny na plátno, aniž by vznikly mísením na paletě, pro oko vnímatele podstatně jasnější a chvějivější. Seurat věnoval pozornost také Davovým pracem pojednávajícím o procesech vnímání světelných paprsků sítnicí a Blancovu studiu o symboličnosti tvarů, kde ho hlavně zaujal vztah mezi oblastí psychickou a fyzickou, tedy mezi světem emocí, citů a odrazů jednotlivých vlastností předmětů a jevů, které na nás působí a světem barev. Na základě těchto vědeckých poznatků nazýval vlastní způsob malby mnohem raději chromo-luminarismus, než pointilismus nebo neoimpresionismus.<sup>77</sup>

76 LAMÁČ, Miroslav. O sebe a o svojom diele: Signac, Seurat, Gauguin .. [et al.]. 2. vyd. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964. str. 19 – 22

77 CHASTEL, André a Fiorella MINERVINO. Georges Seurat: souborné malířské dílo. Praha: Odeon, 1982. Světové umění (Odeon). str. 86 – 88

Podle Seurata harmonii tvoří podobnost kontrastů a obdobnost v tónovém odstupňování světlosti barvy, barvy a linie. Ve valérách staví valéry nejjasnější proti nejtmašším, v barvě, barvy z opačných stran barevného spektra (červená – zelená, modrá – oranžová, žlutá – fialová). Různými kombinacemi barev navodí rozdílné nálady, například radost, smutek nebo klid, přičemž u radosti je hlavní složkou světelnost a u klidu musí být tmavé a světlé tóny v rovnováze. Výsledkem je spojení barev na sítnici oka, kdy je výrazovým prostředkem optické mísení tónů, barev (lokálních barev a barevného světla – např. sluneční světlo nebo svit petrolejových lamp) a jejich vzájemných reakcí, tedy světelných zdrojů a je doprovázejících stínů, to vše se musí odehrávat podle zákonů kontrastu, odstupňování a zářivosti.<sup>78</sup>

Georges Seurat v roce 1882 namaloval obraz „Podrost v Potaubertu“, kde zachytil chvějivou atmosféru lesa prosvětleného zlatou září, nebo malbu „Krajina“, s patrným Pissarovým vlivem a jeho zářivou paletou barev, a Corotovým jasným světlem.

O rok později vznikla malba „Muž s motykou“ (obr. 41), kde Seurat namaloval svým statickým stylem postavu kopáče, a kde je zachycena sofistickovaná hra světla a stínu.

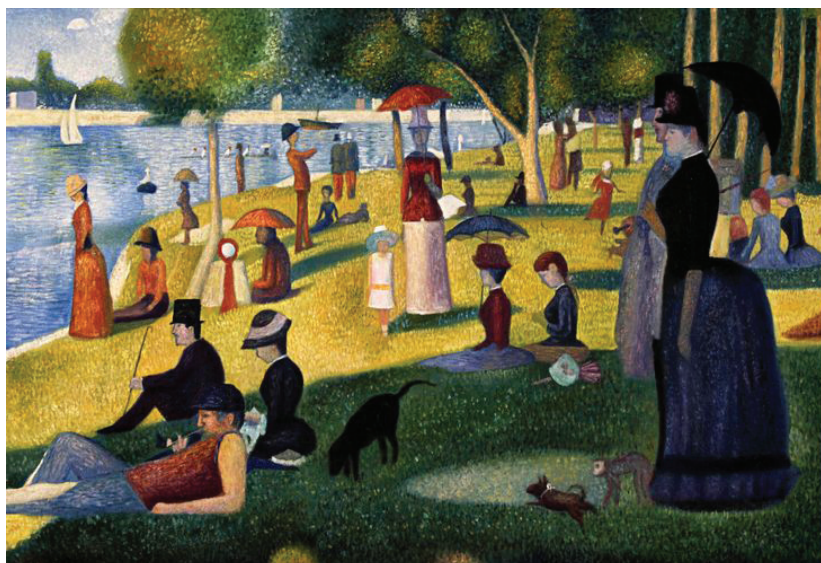


obr. 41

V letech 1884 – 1885 pracoval Seurat na později slavné malbě „Nedělní odpoledne na ostrově Grande Jatte“ (obr. 42), který byl po svém vystavení pokládán za manifest neoimpresionismu, a na kterém byly objasňovány jeho principy. Na obraze ožívá příroda i postavy a všechno je

78 LAMACĚ, Miroslav. O sebe a o svojom diele: Signac, Seurat, Gauguin .. [et al.]. 2. vyd. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964. str. 19 – 22

potřísněno chvějivou hrou světla.



*obr. 42*

Seurat obdivoval podivuhodnou atmosféru mořského pobřeží v Gravelines a její mlžné opary se západy slunce zvěčnil na mnoha obrazech, které jsou považovány za nejzdařilejší ze všech jeho krajinomaleb. Na malbách se mu podařilo zachytit vyváženou harmonii čistých průzračných světél a barev. Malba „Rejda v Grandcampu“ (1885) je patrně nejzářivější ze Seuratových maleb, tento obraz je celý zalitý jásavým slunečním světlem, stejně tak obraz „Siena v Courbevoie“ (obr. 43) z téhož roku, který oslňuje tónováním říční hladiny.

Poslední malbou, na které Seurat pracoval a která zůstala nedokončena, byl „Cirkus“ (1891), protože v tomto roce zemřel.



*obr. 43*

### 2.4.2 Paul Signac

Seuratův kolega Paul Signac, malíř a teoretik umění, neměl žádné formální vzdělání. Malovat se učil samostudiem podle prací Moneta, Maneta nebo Degase. Roku 1884 se Signac se svou tvorbou účastnil prvního Salonu, kde se seznámil s Seuratem. Oslovilo ho Seuratovo používání barev a také jeho technika práce se štětcem. Inspiroval se jím a snažil se přírodu zachycovat co nejjasnějšími a nejpestřejšími barvami, tak aby byly ve vzájemné harmonii, jako například na plátně „Kanál v Overschie“ (1906) (obr. 44).

Stejně jako Seurat pracoval na základě vědeckých teoretických poznatků o barvě a optice. Signac i Seurat začali společně, ač nezávisle na sobě, používat pointilistickou techniku v roce 1885. Po Seuratově smrti se Signac stal hlavou neoimpresionistického hnutí a napsal knihu *Od Eugène Delacroixe k neoimpresionismu*, která byla vydána roku 1899 a jenž se stala velkou inspirací pro fauvisty.<sup>79</sup>



obr. 44

### 2.5 Světlo v postimpresionismu

Neoimpresionismus byl na konci 19. století následován postimpresionismem, jehož název poprvé použil anglický umělec a umělecký kritik Roger Fry v roce 1910 na londýnské výstavě „Manet and the Post-Impressionists“. Na této výstavě byla zastoupena zejména Cézannova, Gauguinova a van Goghova díla, která postrádají společné rysy, ale přesto nesou jednotnou myšlenku. Stejně jako u impresionismu je základním prvkem barevná skvrna odvozená z přírody, ale tato

<sup>79</sup> CHASTEL, André a Fiorella MINERVINO. Georges Seurat: souborné malířské dílo. Praha: Odeon, 1982. Světové umění (Odeon). str. 86 – 91

skvrna má schopnost budovat objem a sdělovat prostorové vztahy a oproti impresivní malbě staví pevný řád s odkazem na plátna velkých mistrů – Giotta, Rembrandta nebo Tintoretta.<sup>80</sup> Umělci, na rozdíl od impresionistů, už nelpěli na klasickém impresionistickém způsobu kladení barevných skvrn, ani o co nejnějnější zobrazování objektů v tradičním pojetí světla a stínu, ale současně se snažili do svých děl promítnout své nitro a emoce ve vztahu k přírodě, či ve vztahu k povaze znázorňovaných postav.<sup>81</sup>

Z výše zmíněných třech malířů postimpresionismu ale jen van Gogh dával na některých svých obrazech hlavní prostor světlu.

### 2.5.1 Vincent van Gogh

Holandaň, Vincent van Gogh, se narodil roku 1853 v Brabantské provincii do rodiny kněží a obchodníků s uměním. Vincent se zprvu živil prodejem umění, ale byl propuštěn. Nezdařilo se mu ani následné studium teologie, po kterém neúspěšně vystřídal celou řadu zaměstnání a zůstal po zbytek života zcela závislý na finanční podpoře svého bratra Thea. Jedinou útechou v bídě bylo van Goghovi jeho umění.

K malbě se van Gogh dostal poměrně pozdě, takřka ve třiceti letech. Roku 1883 odešel do Haagu, kde si zařídil ateliér a jeho první díla tam vznikala pod vlivem Antona Mauveho. O rok a půl později na čas přesídlil na severovýchod Nizozemí, do provincie Drente.

Vrcholem van Goghovy rané tvorby bylo dílo „Jedlíci brambor“ (1885), kterým se pokusil pozorovatele přivést na myšlenku, že zobrazení lidé, kteří při světle lampy jedí rukama brambory, se stejnými rukami přehrabovali v zemi a přitom z jejich tváří září síla a důstojnost.<sup>82</sup>

Po krátkém pobytu v Antverpách se van Gogh přestěhoval do Paříže, kde tři měsíce navštěvoval ateliér malíře Fernanda Cormona, jehož absolventem byl například Henri de Toulouse-Lautrec. V Paříži se van Gogh seznámil s Gauguinem a Pissarem. Tehdy už impresionismus jen přežíval, na vzestupu byl neoimpresionismus, přesto se impresionismu nevyhnul žádný malíř. Ani van Gogh nebyl výjimkou, ale z impresionistického vlivu si vzal jen radost z jasu a používání čisté běloby.<sup>83</sup>

80 LAMAČ, Miroslav. Myšlenky moderních malířů. 3. vyd., v Nakl. čs. výt. umělců 1. vyd. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1968. Orientace (Nakladatelství československých výtvarných umělců). str. 23 – 24

81 . . [online]. 8.5.2016 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: [http://artmuseum.cz/smery\\_list.php?smer\\_id=91](http://artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=91)

82 WALTHER, Ingo F. Vincent van Gogh: 1853-1890 : vize a skutečnost. Praha: Slovart, c2012. ISBN 978-80-7391-591-9. str. 8 – 12

83 tamtéž, str. 18 – 20



Z pařížského pobytu pochází dílo „Váza s kopretinami a sasankami“ (1887), které je poseto čarami a třpytivými skvrnami. Oproti tomu malba „Čtyři slunečnice“, ze stejného roku, pokrývá špinavá žluť kontrastující s jiskřící rozptýlenou modří. Poznatky o vztahu kontrastu těchto dvou barev čerpal van Gogh z Delacroixových teorií o barvě. Na plátně „Zátiší s lahví a citróny na talíři“ (1887) (obr. 45) se vedle sebe láme světlo a barvy v průhledné záři skleněné láhve.<sup>84</sup>

Van Gogh cítil potřebu být blíže přírodě, jejíž barvy jsou plnější a světlo zářivější než pařížské, proto se vydal na jih, do Arles nedaleko Avignonu. V Arles ho zaujalo světlo noci a jeho způsob zachycení na plátně, proto následně zkoumal, jak do barvy zachytit zároveň světlo a vláčnost tmy.



obr. 45

Začal proto malovat při umělém osvětlení, což už před ním zkusili barokní malíři, ti ale malovali noční výjevy osvětlené umělým světlem ve dne (například de La Tour), avšak malování při umělém osvětlení v noci byl van Goghův vlastní vynález. Toto zobrazování je v přímém rozporu s impresionním malířstvím. Snažil se o přesné zachycování nejasně rozeznatelných objektů, což podněcovalo jeho fantazii.

Při umělém osvětlení vznikla malba „Noční kavárna na Place Lamartine“ (1888) zachycující interiér kavárny zalitý zelenými kruhy zářících citrónově žlutých lamp, van Goghovou nejoblíbenější barvou.

Na malbě „V noci před kavárnou na Place du Forum v Arles“ (1888) (obr. 46) se už van Gogh odvážil zachytit noční ulici, kde jasně září terasa, nad kterou se třpytí hvězdná obloha. Oslňující

jas kavárny kontrastující s temným okolím vytváří komplementární kontrast dvou doplňkových barev, které se navzájem zesilují a podporují.



obr. 46

Ve stejném roce van Gogh namaloval „Dvanáct slunečnic ve váze“ (obr. 47). Květům, zachyceným až s vědeckou přesností, dává pastózní nános barev a síla světla proudící ze škály plné žluté barvy na světle modrém pozadí význam přesahující banální zobrazení květin ve váze.<sup>85</sup>

O své oblíbené žluté barvě van Gogh řekl: „*Máme teď slavné, mocné vedro bez větru, to je něco pro mě. Slunce, světlo, které z nedostatku lepšího označení mohu nazvat jen žlutí, bledou sirnou žlutí, bledou citronovou zlatostí. Ach, krásná je přece žlutí.*“<sup>86</sup> A také chtěl „... malovat muže a ženy s tím věčným, pro co byla dříve symbolem svatozář a co se nyní pokoušíme vyjádřit světlem a chvějícími se vibracemi barev... Oduševnělost čela vyjádřit jasem světlého tónu. Naději vyjádřit hvězdou. Lidskou vášeň zářícím západem slunce.“<sup>87</sup>

Van Gogh byl dlouhodobě psychicky nemocný a ve třiceti šesti letech se dobrovolně odebral do ústavu pro choromyslné, kde pokračoval ve své práci. Běžně za den namaloval jeden nebo dva obrazy.

85 WALTHER, Ingo F. Vincent van Gogh: 1853-1890 : vize a skutečnost. Praha: Slovart, c2012. ISBN 978-80-7391-591-9. str. 38 – 41

86 tamtéž, str. 48

87 tamtéž, str. 58

Malba „Kosatce“ (1889) vznikla jako jedna z prvních už za plotem ústavu a stejně jako většina van Goghových květin září zevnitř, jakoby projasněná letní přírodou.<sup>88</sup>



obr. 47

*„Čím ošklivější, starší, zlostnější, nemocnější a chudší budu, tím víc se budu snažit brousit si zuby tím, že své barvy nechám zářit světlem a dobrou vyvážeností.“* Tento citát plně vystihuje obraz „Hvězdná noc“ (1889) (obr. 48), dílo považované za jedno z jeho nejhlavnějších, ve kterém se vrací k zobrazování nočních obloh. Na nočním nebi se jako pod drobnohledem zjevuje jedenáct hvězd obkroužených jasnou aureolou, mezi nimiž se svíjí zářivé mlhoviny a na vše dohlíží žluto-oranžový měsíc.<sup>89</sup>

Na obraze „Kvetoucí větve mandlovníku“ (1890) van Gogh zachytil nebeskou modř v snad nejintenzivnější a nejzářivější blankytné, jakou kdy sám namaloval. Sotva rašící květy mandlovníku bíle se odrážející od syté modři, měly snad symbolizovat narození van Goghova synovce, kterému byl obraz určen.<sup>90</sup>

Při práci na tomto obraze van Gogh onemocněl a kupodivu jen práce ho přidržovala při životě. Měsíc před jeho smrtí namaloval obraz „Obilné pole s havrany“ (1890) (obr. 49), který je zcela

88 WALTHER, Ingo F. Vincent van Gogh: 1853-1890 : vize a skutečnost. Praha: Slovart, c2012. ISBN 978-80-7391-591-9. str. 65

89 tamtéž, str. 72

90 tamtéž, str. 76

oprávněně považován za jeho nejdokonalejší dílo. Syté žluté pole se odráží od stejně syté po-  
temnělé oblohy a soutěží o to, která část obrazu přitáhne pozorovatelovo oko dříve.

Vincent van Gogh se v červenci roku 1890 střelil v polích a o dva dny později, ve třiceti sedmi  
letech, zranění podlehl.



*obr. 48*



*obr. 49*

## II. PRAKTICKÁ ČÁST

## 1. AUTORSKY ZPRACOVANÁ SADA KNIH

Vytvořit sadu autorských knih s interaktivními stranami, v níž budou tvarově vyřezané výseky, mě napadlo, když jsem viděla video o knize „Motion Silhouette“ (obr. 50), japonských „papírových inženýrů“ Megumi Kajiwary a Tathuhiko Nijimy. Po otevření této ilustrované knihy z každé dvoustrany vyskočí pop up tvar postavy nebo předmětu, který vrhne siluetu stínu na ilustraci na stránce a takto dovypráví příběh na ní se odehrávající.



obr. 50

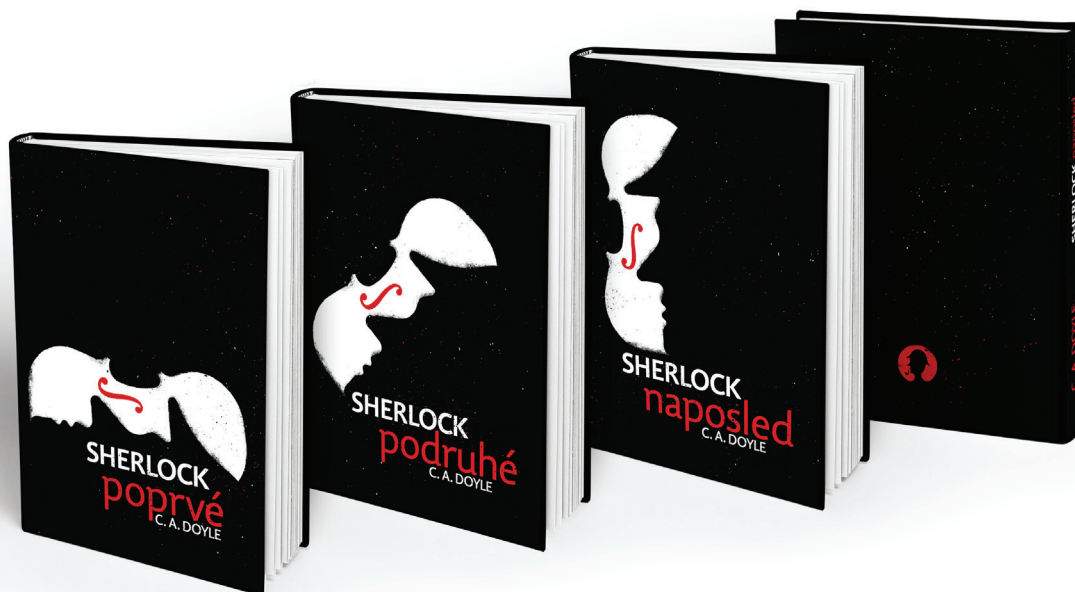
Tato forma výtvarného zpracování mi přišla vhodná spíše pro dětskou knihu, já jsem ale měla v úmyslu výtvarně zpracovat téma zajímavé pro dospívajícího či dospělého čtenáře.

Napadlo mě navrhnout výseky vyřezané přímo do celé strany knihy, aby nebyl narušen celistvý vzhled knižního bloku a to tak, že příběh ilustrace na stráně dokreslí skrz výsek nějaký zdroj světla.

Výběr tématu knih nebyl snadný a prošel několika proměnami od básní Jana Skácela, přes novely Oscara Wildeho a hororové povídky Howarda Phillipse Lovecrafta, až se nakonec ustálil u detektivních příběhů sira Arthura Conana Doyleho. Už jako dítě jsem milovala sofistikované povídky tohoto britského spisovatele, kde v hlavní roli vystupoval Sherlock Holmes, po boku s věrným doktorem Watsonem, věčně pronásledující odvrácenou stranu spravedlnosti, profesora Moriartyho.

### 3.1 Sada tří knih – Sherlock poprvé, Sherlock podruhé, Sherlock naposled

Sada knih s názvem Sherlock se skládá ze tří knih – Sherlock poprvé, Sherlock podruhé a Sherlock naposled (obr. 51). V každé knize jsou tři povídky se třemi ilustracemi, celkem je tedy v každé knize devět ilustrací vždy doplněných stranou s tvarovým výsekem.

*obr. 51*

### 3.2 Desky a uspořádání knihy

Formát jedné knihy je 145 x 200 mm a je vázána v šité vazbě V8 s tvrdými deskami a rovným hřbetem. Ten je zvolen z důvodu nedostatečné tloušťky knižního bloku menšího než 10 mm.

Desky knihy i knižní blok jsou vytištěny plnobarevně, digitální technologií, na ofsetovém papíru, gramáž 130. Tisk je bez laminace, která nebyla slučitelná s použitou technologií tvarového řezání výseků.

Knižní blok je s deskami knihy spojen přední a zadní předsádkou, po ní následuje patitul, poté hlavní titul, dále samotné kapitoly knihy, pak obsah knihy a kniha je zakončena tiráží, obsahující technické a nakladatelské údaje o knize. V knižní sazbě je záměrně použit i vakát, zejména na sudých stranách před začátkem nové kapitoly knihy.

Stránky knižního bloku jsou v zápatí označeny paginací.

Stránkový rozsah knih je:

Sherlock poprvé – 124, Sherlock podruhé – 116 a Sherlock naposled – 108.

Sada knih je spolu umístěna v knižním boxu.

### 3.3 Použité písmo

V sazbě je použita rodina písma Dederon Sans, řezy Light a Bold, českého typografa a písmotvůrce Tomáše Brousila, s jeho laskavým souhlasem k zapůjčení pouze pro tuto nekomerční záležitost. Text je vysázen 9,5 bodovým písmem s 15 bodovým prokladem mezi řádky.

### 3.4 Ilustrace

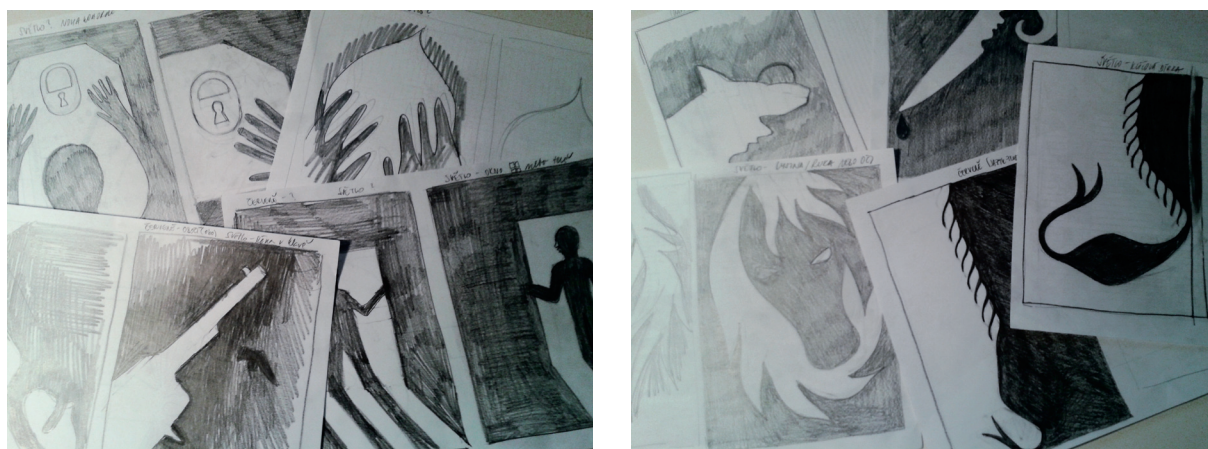
Případy soukromého detektiva Sherlocka Holmesa jsem měla od dětství neodmyslitelně spjaté s nádhernými ilustracemi Adolfa Borna v knize „Muž s dýmku a houslemi,“ kterou jsem dostala asi ve dvanácti letech a dodnes ji mám ve své knihovně. Toto pevné vizuální spojení nebylo jednoduché přerušit.

K tvorbě ilustrací jsem se nechala inspirovat výtvarnými pracemi několika umělců, polského výtvarníka Lexe Drewinskeho, španělského výtvarníka Mágoze, francouzské výtvarnice Maliky Favre, nebo českého výtvarníka Ladislava Sutnara.

Pro sadu knih Sherlock jsem vytvořila minimalistické ilustrace s měkkou kaligrafickou linkou, kde by byla použita bílá a černá barva, s využitím kontrastu střídání pozitivního a negativního prostoru. Černo-bílé ilustrace se skládají ze dvou protikladných obrazců, černého a bílého, které se do sebe zaklíňují a vzájemně se doplňují tak, že spolu vytvoří konečný fungující obraz. Každá ilustrace nese drobný akcent červené barvy v podobě grafického prvku.

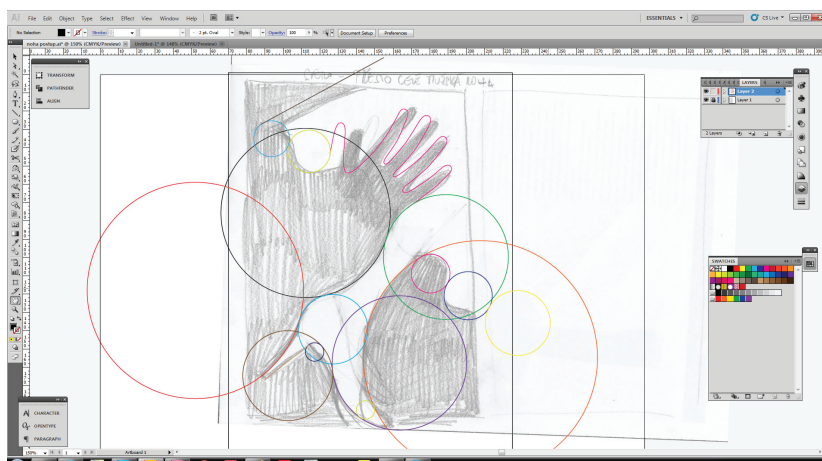
Aby černo-bílá barevnost ilustrací v knižní sazbě nepůsobila tvrdě, doplnila jsem je v konečné úpravě lehce roztřepenou konturou brush štětce a „potřísnila“ grunge efektem červených, bílých a černých teček.

Samotný průběh kresby ilustrací prošel dlouhou řadou skicování (obr. 52), následným konstruováním pomocí kružnic v programu Adobe Illustratoru (obr. 53) a konečnou úpravou v programu Adobe Photoshop (obr. 54).

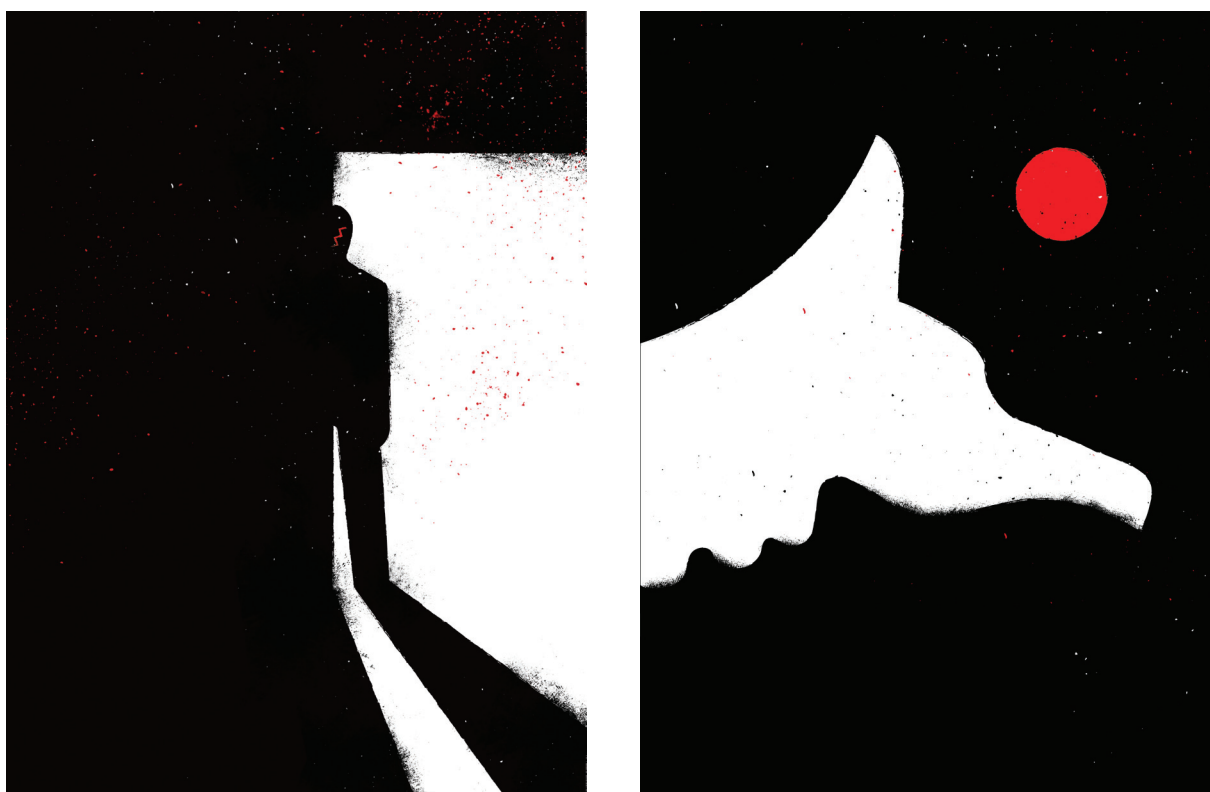


obr. 52





obr. 53



obr. 54

### 3.5 Pop up strany s výseky

Každou ilustraci doplňuje protilehlá lichá strana s tvarovým výřezem zhotoveným digitálně strojem Kongsberg XN22.

Ač se ilustrace v knihách obvykle umísťují na liché strany, zvolila jsem pro jejich umístění strany sudé a to, z důvodu pohodlnější manipulace s protějšími, lichými výsekovými stranami držnými v jedné ruce a současně s nutným zdrojem světla držným v ruce druhé. V populaci

jsou ve větším počtu zastoupeni praváci než leváci, čímž ale nemám v úmyslu tuto menšinu diskriminovat.

Na straně následující, po straně s výsekem, jsou v rohu strany umístěny malé piktogramy znázorňující baterku a mobilní telefon s aplikací „Svítilna“, které upozorňují na možnost použití zdroje světla v kombinaci s tvarovým výsekem.

Pokud čtenář posvítí baterkou, mobilním telefonem se zapnutou aplikací „Svítilna“ nebo bleskem na rubu mobilního telefonu přepnutým na svítilnu (jestliže tuto funkci jeho smartphone poskytuje) skrz výsek na ilustraci, světená stopa v patřičném tvaru ilustraci světlem dokreslí (obr. 55).



obr. 55 (maketa)

## ZÁVĚR

Zázrak vidění je neodmyslitelně spjatý s tajemstvím světla. Svět se našim očím ukazuje jen díky tomuto „médiu“, které je nezbytnou podmínkou pro aktivitu našeho zraku, a bez kterého neuvidíme nic. Světlo není statické ani pasivní, má význačnou sílu, kterou nám ukazuje svět, směřuje naše poznání, rozsvěcuje barvy a modeluje tvary. Stíny nám měří hloubku prostoru a tam kam světlo nedosáhne, ponechává svět tonout v temnotách a tajemstvích.

Světlo je základní součástí obrazu napříč celými dějinami umění, nejenom malířského. Obrazy, byly během staletí důkazem toho, jakým způsobem je možné využít souhru světla, stínu a barvy k navození specifické atmosféry a nálady uměleckého díla.

To samé se týká i dalších artefaktů, jako jsou fresky, sochy, architektura, fotografie, film, stínové divadlo, světelný design, světelný kinetismus, světelné instalace, light art, LED art nebo videomapping a další „světelné disciplíny“, které ale v této diplomové práci nedostaly prostor, protože jejich zmapování by vydalo na několik dalších diplomových prací.

Světlo spolu se silnou myšlenkou pomáhalo umělcům různých období nalézt nové úhly pohledu a odhalit jim skryté roviny, čímž ovlivňovalo jeho vnímání a podvědomí, kam se jim ukládaly nové zážitky, které formovaly jejich názory a nápady.

Malíři, i další umělci, objevili celou řadu druhů světla, kterou se pokusili ve svých dílech zaznamenat, někteří více jiní méně úspěšně. Malířská plátna zachycovala – denní světlo směřované i rozptýlené, umělé a později i přírodní, zdroj světla uvnitř obrazu ale i mimo něj, světlo přímo dopadající ale i odražené, tajemné světelné zážehy či sílu nadpřirozeného jasu.

Umělci si uvědomovali energii a nenahraditelnost světla a mnozí z nich, například Rembrandt, Caravaggio, Turner nebo de La Tour, už ve své době slavili úspěch, protože dokázali svá díla světlem rozzářit, protkat, zahalit nebo tajemně zastřít, čímž u diváka vyvolávali širokou škálu emocí od radosti přes dojetí až po smutek.

Praktická část diplomové práce navazuje na teoretickou tím, že se také zčásti dotýká světla a jeho účinku na dílo. Světelné paprsky tady mají za úkol dokreslit svou září na ilustraci patřičný světelný tvar a dodat jim tak na tajemnosti, zajímavosti a hravosti.

## Seznam použité literatury

Bakalářská práce, Světlo jako umělecký výrazový prostředek, Jonáš Garaj

Bakalářská práce, Světlo, Lenka Martincová

PARRAMÓN, José María. Světlo a stín. Čes. vyd. 2. Praha: Jan Vašut, 1998. Jak na to (Jan Vašut). ISBN 80-7236-042-6

POHRIBNÝ, Jan. Kreativní světlo ve fotografii. Brno: Zoner Press, 2011. Encyklopedie - grafika a fotografie. ISBN 978-80-7413-143-1

MRÁZ, Bohumír. Encyklopedie světového malířství. 2. přeprac. vyd. Praha: Academia, 1988

ZEMÁNEK, Jiří a Marco BISCHOF. Ejhle světlo: Moravská galerie v Brně 16.10.2003-29.2.2004 : Jízdárna Pražského hradu 26.3.-6.6.2004 : [katalog výstavy]. Brno: Moravská galerie, 2003. ISBN 80-86217-61-2.

BAUER, Hermann a Andreas PRATER, WALTHER, Ingo F. (ed.). Baroko. V Praze: Slovart, c2007. ISBN 978-80-7209-907-8.

RICKETTS, Melissa. Rembrandt. Překlad Jaroslava Corronsová. Čestlice: Rebo, 2006. Galerie mistrů. ISBN 80-7234-493-5

BOCKEMÜHL, Michael. Rembrandt: 1606-1669 : tajemství odhalené formy. Ilustrace Rembrandt Harmensz. van Rijn. Köln: Taschen, 2003. Mistři světového umění. ISBN 80-7209-544-7

HUYGHE, René a Piero BIANCONI. Vermeer: [souborné malířské dílo]. Praha: Odeon, 1981.

BOCKEMÜHL, Michael. J.M.W. Turner: 1775-1851 : svět světla a barvy. V Praze: Slovart, c2008. ISBN 978-80-7391-045-7.

PIEPENHAGEN, August Bedřich, BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda (ed.). August Bedřich, Charlotta a Louisa Piepenhagenovi: [Národní galerie v Praze - Sběrka umění 19. století, klášter sv. Jiří na Pražském hradě, 6. listopadu 2009 - 30. dubna 2010]. V Praze: Národní galerie, 2009. ISBN 978-80-7035-431-5.

KRSEK, Ivo. Claude Monet. Praha: SNKLU, 1965. Současné světové umění (SNKLU)

CUNNINGHAM, Antonia. Impresionisté. V Praze: Slovart, 2004. ISBN 80-7209-600-1.

BERNARD, Bruce. Velcí impresionisté. Praha: Grafoprint-Neubert, 1997. ISBN 80-85785-49-8.

LAMAČ, Miroslav. O sebe a o svojom diele: Signac, Seurat, Gauguin .. [et al.]. 2. vyd. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964.

CHASTEL, André a Fiorella MINERVINO. Georges Seurat: souborné malířské dílo. Praha: Odeon, 1982. Světové umění (Odeon).

LAMAČ, Miroslav. Myšlenky moderních malířů. 3. vyd., v Nakl. čs. výt. umělců 1. vyd. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1968. Orientace (Nakladatelství československých výtvarných umělců).

WALTHER, Ingo F. Vincent van Gogh: 1853-1890 : vize a skutečnost. Praha: Slovart, c2012. ISBN 978-80-7391-591-9. str.

## Seznam použitých internetových zdrojů

- .. [online]. 8.5.2016 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Slunce>
- .. [online]. 8.5.2016 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Sv%C4%9Btlo>
- . [online]. 8.5.2016 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/St%C3%ADn>
- .. [online]. 8.5.2016 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: <http://www.citaty-slavnych.cz/vyhledavani/svetlo>
- .. [online]. 8.5.2016 [cit. 2016-05-08]. Dostupné z: [http://artmuseum.cz/smery\\_list.php?smer\\_id=91](http://artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=91)

## Seznam použitých obrázků

- Obr. 1: <http://fineartamerica.com/featured/ancient-egyptian-gods-hathor-and-re-ben-morales-correa.html>
- Obr. 2: <http://computerworld.cz/vyvoj/hlavnim-zdrojem-elektriny-ma-byt-v-roce-2050-solarni-energie-51448>
- Obr. 3: <https://eluc.kr-olomoucky.cz/verejne/lekce/1778>
- Obr. 4: <http://fm3b.blog.cz/galerie/dejiny-vytvarne-kultury/klasicismus-empir-a-romantismus/obrazek/80737812>
- Obr. 5: <http://talent.paperblog.fr/4248948/la-prairie-du-revenez-y/>
- Obr. 6: [http://www.fotografovani.cz/fotopraxe/zakladni-postupy1/vse-o-svetle-8-kvalita-svetla-152126cz?diskuse&volba\\_dis=26596608](http://www.fotografovani.cz/fotopraxe/zakladni-postupy1/vse-o-svetle-8-kvalita-svetla-152126cz?diskuse&volba_dis=26596608)
- Obr. 7: <http://www.obrazy-nabytek.cz/cz/katalog/obrazy-na-platne/slavni-maliri/rembrandt/>
- Obr. 8: <http://transinformation.net/vor-aufstiegs-uebungen/>
- Obr. 9: <https://www.studyblue.com/notes/note/n/exam-2/deck/13890336>
- Obr. 10: <http://www.01-fond-ecran.com/leonard-de-vinci-70042-fond-ecran.html>
- Obr. 11: <http://rompedas.blogspot.cz/2012/07/communication-feelings-and-ideas.html>
- Obr. 12: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint\\_Francis\\_of\\_Assisi\\_in\\_Ecstasy-Cara-vaggio\\_%28c.1595%29.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Saint_Francis_of_Assisi_in_Ecstasy-Cara-vaggio_%28c.1595%29.jpg)
- Obr. 13: <https://www.studyblue.com/notes/note/n/art-history-final-/deck/12910708>
- Obr. 14: <http://www.abielfdesign.tk/disenografico/>
- Obr. 15: <http://vangoyourself.com/paintings/the-night-watch/>
- Obr. 16: [https://en.wikipedia.org/wiki/Denial\\_of\\_Peter](https://en.wikipedia.org/wiki/Denial_of_Peter)
- Obr. 17: [art.alafoto.com/displayimage.php?pid=14925](http://art.alafoto.com/displayimage.php?pid=14925)
- Obr. 18: <http://www.boredpanda.com/5-famous-painting-with-a-banana-in-it/>
- Obr. 19: <http://www.still-life-art.org/Magdalen-with-the-Smoking-Flame-c.-1640.html>
- Obr. 20: <https://mydailyartdisplay.wordpress.com/2014/06/18/georges-de-la-tour-part-2-religious-works-and-tenebrism/>
- Obr. 21: <http://slideplayer.fr/slide/3448019/>
- Obr. 22: <https://www.studyblue.com/notes/note/n/arth-102-study-guide-2013-14-saxon-/deck/10977691>
- Obr. 23: <https://quierounaclaseparticular.wordpress.com/2014/03/17/romanticismo/>
- Obr. 24: <https://www.studyblue.com/notes/note/n/19th-century-art/deck/15613263>
- Obr. 25: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John\\_Constable\\_-\\_Stonehenge\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Constable_-_Stonehenge_-_Google_Art_Project.jpg)
- Obr. 26: <http://gandalfsgallery.blogspot.cz/2015/01/caspar-david-friedrich-monk-by-sea-1808.html>

- Obr. 27: <http://www.zazzle.co.uk/caspar+dauid+friedrich+art>
- Obr. 28: <http://www.marold.cz/piepenhagen-bedrich-1791-1868>
- Obr. 29: <http://pictify.saatchigallery.com/438770/eugene-delacroix-the-death-of-sardanapulus-oil-on-canvas-1827>
- Obr. 30: <http://theredlist.com/wiki-2-24-224-267-view-fiction-profile-orpheus-eurydice.html>
- Obr. 31: <http://arthistoryproject.com/subjects/nature/>
- Obr. 32: [http://art-monet.com/1873\\_22.html](http://art-monet.com/1873_22.html)
- Obr. 33: <http://tvhs1964.blogspot.cz/2014/06/day-58-counting-down-to-50th.html>
- Obr. 34: <http://laquimeradelarte.blogspot.cz/2013/10/la-catedral-de-rouen.html>
- Obr. 35: <http://becuo.com/le-bassin-aux-nympheas-1919>
- Obr. 36: <https://www.studyblue.com/notes/note/n/quiz-one-/deck/10782002>
- Obr. 37: <http://home.tiscali.cz/oplatek/albumimpresionizmus/index03.htm>
- Obr. 38: <https://atcloritz.wordpress.com/lart-2/>
- Obr. 39: <https://www.flickr.com/photos/jaeger-meister/galleries/72157627545619185/>
- Obr. 40: [http://www.artinthepicture.com/paintings/Alfred\\_Sisley/The-Canal-du-Loing-at-St-Mammes/](http://www.artinthepicture.com/paintings/Alfred_Sisley/The-Canal-du-Loing-at-St-Mammes/)
- Obr. 41: <http://hdimagelib.com/georges+seurat+circus>
- Obr. 42: <https://www.studyblue.com/notes/note/n/22-all-postimpressionists/deck/11050574>
- Obr. 43: <http://www.arts-galerie.de/page/search/tags/Pointillismus>
- Obr. 44: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul\\_Signac\\_-\\_Canal\\_of\\_Overschie\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Signac_-_Canal_of_Overschie_-_Google_Art_Project.jpg)
- Obr. 45: [http://www.leninimports.com/vincent\\_van\\_gogh\\_gallery\\_e.html](http://www.leninimports.com/vincent_van_gogh_gallery_e.html)
- Obr. 46: <http://www.classicartsgallery.com/van-gogh/>
- Obr. 47: <https://artesivablog.wordpress.com/2013/10/11/arte-primavera/van-gogh/>
- Obr. 48 – 49: <http://www.classicartsgallery.com/van-gogh/>
- Obr. 50: <http://www.dfrobot.com.cn/community/thread-11109-1-1.html>
- Obr. 51 – 55: vlastní archiv