

\$

philip

hook

O

snídaně

u

T

sothebyho

H

svět

umění

€

od A

B

do Z

¥'

S

≡ KNIHA ZLIN

Snídaně
u Sothebyho

PHILIP HOOK

Snídaně u Sothebyho

Svět výtvarného umění od A do Z

Copyright © Philip Hook, 2013

Original English language edition first published
by Penguin Books, Ltd, London

Translation © Martina Neradová, 2015

ISBN 978-80-7473-347-5 (PDF)

Obsah

Úvod 7

I. Umělec a jeho zázemí 11

II. Námět a styl 109

III. Působivost obrazu 231

IV. Původ 269

V. Tržní klima 297

Úvod

Stojíte-li před uměleckým dílem v muzeu nebo na výstavě, obvykle si kladete dvě otázky: 1) Líbí se mi to? a 2) Kdo je autorem? Tytéž otázky si položíte i v případě, že stojíte před uměleckým dílem v aukční místnosti nebo v galerii obchodníka s uměním, ale hned po nich budou následovat další, méně ušlechtilé. Například: Jakou má tohle dílo hodnotu? Jakou bude mít hodnotu za pět nebo deset let? A co si o mně lidé pomyslí, když si ho pověším na zeď?

Tento slovník je příručkou, z níž se dozvíte, jak lidé hledají na tyto otázky odpovědi a jak probíhá proces, při němž je umění přisuzována finanční hodnota. Na trhu s uměním se pohybuji přes třicet pět let, nejprve jsem pracoval pro Christie's, potom jsem byl obchodníkem a nakonec jsem zakončil v Sotheby's. Z toho důvodu si troufám napsat knihu o světě umění, která se zabývá podrobnostmi zvrhlého, ale zároveň fascinujícího vztahu mezi uměním a penězi, vztahu, z něhož míváme špatné svědomí. Kniha je rozdělena do pěti částí, z nichž každá zkoumá jiný faktor, který rozhoduje o tom, jakou částku za to které dílo kupující zaplatí. Při jejím psaní jsem se vydal na vysoce subjektivní a bezostyšně požitkářskou exkurzi po těch aspektech uměleckého světa a výtvarného umění, které mi za ta léta připadaly komické, výmluvné, pikantní, báječné nebo absurdní.

První část knihy se zabývá umělcem a jeho zázemím. Kdo je autor uměleckého díla? Identita umělce a důležitost, s níž je vnímán v rámci dějin umění, je faktorem, který má

pochoitelný dopad na kupující i na cenu obrazů. Ale na naše hodnocení umělců a jejich děl mají vliv také zákulisní příběhy, které jsou s nimi spojeny, historiky vyvěrající z přitažlivosti a mytičnosti umělecké tvorby. Mimo historickou důležitost, dejme tomu takového van Gogha coby původce expresionismu, je tu tragický příběh jeho života, který v očích sběratele zvyšuje umělcovu hodnotu po emoční i finanční stránce.

Druhá část pojednává o tom, po kterých námětech a stylech je poprávka. Odpověď na otázku, zda se vám něco líbí, je ovlivněna nejen osobním, ale také širším uměleckým vkusem, který se neustále vyvíjí. Lidé chtějí od umění v různých dobách různé věci, z čehož vyplývá, že obliba i finanční hodnota toho, co umělci ztvárňují i jak to dělají, se může lišit generaci od generace. Navzdory vývoji ovšem existují určité náměty a styly, u nichž je víceméně jisté, že se budou prodávat lépe než jiné. Tato část našeho slovníku se pokouší analyzovat faktory, které jsou zde ve hře, a nabídnout bližší pohled na umělecký vkus z prvních let jednadvacátého století, tedy na vkus současný. Jedno varování předem: o tom, co se prodává a co ne, rozhodují občas jemné rozdíly, ale mnohem častěji znepokojují zjednodušení.

Třetí část je věnována tomu, proč si jeden obraz oblíbíme a jiný ne. Proč na nás některé obrazy působí tak silně, že je chceme vlastnit (a proč přitahují davy dalších obdivovatelů, takže se prodávají za podstatně vyšší částky, než jaké si můžeme dovolit)? Samozřejmě že dosažená prodejní cena vždy odráží výjimečnou uměleckou hodnotu. A u děl nejvyšší kvality je rozdíl mezi cenou za velmi dobrý a za vynikající obraz překvapivě velký.

V mých očích je tato cenová propast jakýmsi ospravedlněním tržní logiky: v tomto ohledu trh oceňuje umění jaksepatří. Dokáže rozpoznat nejlepší díla a důrazně je oddělit od všech ostatních.

Ale jak to dělá? Uměleckou hodnotu je, jak známo, těžké postihnout. Budeme se zabývat jistými faktory, které se na ocenění díla podílejí – barvou, kompozicí, konečnou podobou, emočním dopadem, vztahem k přírodě i k jiným uměleckým dílům. A naopak: co nás vede k pochybnostem, které se na ceně uměleckého díla projeví negativně? Zůstal obraz nedokončený? Je příliš tmavý či nadměrně restaurovaný? Nebo zachycuje něco nepřijemného? A hrůzo hrůz, není to náhodou padělek?

Již zde zaznělo, že na to, jak vnímáme umělce a jeho tvorbu, má vliv zákulisní příběh. Totéž lze říct o zákulisním příběhu konkrétního díla: V čí sbírce se objevilo? Kde bylo vystaveno a jací obchodníci s ním měli co do činění? A proto se ve čtvrté části knihy zamyslíme nad původem uměleckých děl. Jestliže je obraz, který kupujete, součástí významné soukromé sbírky, zvyšuje to jeho cenu, protože patří-li předchozí majitel mezi prominentní sběratele, dílo má automaticky punc kvality. Cézanne ze sbírky Paula Mellona bude mít vyšší cenu než týž obraz ze soukromé sbírky neznámého člověka. Na druhou stranu se v rodokmenu uměleckého díla mohou vyskytovat jména, která jsou pro zasvěcence varovným signálem. Do této kategorie spadají například obchodníci, o kterých bylo zjištěno, že se účastnili obchodu s uměleckými díly pocházejícími z rabování za druhé světové války. Pokud nelze jednoznačně prokázat, že obraz, který prošel rukama takového obchodníka,

nebyl ukraden židovskému sběrateli, jeho hodnota nejspíš povážlivě klesne. Dokonce se může stát, že se vůbec neprodá. A je-li mezi předchozími vlastníky jmenován třeba polní maršál Göring, nemusí to nutně představovat plus, ani kdyby k danému obrazu přišel legálně.

Jakou má dílo cenu? Umění prochází hodnocením a změnami majitelů v tržním prostředí, které se neustále vyvíjí. Toto prostředí je výsledkem široké škály ekonomických, politických, citových a psychologických faktorů. Je ovlivněno marketingem obchodníků s uměním a aukčních domů, rozmary sběratelů a vrtochy kritiků, vším, co lidé vidí v muzeích a v televizi, i osobními ambicemi jednotlivců. Poslední oddíl našeho slovníku s názvem „Tržní klima“ se proto zabývá některými z různorodých prvků, které mají dopad na podnebí v uměleckém světě, ať už přispívají k rozpoutání bouří, nebo ke slunečné pohodě.

Přiřazování finanční hodnoty uměleckým dílům je sice poněkud kontroverzní činnost, ale já se domnívám, že obchod s uměním plní celkově vzato nezbytnou funkci a nedělá to o nic hůř než jiné uznávané komerční instituce. A s určitostí mohu říct, že jsem díky tomuto obchodování prožil zajímavý život. Měl jsem možnost dostat se do blízkosti mnoha skvělých uměleckých děl (i mnoha děl méně výtečných kvalit, což bylo taktéž prospěšné). Setkal jsem se s mimořádnými (a mimořádně bohatými) lidmi. Tento slovník je antologií všeho, co jsem se od nich naučil. A protože jsem strávil dvacet šťastných let v aukčním domě Sotheby's, sluší se, abych zdůraznil, že veškeré závěry, ke kterým jsem dospěl, jsou pouze mými názory, s nimiž se mí trpěliví zaměstnavatelé nemusí ztotožňovat.

Umělec a jeho zázemí

Bohémství

Branding

Brueghel

Degas

Deníkáři z řad umělců

Fiktivní umělci

Géricault

-Ismy

Městské čtvrti a kolonie

Modely a múzy

Mystifikace

Sebevraždy

Šílenství

Tvůrčí krize

Umělci průměru

Věznění umělci

Znamé obrazy

Ženy umělkyně

Bohémství

Iris Barryová sice vorticistnímu malíři Wyndhamu Lewisovi povila potomka, ale když se chtěla po propuštění z porodnice vrátit do jeho ateliéru, musela čekat venku, protože umělec se právě miloval s Nancy Cunardovou. Pokud Vlaminck nečekaně prodal obraz, sebral peníze a vyrazil s Modiglianim na třídní pitku. Z bankovek, které nepropili, pak ti dva skládali vlaštovky, které nechali létat do korun stromů podél Raspailova bulváru. Při práci na obraze *Vor Medúzy* se Théodore Géricault ostříhal dohola, odřízl se od přátel, přinesl si do ateliéru postel a maloval nepřetržitě po dobu deseti měsíců. Po dokončení obrazu prodělal naprosté nervové zhroucení.

Umělci žijí jinak než běžní smrtelníci, což si lidé uvědomovali odpradáвна: „Vy malíři jste vrtošiví a náladoví. Věčně jste opilí a ani se za sebe nehanbíte!“ křičí malířova manželka v novele, kterou napsal Ital Franco Sacchetti na konci čtrnáctého století. A když se o pět století později otec Edvarda Muncha coby typický představitel buržoazie zhroutil nad tím, pro jakou profesi se jeho syn rozhodl, prohlásil, že být umělcem je jako žít v nevěstinci. V roce 1943 popsal britský malíř Keith Vaughan umělcovo odcizení v následující ponuré pasáži: „Vidíme, jak se potýká se sebou i s ostatními, žije v trvalé osamělosti a strádání stížen bídou, jeho mužství se rozpadá na kusy a v těchto troskách žhne jediný zářivý klenot: jeho tvůrčí běs.“

Bobémství je výrazem umělcovy jinakosti. Ve své moderní formě vzkvétalo v devatenáctém století během rozmachu romantického hnutí. Tehdy byl umělec obsazen do role trýzněného hrdiny, bohéma ve smyslu cikánského tuláka vedoucího kočovný nebo nepravidelný, nekonvenční život – ne nutně proto, že by si to sám zvolil, ale proto, že byl poháněn neodolatelným tvůrčím podnětem, a tudíž neměl na vybranou. Nadměrné holdování alkoholu, promiskuita, užívání drog, koketování s šílenstvím a výstřední vzhled či oděv patřily mezi uznávané rysy tvůrčího ducha; dokonce se našli tací, kteří věřili, že slabost pro tyto věci je nezbytným předpokladem kreativity, a snažili se sebrat odvahu k ještě bouřlivějším pijatýkám nebo si nechávali narůst dlouhé vlasy (dívký se naopak stříhaly nakrátko), jen aby se stali velkými umělci.

Obvykle se má za to, že bohému si vymyslel Henry Murger, autor románu *Ze života pařížské bohémy* z roku 1843, který za její neměnné centrum označil Latinskou čtvrt' a tvrdil, že bohéma „existuje a může existovat pouze v Paříži“. Když v roce 1900 přijela z Německa do Paříže Paula Modersohn-Beckerová, všimla si, že všichni malíři chodili „s dlouhými vlasy, v hnědých sametových oblecích nebo v podivných tógách s obrovskými třepotajícími se motýlky – dosti pozoruhodná banda“. Antiuniformní uniforma byla tou dobou již zavedená.

Časem vyrostli Paříži bohémští rivalové – za jednoho z nich lze patrně považovat Berlín před první světovou válkou a za dalšího New York šedesátých let dvacátého století. Odhodlaného konkurenta představovali Britové, kteří si pěstovali vlastní plnohodnotné bohémy, jakými



Bohémové při hře: rozpustilí umělci za pařížského úsvitu
(Jean Béraud, *Světání, po večírku na Montmartru*, olej na plátně, 1907)

byli například Augustus John nebo Wyndham Lewis. Jenže řadovým britským bohémům se nedostávalo potřebného zápalu, což mělo za následek vznik zromantizované, typicky britské bohémy, která si nepotrpěla na excesy. V úspěšném románu z konce devatenáctého století nazvaném *Trilby* z pera George du Mauriera vystupují tři neuvěřitelně rozjuchaní britští studenti výtvarného umění žijící v Paříži. Latinská čtvrť je v knize vykreslená jako místo, kde alkohol teče proudem, ale nikdo se nikdy neopije, nikdo neholduje absintu a nikdo, ani muž ani žena, se neoddává sexu. Ve skutečnosti se britští malíři té doby toužící po nekonvenčním životě a tvorbě spíš než do Paříže sjížděli do takových

letovisek jako St. Ives nebo Newlyn v Cornwallu [viz *Městské čtvrti a kolonie*]. Ale navzdory srdnatým pokusům o bohémství trávili Britové většinu času hraním golfu a kriketu. V roce 1942 řekl Osbert Sitwell Georgi Orwellovi, že v případě nacistické invaze má domobrana příkaz zastřelit všechny umělce. Orwell poznamenal, že něco takového by v Cornwallu nebylo na škodu.

Podle Murgera je bohémství „fází v umělcově životě, která je předehrou ke Královské akademii, špitálu nebo márnici“. K povinnostem umělce patřilo šokovat buržoazii a nemilosrdně se postavit proti konvencím. To bylo do jisté míry snadné, ale problém nastal ve chvíli, kdy malíř zjistil, že z buržoazie pocházejí také kupci jeho děl. To se potom zaprodal a přidal se ke Královské akademii. Nebo se nezaprodal a zešlel, případně zemřel. Jiným způsobem, jak opustit bohému, bylo uzavření sňatku spojené s domáckým životem či konkrétněji s rodičovstvím, které často představovalo deprimující slepou uličku. Řečeno s Cyrilem Connollym, nic není v takovém rozporu s uměleckými snahami jako „kočárek na chodbě“.

Výsostným bohémem neposkvrněným hodnotami průmyslníků a buržoazie a hledajícím primitivní život byl Gauguin, který před civilizací utekl na ostrovy v jižních mořích [viz Část II., *Exotičnost*]. Pak tu byl Augustus John, který se stal cikánem doslova, naučil se romsky, kočoval po vlasti z místa na místo, aniž kdekoli zapustil kořeny, a s sebou vláčel milenky a děti, což byl šikovný způsob, jak vyřešit problém s kočárkem na chodbě. Modigliani naopak pobýval většinou v Paříži, ale přesto nastavil latku výstřednosti tak vysoko, že se s ním bohémové poměřují dodnes. Munch se v pozdějším životě zapřisáhl, že se polepší – snad konečně

vyslyšel námitky svého otce. Podle vlastních slov se rozhodl omezit na „doutníky bez tabáku, nealkoholické nápoje a nejedovaté ženy“.

Obhájcem střídmosti byl Flaubert. „Veďte normální, obyčejný život jako maloměšťáci, abyste mohli být divocí a originální ve své tvorbě,“ radil umělcům. Kromě toho existovala také zajímavá podskupina umělců, které bohémský způsob života nelákal a kteří se bouřili proti výstřednosti, jež paradoxně ústila v uniformitu. Tito umělci neviděli mezi kvalitní tvorbou a nekonvenčním chováním žádnou souvislost a záměrně přijímali konzervativní, měšťácký životní styl. Například soukromý život Pierra Bonnarda měl podobu poklidné domáckosti narušované pouze pravidelnými koupelemi jeho ženy (aspoň soudě podle motivu jeho děl). Magritte si nechával záležet na svém konvenčním vzezření a nosil buřinku. Sir Alfred Munnings, který maloval převážně koně, se oblékal a žil jako anglický venkovský šlechtic a jednou památně prohlásil, že kdyby někdy potkal Picassa, ušetřil by mu pěkných pár kopanců.

Dnes působí v Londýně skupina úspěšných portrétistů známých jako Pinstripe School neboli Škola proužkovaných obleků, protože se málokdy ukazují v jiném oděvu. Je docela dobře možné, že tihle muži – kteří jsou talentovanými, byť poněkud popisnými malíři – si před prací svléknou sako a snad si dokonce i povolí kravatu. Jejich výsostná konvenčnost a švihácký vzhled však určitý typ lidí uklidňuje. Bezpochyby pijí a možná se i honí za ženskými, ale ne víc než obchodní bankéři, manažeři hedgeových fondů nebo dobře placení advokáti, kteří představují většinu jejich klientely. Na druhou stranu obleky nošené britským duem Gilbert

a George, umělci, kteří patří ke špičce současného výtvarného umění, vyjadřují jiné poselství. Zjevně konvenční oděv této dvojice je ve skutečnosti vrcholem nonkonformismu a postbohémským bohémstvím.

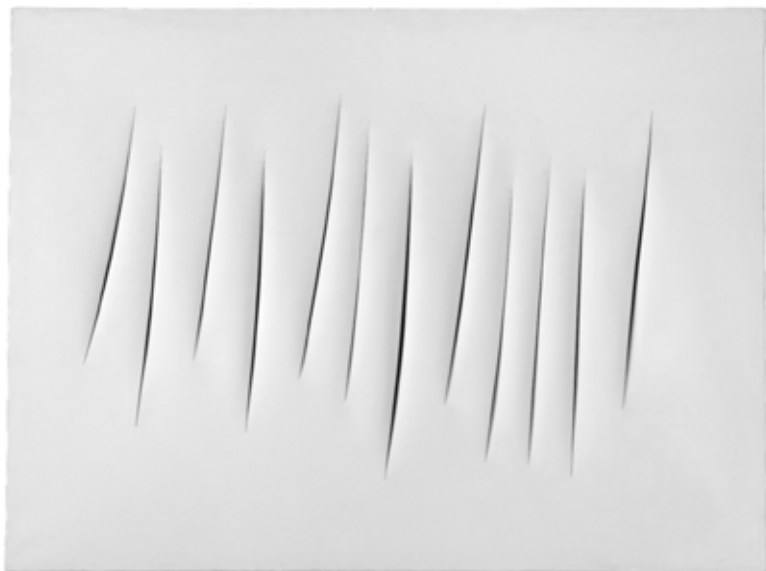
Bohémství umělců je důležitou částí mýtu o umění. Umění je něco magického, transcendentního, něco, za co se vyplatí vydávat velké peníze právě proto, že je jeho hodnota nevyčísitelná a neocenitelná. Umělci coby tvůrci této nesmírně žádané duchovní komodity se musí oblékat a chovat jinak, aby se odlišili od obyčejných lidí. Jejich bohémství je znakem pomazaného stavu, připomínkou, že umění je čímsi mimořádným – a čímsi cenným i z finančního hlediska.

Branding

Nejnadužívanějším slovem v řeči obchodníků s uměním, kritiků a odborníků z aukčních domů je dnes „ikonický“ [viz Část V., *Glosář*]. Jestliže prohlásíme o nějakém díle, že je „ikonické“, nechválíme tím pouze jeho uměleckou kvalitu. V podtextu říkáme i to, že dobrá umělecká díla jsou taková, která jsou něčím typická nebo snadno rozpoznatelná. Trh s uměním, který si u prodávaných děl cení lehce rozpoznatelných vlastností, v zásadě propaguje značkové umění. Počátky tohoto vývoje lze vysledovat už s nástupem modernismu. Velký obchodník s impresionistickým uměním Paul Durand-Ruel z Paříže stál na konci devatenáctého

století před úkolem, jak uvádět na trh nové obrazy a jak tuto do té doby neznámou komoditu prodat zájemcům z řad veřejnosti. Jednou z jeho úspěšných inovací byla popularizace samostatných výstav. Zaměření pozornosti na nadání a pracovní výsledky jednotlivců, jako byl Monet, Renoir nebo Pissarro, mělo důležitý dopad: poprvé byla definována umělcova značka. A protože si obchodníci uvědomili, že se zavedené značky dobře prodávají, pokračují v tomto marketingu dodnes.

Vítězem současného brandingu neboli budování značky je Damien Hirst. Jeho tečkové malby připomínají vzorníky výrobců barev, ale nyní se lidem zdá, že to ony imitují Hirsta, přestože je tomu naopak. Hirst je ovšem výjimečný. Umění coby dobře zavedená značka může narazit na dva problémy: u žijících umělců hrozí, že branding vyústí ve stejnost a potlačí radikální experimentování – pokud nejsou tak chytrí, že se prezentují jako nevypočitatelní experimentátoři, čemuž je ovšem těžké dostat. Dnešní umělci omezovaní obchodníky malují a sochají ve strachu, aby nepoškodili svou značku. A u umění dob minulých dochází k tomu, že dílo například takového Moneta podraží přímo úměrně tomu, jak snadno je lze rozpoznat – vejde-li někdo do místnosti a spatří obraz na zdi, vykřikne směrem k potěšenému majiteli: „Ach, vy máte Moneta!“ Styl i ztvárněný námět, které je možné lehce identifikovat, dodávají kupujícímu jistotu a sebevědomí, protože si může připadat jako znalec umění. Proto se ta nejtypičtější („ikonická“) díla prodávají nejdráže. Zato na netypičnost pozor: zátiší nebo třeba portrét od Moneta vynese o poznání méně než jeho leknínová jezírka [viz Část II., *Jednotliví umělci*].



Snadno rozpoznatelný obraz: Fontanovo rozřezané plátno, působivá umělcova značka (Lucio Fontana, *Prostorový koncept*, vodová barva na plátně, 1965)

Kromě Moneta je tu řada dalších zesnulých výtvarníků, kteří se do veřejného povědomí zapsali obzvláště výrazně, což jistě nijak neublížilo komerční hodnotě jejich děl. Mezi ně patří:

Tamara DE LEMPICKA: vizuální básnířka art deca, jejíž elegantní, mírně sapfické ženy, ať už nahé, nebo oděné v bílých přiléhavých hedvábných šatech připomínajících kubismus, evokovaly módní svět Hollywoodu třicátých let dvacátého století a o dvě tři generace později dokázaly oslovit hollywoodské sběratele.

Lucio FONTANA: prázdné plátno elegantně proříznuté odlamovacím nožem bylo brilantním tahem. „Protínám plátno,“ vyjádřil se sám umělec, „a vytvářím dimenzi nekonečna.“ A také nekonečně opakovatelný a snadno rozpoznatelný motiv.

Alberto GIACOMETTI: dlouhé, útlé, ostře vyrýsované údy jeho pozdějších figurálních soch jsou identifikovatelné na první pohled a představují působivé ztvárnění existenciální krize člověka dvacátého století.

Atkinson GRIMSHAW: noční ulice zalité světlem pouličních lamp z dílny tohoto viktoriánského krajináře vzbuzují v divákovi příjemnou nostalgii. Tento malíř usnadnil vstup na trh s uměním nejednomu nejistému sběratelskému nováčkovi: útulnost jeho obrazů spolu s jednoduše rozpoznatelným stylem představují vskutku uklidňující kombinaci.

L. S. LOWRY: charakteristické postavy štíhlých mužů a bezútešná krajina severoanglických měst připomínající městský život z poloviny dvacátého století představují typické rysy, které neztrácejí přitažlivost ani ve století jednadvacátém.

Amedeo MODIGLIANI: jeho ženy s lákavými křivkami, protáhlými krky a podlouhlými obličejí patří k nejsnáze rozpoznatelným moderním obrazům. Modigliani věděl, co má rád, a zůstal tomu věrný: portréty těchto žen tvoří bezmála tři čtvrtiny celého jeho díla.

Piet **MONDRIAN**: mřížky sestavené z vertikálních a horizontálních čar občas přerušené barevnými obdélníky. Jednoduché nápady jsou nejlepší.

Giorgio **MORANDI**: lahve, sklenice a džbány, džbány a lahve – v řadách, na policích, na stole. Kdyby navrhl vlastní značku kuchyňských potřeb, mohl z něj být boháč. Představte si, jak skvěle by se dnes prodávaly v muzejních obchodech se suvenýry.

John Singer **SARGENT**: charakteristicky uhlazené a báječně svobodné tahy štětcem dodaly osobám, které mu seděly modelem, eleganci a honosnost. Mezi nejúspěšnější tradiční portrétisty dneška se dodnes řadí ti, kterým se daří nejučinněji napodobit Sargentův styl.

Brueghel

První výtvarník, jehož existenci jsem si uvědomil, byl Pieter Brueghel starší. Tedy abych byl přesnější, neuvědomoval jsem si ani tak jeho existenci jako existenci jeho obrazů. Když mi matka ukázala knihu barevných reprodukcí tohoto vlámského malíře, bylo mi šest nebo sedm let. Mám ji před sebou i nyní, a kdykoli ji otevřu, vrací se mi mimořádně živé vzpomínky na to, jak podmanivě na mě jeho obrazy působily od prvního okamžiku, kdy jsem je spatřil.

Brueghelovy reprodukce mě vtáhly do světa fantazií, pohádek a grotesky, do světa mužů, kteří vypadali jako ryby, a do světa ryb, které vypadaly jako muži, do světa vesnic pod sněhem a bezzubých rolníků těšících se z prostých rozkoší venkova, i do světa násilné smrti a padlých andělů. Rozhodně jsem si neříkal: „Aha, tohle všechno namaloval jeden malíř,“ ani „Nechce se mi věřit, že tyhle obrazy vznikly už před čtyřmi sty lety.“ Zato jsem si pomyslel, že znázorňují naprosto přesvědčivý, soudržný a jiný svět, do něhož byla radost vstupovat.

Od té doby jsem se k těm obrazům nepřestával vracet. Bylo tu komicky děsivé procesí *Podobenství o slepících* znázorňující šest postav potácejících se v řadě za sebou do příkopu. A apokalyptický *Triumf smrti* zachycující spoušť a zkázu, který byl hrůzoplnou předzvěstí válčení ve dvacátém století – v popředí změtí masakrovaných civilistů, v dále středověká verze evakuace Dunkirku. *Klanění tří králů ve sněhu* přemístěné do vlámské zasněžené vesnice patří k velkým obrazům navozujícím zimní náladu – nejlépe si ho vychutnáte v obývacím pokoji s krbem. Obraz *V zemi peciválů* zachycuje tři muže vyspávající po přemíře dobrého jídla a pití. Z šatů jim lezou baňatá břicha typická pro Brueghelovy blahobytně vyhlížející rolníky. *Babylonská věž*, tahle velkolepá architektonická pošetilost, se tyčí k nebi i se všemi úchvatnými stavebními prvky, které z Lega nepostavíte, kdybyste se zbláznili. A pak tu byl *Ikarův pád*: mladý muž, který se příliš přiblížil slunci, roztavila se mu křídla a zřítil se na zem, je zde zobrazen v okamžiku, kdy spadne do moře a máchá bledýma nohama – ale na plátně s mnohem rozsáhlejší pobřežní krajinou představuje pouze jeden





Babylonská věž postavená Pieterem Brueghelem, olej na dřevěné desce, 1563

z drobných detailů, stejně jako orač obdělávající pole, ovčák ženoucí stádo, rybář nebo různé loďky nadnášené vlnami.

V porovnání s počtem lidí, kteří kupují současné umění, je počet těch, kteří sbírají obrazy starých mistrů, nízký. Potíž je v tom, že někteří staří mistři jsou nám příliš vzdálení, příliš zabředlí v nesrozumitelné biblické nebo klasické ikonografii. Ale Brueghel patří ke starým mistrům, kteří dokážou oslovit i moderního diváka. Jeho svět je podivný a osobitý, přesto neztrácí lidský rozměr. Není náhodou, že Brueghelovy obrazy se ve dvacátém století staly inspirací pro dvě skvostné básně: „Pieter Brueghel: Zimní krajina s bruslaři a pastí na ptáky, 1565“ od Johna Burnsidea a „Musée des Beaux Arts“, meditace W. H. Audena o *Ikarově pádu*. Z obrazů tohoto malíře k nám promlouvají lidé i po staletích. A právě schopnost promlouvat ke sběrateli je tím, co umění z dob minulých nezbytně potřebuje, má-li se prodávat.

Degas

Degas mě fascinuje. Připadá mi, že je ztělesněním mimořádného francouzského nadání pro výtvarné umění. Byl patrně největším kreslířem devatenáctého století a předním technickým inovátorem s výjimečně vyvinutým smyslem pro kompozici. Jako člověk byl nesnesitelný, cynický, duchaplný, záludný a samotářský. Nikdy se neoženil – na to byl příliš ponořený sám do sebe. Už v mladém věku se bral

za vlastní nezávislost a za svobodu malovat, aniž by neustále přemýšlel o tom, co dělají ostatní výtvarníci. „Zdá se mi,“ napsal ve dvaadvaceti letech, „že chce-li dnes být někdo opravdovým umělcem, věnovat se původní tvorbě a najít si pro své působení místo ve společnosti, nebo mít alespoň jistotu, že si v co možná nejvyšší míře zachová neposkvrněný charakter, musí se neustále nořit do samoty. Člověk je obklopený žvásty a tlachy. Jako by obrazy vznikaly zásluhou napětí mezi lidmi toužícími po zisku, jak se to děje na burze. Všechno tohle obchodování bystří mysl, ale kalí úsudek.“

Bratři Goncourtové, kteří byli vnímavými kronikáři pařížského kulturního světa, se s Degasem seznámili v roce 1874. A Degas v nich vzbudil zvědavost. „Originální chlapík, tenhle Degas,“ zaznamenali si do deníku, „neduživý, neurotický a s tak špatnýma očima, že se bojí, aby nepřišel o zrak – ale právě proto neobyčejně vnímavý a citlivý k povaze věcí.“

Degas se rozhlíží cynickýma (byť slabozrakýma) očima po uměleckém světě v Paříži a pravidelně ho glosuje příležitostnými poznámkami. V dubnu 1890 navštíví japonskou výstavu v Muzeu krásného umění a svému příteli Bartholoméovi ji posléze okomentuje slovy: „Běda! Běda! Vkus, kam oko dohlédne!“ A když chce upozornit na to, že jeho kolega Gustave Moreau je zároveň vizionářem i komerčním umělcem, popíše ho jako „poustevníka, který se vyzná ve vlakovém jízdním řádu“. Degas hovoří o „jistém druhu úspěchu, který je k nerozeznání od paniky“. Rozčiluje ho bezduché malování přírody v plenéru: „Ach, ti, kteří pracují v přírodě!“ stěžuje si v roce 1909 Andrému Gideovi.

„Šejdíři nestydatí! Krajínáři! Když někoho z nich potkám na venkově, mám chuť střílet. Prásk ho! Pro tyhle účely by měl existovat zvláštní policejní sbor.“ A vtipně si rýpne i do Monetovy posedlosti malováním pod širým nebem: kdykoli si prý na něj vzpomene, vyhrne si límeček kabátu.

Ale uměl být i rozmazleným neurvalcem. Sám byl finančně zajištěný, což ho osvobozovalo od pachtění chudších impresionistů, přesto neměl k jejich nesnázím žádné pochopení. Coby bezmála zuřivý antisemita se během Dreyfusovy aféry provinil otřesnými výlevy nenávisti. Občas se zdálo, že si své nehorázné chování uvědomuje, ale nemůže si pomoci. V upřímné chvílce vysvětloval Evaristovi de Valernes různé síly, které ovlivňují jeho osobnost a chování: „Byl jsem ke všem tvrdý, nebo to tak alespoň vypadalo, protože mě ovládalo vzrušení z krutosti vzešlé z nejistoty a špatné nálady. Připadal jsem si mizerně ustrojený, mizerně vybavený a strašně slabý, kdežto moje názory na umění se mi zdály naprosto výstižné.“

Jak už jsme se zmínili, na Degasovi je něco výsostně francouzského: možná že právě to hrálo roli v aukční místnosti Christie's v roce 1889, kdy se v Londýně vůbec poprvé dražil obraz francouzského impresionisty. Jednalo se o Degasovo plátno *V kavárně*, z něhož byli angličtí sběratelé umění velmi rozpačití. Tak nový a cizí obraz je zneklidňoval a v aukční síni vyvolal nespokojený šum. Nakonec se toto mistrovské dílo prodalo za ubohých 180 guineí.

Vzpomínám si na příhodu z roku 2009, kdy Sotheby's vydražila v Londýně bronzový odlitek slavné *Čtrnáctileté tanečnice*, jedné z nejúžasnějších soch devatenáctého století (vynesla 19 milionů dolarů). Za účelem předaukční



Degasova přemoudřelá *Čtrnáctiletá tanečnice*, bronz, kombinovaná technika, 1880, v kontrastu s osvěžující nevinností živé anglické verze (Sotheby's, únor 2009)

propagace si Sotheby's vypůjčila skutečnou čtrnáctiletou baletku z Královské baletní školy, aby zapózovala vedle Degasovy sochy z roku 1880. Z reklamního hlediska to byl velký úspěch a anglická tanečnice z roku 2009 byla rozkošná. Několikrát zaujala tutéž pozici jako Degasova socha, aby si všichni novináři mohli pořídit dostatek fotografií. Fascinující ovšem bylo porovnávat jemné rozdíly v postoji dívky a bronzové sochy. Zdánlivě vše vypadalo stejně: pravá noha vepředu v pravém úhlu k levé, ruce za zády, hlava mírně zakloněná, aby se oči přirozeně dívaly přímo za nosem. Ale když jste obě baletky porovnali, všimli jste si u francouzského originálu z roku 1880 lehkého, cynického nahrbení a náznak koke-térie. Hlava a oči sochy jsou v takovém úhlu, který vyjadřuje zároveň hrdost, prodejnost, lajdáckost i vědoucnost. Anglická tanečnice představovala vsutku radostný kontrast. Měla svěží obličej a souměrnou postavu, stála vzpřímeně, vypadala ladně a zdravě, a jako by s ní přivanula vůně tělocvičny. Její pohled byl čistý, jasný a plný života – básníkovi Johnu Betjemanovi by se z ní podlamovala kolena; mladá baletka názorně ukázala, proč by Degas nikdy nemohl být Angličan.

Deníkáři z řad umělců

Vždycky mě zajímali malíři, kteří uměli psát. Někteří umělci samozřejmě programově mlčí a nejsou ochotní vyjadřovat se slovy, což ovšem neznamená, že by byli horší malíři. Po

spisovatelích také nikdo nechce, aby malovali a dali tak lidem příležitost seznámit se s jinými aspekty jejich osobnosti – kdybychom to po nich chtěli, brali bychom vážně jen málokoho: Strindberga, Victora Huga, Edwarda Leara nebo Ruskina a snad i Goetha a Williama Morrisa. Ale protože rád čtu deníky, přitahují mě obzvláště ti malíři, kteří si je vedli. Někteří z nich se vyznačují velkou sdělností a občas působivou výřečností. Nejlepší deníkáři – sympatický, ale legrační Benjamin Haydon, nekonečně všímavý Delacroix nebo, ve dvacátém století, nemilosrdně sebeanalytický Keith Vaughan – používají psané slovo k objevování verbálního vyjádření vizuálních zážitků a k popsání radostí i pocitů zmaru z tvorby.

Malování je ze své podstaty samotářská činnost, což povzbuzuje umělce k sebezpytu, a mnohé deníky malířů vrhají nesmírně zajímavé světlo na to, jak byl (nebo nebyl) ten který obraz namalován. Zatímco spisovatelé píší důvěrné deníky, které jsou knihami o tom, jak těžké je napsat knihu, deníky výtvarníků vyprávějí o tom, jak je těžké namalovat obraz. Najdeme tu spoustu utrpení a frustrace, ale také dobré dny, kdy – řečeno s Haydonem – „mezi mozkovými závitky proudí nektar“. Plodem samoty, kterou malování vyžaduje, bývá také výstřednost. Deníky umělců jsou cennými zprávami z první ruky posílanými z bohémské frontové linie, důvěrnými záznamy anarchického, obsedantního, destruktivního a někdy i vyložené komického životního stylu tvůrčích osob. Jacopo Pontormo prošpikoval své vyprávění o malování fresek ve florentském kostele svatého Vavřince neurotickými poznámkami o svém stravování a zažívání již v roce 1555. O tři sta let později se Gustave Courbet svěřuje

s tím, že kdykoli dokončí obraz určený na výstavu, zhorší se mu hemoroidy.

Zásadním rysem deníku je jeho bezprostřednost, to, čemu Virginia Woolfová říká „rychlý, nahodilý trysk, jímž se řítí... výhodou této metody je, že s sebou strhává náhodná, zbloudilá témata, která bych vyřadila, kdybych měla čas na rozmyšlenou, která jsou však diamanty na skládce“. Ti nejlepší umělci-deníkáři tohle chápou; vědí, že deník by měl být psán rovnou, bez oprav a uhlazování, jako literární obdoba spontánního komického výstupu. První nástřel je nejlepší, protože je upřímný. Když přejedete očima stránku rukou psaného deníku, měli byste vidět minimum škrtání. Deník by měl plynout bez dodatečných oprav, jako studie k obrazu bez pentimenti.

Dalším důležitým rysem je ochota zamyslet se nad vlastní nedostatečností a směšností a smířit se s nimi. Například Haydon je coby malíř obětí vysilujícího, pošetilého velikášství, ale coby deníkář se mile přiznává, že si je vlastní omylnosti dobře vědom. Podstatou jeho apelu je právě napětí mezi těmito dvěma polohami. Není možné nesympatizovat s někým, kdo dokáže napsat následující pasáž:

Smrtelnost, odporná smrtelnost života stačí na to, aby se člověku svíralo srdce. Já, který bych neměl pít nic než nektar, který bych měl spát na nadýchaných obláčcích, za dne plout s anděly a v noci je líbat, já, který se umím výsostně těšit z krás všech božích stvoření, který žiju a nasávám božskou slávu, jsem byl donucený snášet hnusný, odporný, zapáchající, hnisavý, vředovitý puchýř! Ano – abych ulevil odporné, silné, mokravé, slizké bolesti v krku – bylo mi z toho zle.

Dalším deníkářem, který na sebe leccos prozradil a který je k sobě podobně upřímný, je Andy Warhol: „Byl krásný den,“ píše 15. března 1983. „Šel jsem po ulici a jedna šestiletá nebo sedmiletá holka volala na kamarádku: ‚Koukni na něj, ten chlap má paruku!‘ Bylo mi to strašně trapné. Ztratil jsem glanc a měl jsem zkažené odpoledne. A tak jsem upadl do deprese.“

Deník často představuje terapeutickou externalizaci rozbolavělé duše. Člověk se vypíše z vnitřních duševních pochodů, čímž je lépe pochopí a snáze si s nimi poradí, a uleví se mu. Pro některé umělce pak psaní deníku znamená nastolení denního režimu: Ford Madox Brown každý den pečlivě zaznamenává počet hodin, které odpracoval v ateliéru. A jedné nudné neděle v Ženevě, 7. září 1856, si Ruskin spočítá, kolik dní mu „v případě ideálního trvání lidského života“ ještě zbývá. Dochází k závěru, že 11 795, a od tohoto čísla pak v deníkových záznamech den za dnem odčítá jedničku. Vydrží mu to skoro dva roky.

Co tohle všechno znamená z komerčního hlediska? Neříkám, že Delacroix je obecně vzato dražším umělcem, protože si psal deník. Ale domnívám se, že hodnota konkrétního Delacroixova obrazu by vzrostla, kdyby v deníku odhalil podrobnosti jeho vzniku. Nejlepší deníky vystihují osobnost umělce, který je píše; provádějí nás po širším umělcově zázemí, čímž nás obohacují, umožňují nám lepší pochopení malířova díla a zvyšují v našich očích jeho hodnotu.

Fiktivní umělci

Naši představu o tom, jak má vypadat umělec, odrážejí a formují popisy umělců v literatuře. Jestliže jsou umělci dobrými deníkáři, pak jsou také vděčnými postavami pro romanopisce. Slovo „postavy“ bych rád zdůraznil. Fiktivní umělecká díla, která tyto postavy vytvářejí, bývají problematictější. Vizuální povaha výtvarných děl klade požadavky, které nelze uspokojit verbálním vyjádřením, a proto takové fiktivní dílo téměř vždy působí neuspokojivě, leda by bylo pojato sarkasticky, čímž se ovšem dostáváme do jiné oblasti [viz níže *Mystifikace*]. V této kapitole vám nabídnu slovník ve slovníku – výběr z řady nezapomenutelných fiktivních malířů:

Ralph BARNBY je britský modernistický malíř z meziválečných let, který vystupuje v románovém cyklu Anthonyho Powella *Tanec na dobovou hudbu*. Barnby je popsán jako „podsaditý, tmavší pleti a s váčky pod očima“ a s „krátkými vlasy ostříhanými na ježka“. Je to člověk, který „ví, jak si ohlídat vlastní zájmy, ačkoli tak činí nevzrušeně a v poklidu“. Maluje v poloabstraktním stylu ovlivněném Francouzi a na konci dvacátých let dvacátého století se připojuje – Powellovými slovy – k „dobovému umění uvědoměle zbavenému iluzi“. Kromě toho je také plodným portrétistou, přičemž většinou portrétuje ženy. V pronásledování opačného pohlaví je neúnavný a bezohledně využívá sklonů svých obětí podléhat romantickému kouzlu umělce. Za druhé

světové války se Barnby podílí na kamufláži Královského letectva („maskuje aerodromy za domy v tudorovském stylu“). V roce 1941 umírá na palubě sestřeleného letadla.

Joseph BRIDAU je jedním ze dvou bratrů, kteří jsou ústředními postavami Balzacovy *Černé ovce* (1842). Je to romantický malíř šlechtěného ducha, ale když dojde na praktickou stránku života, stává se idealistickým váhavcem: je popsán jako milovník „Byronovy poezie, Géricaultových obrazů, Rossiniho hudby a románů Waltera Scotta“, což znamená téměř jistou cestu do záhuby. Jeho bratr Philippe je na druhou stranu mužem činu a bezohledným oportunistou. Není třeba dodávat, že tím, kdo se přížením do šlechtické rodiny a královsky zbohatne, nebude Joseph, nýbrž Philippe. Joseph je nadaný malíř, fiktivní Delacroix, jenže neustále čelí finančním obtížím. Jeho velkou chybou je – řečeno s Balzacem –, že „nevychází vstříc maloměstáckému vkusu. Takle společenská třída dnes drží peníze, ale je-li něčí nadání zpochybňováno, nepustí ani chlup“.

Edgar Bosworth DEACON, který se v pravidelných intervalech objevuje v prvních svazcích *Tance na dobovou hudbu* od Anthonyho Powella, je malíř vyznávající starší tradice než Ralph Barnby. Narodil se v roce 1871 a maloval pompézní plátna na klasická témata. Jméno „Bosworth“ bylo výtečnou narážkou, protože většina anglických umělců edwardiánské éry se pyšnila podobně nabubřelými druhými jmény. Však také skutečně existoval impozantní malíř Louis Bosworth Hurt (1856–1929), jehož tématem byl náhorní skot. Na počátku dvacátého století nemá Deacon nouzi

o věrné mecenáše, většinou z okruhu nových zbohatlíků ze střední Anglie, kteří kupují jeho monumentální díla s názvy jako *Kýrovo chlapectví*, *Sokratovi žáci* nebo *Z vůle Diokleciánovy*. Malířovo zaměření na neoděné mužské tělo připomíná podobnou fixaci Henryho Scotta Tukea (1858–1929), jehož početní mladí cornwallští rybáři plavali nazí na stěnách Královské akademie, ale v Deaconově případě povede – na rozdíl od Tukea – k nešťastnému incidentu v parku v Battersea a nucenému exilu v Paříži. Po první světové válce Deaconova malířská sláva hasne. Převtělí se tedy do pacifistického starožitníka s postranním příjmem z prodeje erotické literatury a se zahanbující slabostí pro sandály. Umírá po pádu ze schodů v nočním klubu, kde slavil narozeniny. Ale o několik desetiletí později, v roce 1971, mu uspořádají výstavu ke stému výročí jeho narození, která se dočká pozitivního kritického ohlasu i komerčního úspěchu, a jeho umělecká pověst je obnovena.

ELSTIR je malíř, kterého si vymyslel Proust a který se opakovaně objevuje v *Hledání ztraceného času*. Jeho jméno je spojením Whistlera a Helleua; je to elegantní švihák, jehož žena byla kdysi krásná. V jeho malířském stylu najdeme prvky Degase, Renoira, Moneta i něco málo ze Sargenta. Jedním z Elstirových nejobdivovanějších děl je *Přístav v Carquethuit*, který si lze představit jako impresionistickou krajinomalbu. Vévoda de Guermantes Elstirem pohrdá a jeho obrazy považuje za povrchní. „Tohle poznáte, i když nejste žádný expert. Já samozřejmě vím, že to jsou pouhé skici, ale stejně se mi zdá, že si na nich nedává dost záležet.“ Podobné kritice byli za svého života vystaveni Sargent i Whistler.

Dick HELDAR je typický Angličan vystupující coby hlavní postava v románu Rudyarda Kiplinga z roku 1891 *Světlo, které zhaslo*. Aby vyvážil nebezpečnou zženštilost přisuzovanou umělcům, dělá Kipling z Heldara takového chlapáka, jak to jen u Angličana jde. Za války v Súdánu Heldar pracuje pro londýnské noviny, kterým posílá obrázky z bojiště. Po návratu do Londýna se nejprve uchytí jako malíř válečné vřavy. Odmítá estéty, kteří hovoří o umění a o stavu své duše jako slečinky. Je ovšem zamilován do Maisie, která je také malířka, ale jeho lásku neopětuje. Maisie sdílí ateliér s rusovlasou impresionistkou, z čehož je jasné, že se pohybujeme na nebezpečném území. Heldar bydlí s dalším velice mužným válečným korespondentem. A pak je tu foxteriér jménem Binkie, kterému je Heldar snad ještě více oddán než Maisii. Heldarovi sedí modelem Bessie, která není o nic lepší, než se sluší – výsledkem má být mistrovské dílo navozující melancholický pocit. Malíř „se dá do práce, tiše si píská a brzy je pohlcen čirou radostí z tvorby“. Jenže Bessie se rozhněvá, protože s ní nikdo z Heldarovy domácnosti nechce spát, a pomstí se tím, že ono mistrovské dílo vymaže. Heldar ale přes noc oslepne, takže si ani nevšimne, co provedla. Skončí zpátky v Súdánu, kde ho slepého převálcují „rozčepýřenci“.

Gulley JIMSON je vypravěčem románu Joyce Caryho *Kopytem do hlavy* (1944). Zažil kde co: „impresionismus, postimpresionismus, kubismus, revmatismus“. „Umění je moje neštěstí,“ naříká si. „Umění, náboženství a pití, tohle všechno je pro chudáka chlapa hotová zkáza.“ Jeho životem projde šňůra obtíže působících žen, většinou modelů, někdy

i manželek. Je věčně bez peněz a neustále se snaží nějaké si opatřit, ať už zákonnou, nebo nezákonnou cestou. Vzhledem k tomu skončí nejméně dvakrát za mřížemi. „Co je to umění? Pouhé požitkářství, kterému dáte průchod. Je to neřest. Vězení je pro malíře ještě příliš dobré – měli by je jednou týdně kutálet z Primrose Hill v sudu plném skleněných střepů, aby se naučili, zač je toho loket. A o státních svátcích dvakrát.“ Ale umění je zároveň jedinou odpovědí: „Mluvit znamená lhát,“ uvažuje Gulley. „Jedinou uspokojivou formou komunikace je dobrý obraz.“ A rozdíl mezi sebou a příležitostnými bohatými zákazníky, s nimiž má co do činění, charakterizuje následovně: „Peníze vydělávají pro zábavu a umění potřebují pro přežití; já dělám umění pro zábavu a pro přežití potřebuju peníze.“

Otto KLEISNER je ústřední postavou románu Wyndhama Lewise z roku 1918 s názvem *Tarr*. Kniha je zprávou z bohémské frontové linie, z území absintu, uměleckého experimentování a sebezpytné sexuální emancipace a odehrává se v Paříži před první světovou válkou. Kleisner, německý malíř chodící po žebrotě, je agresivní, neurvalý provokatér a urputný lovec žen postrádající šarm. Zlobí se na svou bývalou dívku, která si nedávno vzala jeho otce. Trápí ho to tím víc, že je závislý na otcových penězích. Jako malíř se úspěchu nedočkal, za svou kariéru prodal jediný obraz (za 4 libry 10 šilinků). Když kreslí svou další dívku, německou studentku výtvarného umění jménem Bertha, řekne jí, že má paže jako banány, což je patrně výsledkem primitivní povahy jeho umu. Posléze vyprovokuje polského umělce k souboji, nechtěně ho zabije a v policejní cele si vezme život.

Mendel KUHLER, po němž Gilbert Cannan pojmenoval svůj román z roku 1916 *Mendel: příběh mládí*, v podstatě ani fiktivní postavou není, protože má zjevný předobraz v britském malíři Marku Gertlerovi. Mendel je mimořádně nadaný a vizionářský mladý umělec trýzněný uměním, ženami a vlastním židovstvím. Jeho prostředím je Londýn, „burácející ohnivá pec Londýna, v níž byl upalován zaživa, zatímco nad ním šlehaly bílé plameny šílenství...“ Neustálý problém představují ženy. „Umělec potřebuje ženy stejně jako jídlo – když na ně má čas... existuje něco, čemu se říká umění, a na tom mi záleží víc než na vši lásce, na všech ženách a holčičkách na světě,“ prohlašuje Mendel. Přesto se zamiluje do malířky Grety Morrisonové (jejímž jasným předobrazem byla Dora Carringtonová, kterou okouzлил Lytton Strachey). Střídavě po ní touží, odmítá ji a vrací se k ní. Morrisonová je popisována jako „obyčejná anglická dívka, kterou o všechny opravdové city připravila výchova. Přesně odpovídá svému typu: je vznětlivá bez smyslnosti, laskavá bez vřelosti“. Chudák Carringtonová: není divu, že byla poté, co tahle kniha vyšla, ke Cannanovi poněkud chladná. A chladný byl i Gertler, ačkoli ten ke vzniku románu přispěl tím, že Cannanovi zdlouhavě a sebevzhlíživě vyprávěl svůj životní příběh, když pobýval u něj na chatě. Ale nejvíc ze všech trpěl Cannan. Krátce nato, co se kniha dostala na pulty knihkupců, se zbláznil a posléze skončil v ústavu pro choromyslné.

Claude LANTIER, hrdina Zolova románu *Mistrovské dílo*, je malíř, který se pohybuje v pokrokových literárních a výtvarných kruzích Paříže. V době vydání knihy již stálo



Mark Gertler, předobraz Mendela Kuhlnera (Mark Gertler, *Autoportrét s rybářským kloboukem*, olej na plátně, 1909)

Zolovo dlouholeté přátelství s Cézannem na vratkých nohách, ale publikování *Mistrovského díla* mu nohy definitivně podrazilo, přestože je těžké pochopit proč. Lantier zcela jistě není Cézanne. Podle toho, co maluje, se jeví spíš jako neúspěšný Puvis de Chavannes, který se neustále potýká s obřími alegorickými scénami, jimž nikdo nerozumí. Lantier je pronásledován tragédiemi: manželku, která ho obdivuhodně podporuje, tyranizuje, jeho dítě umírá. Když své zesnulé dítě namaluje, obraz je pověšen na prestižní výstavě v Salonu tak vysoko, že ho nikdo nevidí. Lantier z vášně pro umění sílí, je posedlý pseudosexuálním hledáním té nejkrásnější ženy zachycené na tom nejexpresivnějším obraze a nakonec si vezme život.

Adolf NAUMANN je německý nazarén z románu *Middlemarch* (1872) George Eliotové, kterého potká Dorothea Casaubonová na líbáncích v Římě. Dorothee ho představí její rozháraný ctitel, romantický Will Ladislaw, který je také tak trochu malířem. Naumann coby odhodlaný „renovátor“ křesťanského umění pracuje na kompozici na téma „svatí táhnou vůz církve“. Prohlídka jeho ateliéru odhalí „mado-ny posazené pod nevysvětlitelnými trůny s baldachýnem“ a „svaté s architektonickými modely v rukou nebo s nožem omylem vězícím v hlavě“. Naumann se promenuje v šedo-hnědé haleně a vínové čapce ze sametu a nečekaně si získá přízeň pompézního a pedantického doktora Casaubona, když ho požádá, aby mu seděl modelem pro hlavu Tomáše Akvinského. Naskicuje Dorotheu jako svatou Kláru, a protože věnuje přílišnou pozornost její kráse, vyslouží si napomenutí od Ladislawa: „O paní Casaubonové se nepatří mluvit jako o modelu.“

Charles RYDER je vypravěč románu *Návrat na Brideshead* (1945) od Evelynna Waugha. Kniha je především příběhem o jeho oxfordském přátelství s krásným, ale prokletým Sebastianem Flytem a jeho následném románu se Sebastianovou sestrou Julií. Ale v pozadí se odvíjí téma Ryderova postupného zrání v umělce. V době, kdy pobývá v Brideshead, pracuje na výzdobě stěn, která velmi připomíná murální díla Rexe Whistlera, skutečného malíře, který měl podobné společenské aspirace a zálibu v dlouhodobých návštěvách honosných sídel. Později si Ryder slušně vydělává jako malíř exotických krajin, které pozná na svých cestách. Lze předpokládat, že ke stáru byl k vidění spíš na obědě u Whitea než v Uměleckém klubu v Chelsea – stejně jako sám Waugh (který měl také výtvarné ambice).

Franz STERNBALD je hrdinou románu Ludwiga Tiecka z roku 1798 s názvem *Putování Franze Sternbalda*. Tieck byl patrně nejvšestrannějším a nejproduktivnějším spisovatelem německého romantického hnutí. Sternbald, žák Alberta Dürera, putuje začátkem šestnáctého století Evropou, maluje, kreslí a stýská si po své milované Marii, již nakonec nalezne v Římě. „Nevěřili byste, jak moc bych si přál namalovat obraz, který naprosto odhalí stav mé duše,“ horlí Sternbald. Takové výroky o duši a jejím odhalování ukazují, kým doopravdy je: malířem zaujatým německým romantickým hnutím anachronicky rozšířeným s předstihem dvou století.

Charles STRICKLAND je malíř připomínající Gauguina, který se objevuje v románu Somerseta Maughama *Měsíc*

a šesták vydaném v roce 1919. Strickland-Gauguin převtělený v Angličana se chová k lidem kolem sebe dost zle. Vzdá se kariéry burzovního makléře v londýnském City, aby mohl utéct do Paříže a malovat, přičemž opustí ženu a děti a zadupe do země každého – včetně milenky –, kdo stojí v cestě jeho rezolutnímu odhodlání dát umění úplně všechno. Je to ponurý hrubián: „Nechci milovat,“ říká. „Nemám na to čas. Jsem muž a občas zatoužím po ženské. Ale když ukojím vášně, jsem připravený na další věci. Svou touhu nemohu překonat, ale nenávidím ji, protože vězní mého ducha. Těším se na dobu, kdy budu od této potřeby osvobozen a nebude mne nic rušit od práce.“ Nakonec unikne do oblasti jižních moří a skončí na Tahiti. Za svého života zůstane nepochopen: publikum šokuje vulgarita jeho barev a neotesanost jeho kresby. Ale další generace, píše Maugham, Stricklandovi porozumí a považuje ho vedle van Gogha a Cézanna za jednoho z největších strůjců modernismu.

Géricault

Výsostným romantikem a vyznavačem nebezpečného života byl Théodore Géricault. Kdyby se býval narodil o dvě stě let později, jezdil by na nadupaném motocyklu Harley-Davidson a nejspíš by bral drogy. Ve své době byl blázen do rychlých koní a liboval si v extrémech: neustále se pozoroval a počínal si výstředně, neuváženě a výbušně.

Mistrovským dílem jeho krátkého života byl mimořádný obraz nazvaný *Vor Medúzy*, plátno velikosti dvoupodlažního domu, které znázorňuje následky ztroskotání lodi. Géricault tak zachytil kus soudobých dějin – jeho obraz představoval téměř zpravodajský příspěvek: *Medúza* byla francouzská loď, která se v roce 1816, dva roky před vznikem obrazu, potopila u afrického pobřeží. Přeživší muži leží na bouří poškozeném plavidle v chaotické změti. Někteří jsou nazí, jiní oblečení, někteří žijí, jiní jsou mrtví. Výsledná kompozice působí úzkostně, ale zároveň vyzářuje neutu- chající energii. Z tmavnoucího, dramaticky zataženého nebe vychází zvláštní, nadpozemské světlo, které dopadá na polámané kosti a napnuté šluchy, odpudivá žlutozelená záře dodává tělům nezdravě nažloutlý, bledý vzhled.

Ubohé oběti se na vratkém voru pokoušejí vztyčit a natáhnout se k nebi v působivém crescendo. Na vrcholu tohoto crescenda nalezneme dvě postavy, které divoce mávají na drobnou plachetnici v dálce. Zde je naděje na záchranu: ale mohl je někdo spatřit? Míří ona miniaturní loď na horizontu k nim, nebo se vzdaluje? Seskupení mužů na voru jako by zrcadlilo vzedmuté, rozbouřené moře – vlní se pod vlivem rozporuplných vášní, naděje, strachu, jásotu a zoufalství.

Malbou tohoto obrazu strávil Géricault víc než rok. Když si přečetl čerstvě publikované svědectví jednoho z přeživších, lodního lékaře Henriho de Sevigny, vyhledal tesaře, který pomáhal se stavbou voru po ztroskotání lodi, a nechal si od něj vyrobit zmenšený model plavidla. Potom si pronajal výjimečně velký ateliér, aby měl prostor na rozměrné plátno. Oholil si vlasy a veškerý svůj čas věnoval práci na obrazu. Návštěvy nepřijímal, žil jako mnich. Jakmile dílo

dokončil, prodělal nervové zhroucení a byl převezen do ústavu, který byl na počátku devatenáctého století jakousi obdobou dnešních odvykacích center. Ačkoli za bezprostřední katalyzátor Géricaultova zhroucení lze považovat úsilí vynaložené na malbu *Voru Medúzy*, jeho kořeny byly hlubšího a staršího původu.

Géricault vyrůstal v Paříži jako jediné dítě zámožných rodičů. Když mu bylo šestnáct, zemřela mu matka, což pro něj znamenalo zásadní životní událost, z níž se patrně nikdy tak docela nevzpamatoval. Po zbytek dospívání se o něj staral poněkud slabošský otec a strýc s tetou (starší matčin bratr a jeho mnohem mladší žena). Géricault chtěl být malířem. Přes nabádání rodiny se otočil zády k obchodu a studoval umění v ateliérech různých předních mistrů. Miloval koně a od raného věku je maloval a kreslil. Dostal se také do ateliéru malíře Josepha Verneta zaměřeného na malbu koní. Jeden Géricaultův kůň, vyslovil se obdivný kritik, by snědl šest Vernetových na posezení.

Géricault byl zjevně náchylný k obsedantnímu chování. Tvrdě na sobě pracoval. Maloval výjevy z velkolepých bitev znázorňující hrdinné kavaleristy z Napoleonovy armády. Ale jeho militarismus byl stejně rozporuplný jako mnoho dalších aspektů jeho života. Géricault Napoleona nepodporoval, byl totiž royalistou. Aby se vyhnul odvodu na vojnu, zaplatil chudému rolníkovi, který nastoupil do armády za něj (tedy spíš mu zaplatil jeho otec). V jeho obrazech se projevuje posedlost smrtí a záliba v násilí – děsivý rys, který způsoboval, že ho přitahovalo utrpení. Géricault maluje mrtvá těla a odsekané končetiny, které si opatřuje v pařížských nemocnicích, ale pronásledují ho pochybnosti: „Jsem



Kůň coby symbol romantické vášně (Théodore Géricault, *Kůň vystrašený bleskem*, olej na plátně, 1810–1812)

dezorientovaný a zmatený,“ píše v roce 1816. „Marně se snažím nalézt oporu. Nic není pevné, vše mi uniká, vše mne zrazuje. Naše pozemské naděje a touhy nejsou ničím víc než marnivými vrtochy, naše úspěchy jsou pouhými fatami morgánami, které se pokoušíme polapit. Je-li na tomto světě něco jisté, pak je to naše bolest. Utrpení je skutečné, rozkoš je pouze imaginární.“

Kolem roku 1814 do jeho díla vstupuje nové téma: vytváří mimořádně působivou sérii erotických kreseb, na nichž se satyrové páří s nymfami a nazí muži a ženy se oddávají vášnivým touhám. Milenci spolu spíš zápasí, než aby se mazlili, jejich do sebe zaklíněné obrovité paže a nohy mají

zatáté svaly. Umělec je očividně v zajetí nepřekonatelné sexuální vášně.

Pravda o tomto románku vyšla najevo po více než 150 letech. Badatel pátrající v dokumentech z archivu města Rouen narazil v roce 1973 na důkazy o tom, že v roce 1818 se Géricault stal otcem. Ukázalo se, že matkou byla žena jeho strýce Alexandrine-Modeste Caruelová. Jednalo se o byronský pseudoincestní vztah, který zjevně vyvolal výbušnou vášň i nesmírný pocit viny. Měl být *Vor Medúzy* pokusem o exorcismus?

Ze stručných osobních svědectví, která máme k dispozici, vychází Géricault jako sympatický chlapík. V roce 1817 byl popsán coby poměrně vysoký a elegantní muž s energickým, živým výrazem, v němž je patrná velká laskavost. Údajně se při sebemenším citovém prožitku červenal. V roce 1821 odcestoval do Anglie, čímž se pokusil uniknout z Francie a uspořádat si život. Charles Cockerel, který se s ním setkal v Londýně, si všiml, že je

na Francouze neobvykle a pozoruhodně skromný, propadá hluboké lítostivosti a patetičnosti... ale jeho dílo je energické, živé a zapálené. Vede vážný, hlubokomyslný, melancholický a rozumný, výjimečný život – jako američtí divoši, o nichž čteme... dny a týdny jen apaticky leží, ale potom se vybičuje k prudkému vypětí, jede, trhá, valí se a vystavuje se všemožnému horkému i studenému násilí.

Poté začalo Géricaultovi selhávat zdraví. Po několika pádech z koně se mu zhoršily potíže způsobené nádorem u páteře a v roce 1824, v pouhých dvaatřiceti letech, zemřel. Jeho

krátký život dokonale odpovídá romantickému modelu založenému na vášni a brzké smrti, na modelu, jemuž veřejnost a tedy i zákazníci trvale podléhají. Cenu jeho děl navíc zvyšuje také skutečnost, že jich není mnoho. Ale někdy mě napadá, jak by se Géricault vyvíjel, kdyby žil déle. Vydržel by tvořit v témže tempu a s týmž nadšením? Jedním z možných inspiračních zdrojů by byla severní Afrika nebo arabský svět [viz Část II., *Exotičnost*]. Dejme tomu, že by tam v roce 1832 odjel se svým přítelem a žákem Delacroixem – to je dráždivá představa.

-lsmý

Dějiny umění dnes definují -ismy. Tyto užitečné pojmy se začaly vynořovat od devatenáctého století coby termíny popisující různá hnutí v současném umění. Některé byly zjevně pozdějšími konstrukty, které pomáhaly vysvětlit dějiny a zpětně jim dávaly formu postupného vývoje. Jsem si jistý, že Cézanne, van Gogh nebo Gauguin o sobě nemluvili jako o postimpresionistech, přestože je tak později Roger Fry představil pochybujícímu britskému publiku. Ale řekl bych, že Seurat se možná označoval za neoimpresionistu. Kubisté se nazývali kubisty v podstatě od začátku stejně jako fauvisté, které patrně potěšilo, že je první kritici popisovali jako divokou zvěř. Surrealisté si svůj -ismus dokonce vymysleli sami.

-lsmý tedy vytvářejí kritici a historici umění a od počátku dvacátého století, od té chvíle, kdy se to naučili, také stále více sami umělci. -lsmý vymýšlejí i obchodníci v touze po legitimizaci nového umění, které prodávají. Prvním -ismem byl pravděpodobně klasicismus. Tohle slovo se poprvé objevilo v angličtině v roce 1837 ve smyslu „příchylnosti ke klasickému stylu“. Potom přišel romantismus charakterizovaný typickými rysy či duchem romantické školy ve výtvarném umění a v literatuře, který vznikl krátce po roce 1844. Pojem naturalismus byl prvně použit v roce 1850 a realismus v roce 1856. Ale ve Francii byly všechny tyto -lsmý v oběhu již dříve. Prvním výhradně britským -ismem je pravděpodobně preraphaelismus (1848). Časem přišli Britové s dalším – vorticismem (1914) – a nové století se rozvinulo do mnohých -ismů pod zastřešujícím termínem modernismu.

Pod tento termín se vejde skutečně široká škála stylů od divizionismu, expresionismu, futurismu, konstruktivismu, dadaismu, akcionismu, přes imagismus, formalismus, gesturalismus a minimalismus až po fotorealismus, situacionismus, tachismus a stovky dalších. A další stovky se schovaly pod mladší zastřešující pojem postmodernismu. Člověk pak nemůže necítit sympatie se stárnoucím Gulleyem Jimsonem [viz výše *Fiktivní umělci*], který svou vlastní uměleckou trajektorii znaveně popsal jako „impresionismus, postimpresionismus, kubismus, revmatismus“.

Chtějí-li umělci, aby jim veřejnost porozuměla, potřebují se zaškatulkovat. Zařazení umělce do konkrétního -ismu je dalším aspektem procesu budování značky [viz výše *Branding*]. Typické dílo toho kterého umělce dodává kupcům

jistotu a podobně vyhledávaná jsou také díla, která se prodávají jako typická pro určitý -ismus.

Městské čtvrti a kolonie

Důležitou součástí umělcova mýtu je místo, kde žije a pracuje, tedy doslova jeho zázemí. Typickou uměleckou čtvrtí je pařížský Montmartre. To platí už od doby romantického hnutí a prvního desetiletí devatenáctého století, kdy se tam usadila malířská rodina Vernetova a po nich další umělci včetně mladého Théodora Géricaulta, který se nastěhoval kousek od nich, do čísla 32 na Rue des Martyrs. V druhé polovině století se tato čtvrť stala kolébkou modernismu. V Moulin de la Galette, kavárně a tančírně u proslulého mlýnu, tancovali impresionisté. V polorozpadlé budově Bateau-Lavoir si na začátku dvacátého století umělci vytvořili komunitu, v níž žili skandálním životem mimo jiné Picasso, Modigliani a van Dongen. Důležitým místem setkávání a lokálem, kde se dalo svažít hrdlo, se stalo Café au Lapin Agile. Tahle jména jsou dnes legendární.

Později v devatenáctém století vyrostly v několika evropských hlavních městech další umělecké čtvrti. Londýnským Montmartrem se stala Chelsea (kde jsem v 50. a 60. letech dvacátého století vyrůstal). „Samozřejmě se usadíte v Chelsea,“ řekl Whistler mladému Williamu Rothensteinovi, který se vrátil do Londýna po pařížských studiích

v 90. letech 19. století. Do té doby žila většina londýnských umělců devatenáctého století víc na východ, v oblasti ohraničené ulicí Pall Mall na jihu a Cavendish Square na severu a rozkládající se od Covent Garden na východě po Piccadilly na západě. Ale v průběhu století umělci objevili Chelsea. Tuhle čtvrt si původně oblíbili kvůli řece a světlu. Turner měl dům s výhledem na Temži už ve 30. letech 19. století, v roce 1863 se přistěhoval Whistler, kterého zlákal lyrický pohled přes vodní hladinu:

A když večerní opar zahálí říční břeh poezií jako závojem, nebohé budovy se ztratí v potměnělé obloze, vysoké komíny se v noci stanou zvonicemi a sklady paláců a celé město visí před námi na nebi – pak... Příroda, která je pro jednu v souladu s okolím, zapře umělci svou skvostnou píseň.

Řeka zpívala svou píseň i dvěma lodkařům z Chelsea, bratrům Walterovi a Henrymu Greavesovým, kteří se upnuli na Whistlera, stali se jeho přísluhovači a nakonec sami začali malovat.

V polovině devatenáctého století se do Chelsea přistěhovali prerafaelité. Nejprve Holman Hunt a potom Gabriel Rossetti, který si v roce 1862 pronajal dům číslo 16 na Cheyne Walk. Rossetti si zřídil domácnost, v níž žila fascinující směska výstředníků. Mezi podnájemníky a častými návštěvníky se v různých dobách vyskytovali například básník Swinburne, podnikavec pochybné pověsti Charles Augustus Howell, krátkodobě i sám Whistler a celá paleta „koček“, dívčích modelů, které Rossetti přivedl z ulic či klouboučnictví metropole, aby se jimi inspiroval a měl po kom



„Večerní opar zahalí říční břeh poezií“; Whistlerova litografie řeky Temže v Chelsea, 1878

prahnout. Vzadu za domem byla velká a zarostlá zahrada, kde měl Rossetti malou zoo s exotickými zvířaty – choval různé druhy klokanů, chameleona, mloky, vombata, pásovice, sviště, jelena, osla, mývala, čínské holuby, papoušky a pávy. Pávi dělali takový hluk, že Cadoganové, kterým v Chelsea stále patří rozsáhlé pozemky, od té doby ve všech nájemních smlouvách výslovně zakazují chov pávů.

Hvězdnými umělci Chelsea byli v druhé polovině devatenáctého století Rossetti a Whistler. Tihle dva určili budoucí trend. Už v roce 1901 ve *Westminster Review* označovali: „V Chelsea nyní bydlí téměř dva tisíce vyznavačů štětce a dláta.“ Ročenka umělců je vyjmenovává všechny. Dnes jsou většinou zapomenutí, ale tehdy se pyšnili báječnými edwardiánskými jmény: A. Hounsum Byles, J. Prinsep

Beadle, Louise Joplin Roweová, Eleanor Fortescue Brickdaleová. Kde všichni tihle malíři a sochaři žili? Některé ulice byly obzvláště umělecké: samozřejmě Cheyne Walk a Cheyne Row a pak také Tite Street, Glebe Place, The Vale, Manresa Road a Beaufort Street s nově postavenými ateliéry. Sochař Henri Gaudier-Brzeska si coby chudobou stížený Francouz musel vystačit s bytem na levnějším konci Fulham Road, nedaleko nedávno postaveného fotbalového stadionu u Stamford Bridge. Kromě všech dalších problémů – nedostatku zakázek, anglické xenofobie, potíží se ženami – se tak musel naučit pracovat v době, kdy hrál tým Chelsea na domácím hřišti.

Pocit pospolitosti dával umělcům z Chelsea Umělecký klub. Původně vznikl v roce 1891 v čísle 181 na King's Road, ale v roce 1902 se přesunul na stávající adresu na Old Church Street. Klub byl místem, kam si umělci mohli zajít na výživné jídlo a ještě výživnější skleničku, kde se setkávali, hádali, hráli kulečník atd. Těžko si představit podobně formální organizaci v Paříži, kde převládal mnohem méně strukturovaný kavárenský život. Ale Angličané si vždycky potrpěli na kluby, a to platilo i pro tamní bohému. V roce 1913 se dočkaly vlastního klubu v Chelsea dokonce i dívky využívané malíři jako modely. Byla to v podstatě agentura spojená s dívčí ubytovnou, kde podle dobového svědectví „všechny místnosti plnily funkci kuřárny, protože pro pohodlí takových dívek byly zásadní dvě věci: cigarety a čokoláda“. Ale tak jednoduché to vždycky nebylo. Méně šťastným dívčím modelem byla Dolly O'Henryová, která si pronajímala byt na Paultons Square. Devátého prosince 1914 ji velmi nadějný mladý absolvent Sladeovy školy

výtvarného umění John Currie vykolejený vášnivým vzplanutím, zastřelil a poté obrátil pistoli proti sobě.

Ve dvacátém století se charakter Chelsea coby umělecké čtvrti proměnil – byla předvojem modernismu, protože v ní bydleli Rossetti a Whistler. Paradoxně tu zavládla poněkud zkostnatělá atmosféra. Žil zde módní portrétista Sargent (Tite Street), tradiční anglický impresionista Philip Wilson Steer (Cheyne Walk) i profesionální bohém Augustus John. Ale když Roger Fry hledal vhodné anglické výtvarníky, které by v roce 1912 vystavil na druhé velké postimpresionistické výstavě vedle Picassa, Braquea a Matisse, Augustus John ho odmítl. A nikdo z vybraných – z malířů jako Spencer Gore, Duncan Grant, Vanessa Bellová nebo Wyndham Lewis – neměl ateliér v Chelsea. Těžiště londýnského modernismu se posunulo na severovýchod, směrem ke Camden Town a Bloomsbury. V roce 1914 popsal Chelsea Christopher Nevinson jako „zastaralou“ čtvrť, domov „Rossettiů druhé kategorie s dlouhými vlasy vykukujícími zpod sombrer a dalšího tradicionalistického odpadu“.

Ale umělecká atmosféra se Chelsea držela do poloviny dvacátého století, jen se projevovala trochu jinak: v 60. letech například v kulturní scéně na módní King's Road. Tou dobou už se v téhle čtvrti objevili jiní hrdinové: když jsem byl kluk, fascinoval mě pohled na Temži od Henryho a Waltera Greavesových, který visel v Chelsea ve veřejné knihovně, a přemýšlel jsem, jestli je možné, aby tihle bratři byli vzdálenými strýci Jimmyho Greavese. Dnes už Chelsea skutečnou uměleckou čtvrtí není. Někteří malíři tu stále pracují – většinou dobře finančně zajištění členové Pinstripe School [viz výše *Bobémství*] –, ale jinak je tahle oblast pro

nemajetné modernisty příliš drahá. Zlacené domy v jejich ulicích teď obývají bankéři a manažeři hedgeových fondů. Abyste na začátku jednadvacátého století pochopili, čím byla Chelsea před rokem 1900 nebo po něm, museli byste jít do londýnské čtvrti East End, Shoreditch nebo Hoxton. A pokud byste chtěli najít Chelsea, kde se dnes umělci sdružují smysluplněji, museli byste do New Yorku, kam se současná výtvarná scéna rozšířila z podkrovních bytů v Soho.

Jestliže se umělecké čtvrti nacházely ve městech, na venkově vznikaly umělecké kolonie, zpravidla letoviska, kde se malíři setkávali, užívali si sluníčka, malovali a těžili z přítomnosti ostatních. Kolonie jsou fenoménem konce devatenáctého a začátku dvacátého století a jejich vznik mohl mít co do činění s rozvojem železniční dopravy, která tato letoviska zpřístupnila městským malířům [viz Část II., *Železnice*]. Zásluhou těchto pobytů spolu různí umělci aspoň dočasně vycházeli. Občas někdo odpadl, malíři se posunuli do jiné fáze a přiklonili se k jinému směru, ale dokud vzájemné výměny trvaly, představovaly důležitý tvůrčí vliv, z něhož se vyvinuly „koloniální styly“. I v tomto případě jde o přidanou hodnotu, o značku svého druhu. Jestliže je obraz popsán například jako klasické dílo pont-avenské školy, potom v kupujícím navozuje příjemné konotace a činí ho žádoucnějším.

Do Pont-Aven v Bretani jezdili umělci v létě a někteří, jako třeba Gauguin nebo Émile Bernard, tam od druhé poloviny 80. let 19. století trávili většinu roku. Bernardův zájem o středověké umění v kombinaci s Gauguinovým primitivismem a exotičností vytvořily charakteristický pont-avenský styl, který byl důležitý pro vývoj modernismu. Jiní,

okrajovější umělci, se spokojili se zobrazováním malebných bretaňských rybářů a rolníků.

Mnozí mladí angličtí umělci, kteří trávili léta v Bretani, se pokusili přenést svou zkušenost do Cornwallu, kde nacházeli řadu podobných krajinných rysů i rybáře, které mohli ztvárňovat. V létě 1885 už do Newlynu přijelo dvacet sedm malířů včetně Stanhopea Forbese, Waltera Langleyho, Franka Bramleyho, Normana Garstina a Henryho Scotta Tukea (jehož díla prozrazovala slabost pro nahé mladíky). Malovali v plenérovém stylu majícím charakteristickou atmosféru, který si do značné míry vypůjčili od francouzského malíře Julese Bastiena-Lepagea. Když byl život v koloniích na vrcholu, přidala Velká západní železnice svému expresu z Penzance do Londýna další vagon, aby se do vlaku vešly příspěvky newlynských malířů na letní výstavu Královské akademie. A protože newlynští umělci byli Angličané, chovali se podle toho. Kromě malování tu byla amatérská divadelní představení, golf a kriket (uskutečnil se také zápas se St. Ives). Kriket dodával umění v Anglii váhu. Krajinař Philip Wilson Steer nosíval na cestách malířské potřeby v tašce na kriketové hole, protože prý zjistil, že se tak domů-že lepší obsluhy.

V téže době se v dánském Skagenu na pobřeží severně od Kodaně vytvořila kolem Petera Kroyera a Michaela Anchera skupina naturalistů, kteří za dlouhých letních dnů pracovali a těšili se z idylických modrých nocí. Skagen byl další rybářskou obcí. Proč se malíři z druhé poloviny devatenáctého století nechávali okouzlit právě rybáři? Snad pro jejich pitoreskní kostýmy a nadčasové venkovské hodnoty. Nějaký sociální ekonom by měl provést studii rybářských výnosů



Kirchnerův obraz zachycující jeho přítele při skotačení *textilfrei* u moritzburských jezer, olej na plátně, 1910

v místech, kde se sdružovali umělci – v rybářských vesnicích napříč Evropou, kde malíři snižovali kapacitu loďek tím, že si najímali loďkaře, aby jim pózovali jako modely –, jistě museli zaznamenat pokles úlovků. Života v koloniích si užívali také umělci z německé skupiny Die Brücke (Most), protože se ale hlásili k avantgardě, místo golfu a kriketu hodovali nudismu. V letech 1905–1911 se drážďanští umělci z této skupiny – Heckel, Schmidt-Rottluff, Pechstein a Kirchner – dopracovali ke směsi výrazných barev, volných tahů štětcem a návratu k primitivním ctnostem přírody, která se stala typickou pro velká díla raného německého

expresionismu. Rysem tohoto hnutí byla *Freikörperkultur* neboli kultura svobodného těla, nudismus a kult cvičení, které v prvních letech dvacátého století zachvátily celé Německo. Zdravého ducha v zdravém těle měli lidé dosáhnout prostřednictvím svobodného pohybu nahých těl uprostřed nespoutané krásy přírodního světa, nesvazovaní omezeními civilizace. Příslušníci této skupiny podnikali se svými dívkami v patách pravidelné výlety k moritzburským jezerům zasazeným do mírně zvlněné krajiny saského venkova. Na břehu jezer malovali, cvičili a dováděli *textilfrei*, v předepsané nahotě.

Pravdou je, že německý expresionismus vzešel právě z takového života v koloniích: v téže době trávili umělci z hnutí *Der Blaue Reiter* (Modrý jezdec) produktivní léta v Bavorsku. V čele této skupiny stál bezesporu Kandinskij: jeho dívka Gabriele Münterová i ostatní přívrženci hnutí se k němu upínali jako ke svému vedoucímu a učiteli. Dlouhé letní dny trávili malováním v kopcích a u jezer kolem Mnichova. Kandinskij byl vůdcem v nejednom ohledu. Při toulkách venkovem upozorňoval zbytek skupiny na obzvlášť slibné malířské pohledy na krajinu ostrým hvízdáním na píšťalku, kterou měl pro tento účel vždy při sobě. Byla to domácká venkovská idyla: večer Münterová uvařila večeři z toho, co vypěstovala na vlastnoručně založené zahrádce v Murnau.

Poslední významná malířská kolonie před první světovou válkou vznikla v Collioure na pobřeží Středozemního moře v jihozápadní Francii, její odnož pak sídlila o několik kilometrů dál od vody v pyrenejské vesnici Ceret. Výhodou tohoto místa byly jeho barvy, světlo a také skutečnost, že se tu dalo žít levněji než v Paříži. Umělci se mohli o všechno

dělit: nejen o jídlo, víno a byty, ale někdy i o ženy, což dodávalo životu v kolonii výbušný potenciál. V roce 1905 strávili v Collioure dlouhé, parné a pestré léto Matisse s Derainem, kteří zde obohatili fauvistickou krajinomalbu o sérii svěžích obrazů zachycujících pobřeží a (opět) rybářskou flotilu. V následujících letech přijeli do Ceret Braque, Picasso a Juan Gris, kteří tak přemístili Bateau-Lavoir na slunný jih a učinili zde několik důležitých kroků ve vývoji kubismu.

Montmartre, Chelsea, Soho, Pont-Aven, Newlyn, Murnau, Skagen, Collioure: všechna tato místa se zapsala do mytologie výtvarného umění. Obrazy namalované v těchto lokacích posilují značku a získávají na trhu s uměním přídavnou hodnotu.

Modely a múzy

Žena sedící malíři modelem patří ke klišé spojovaným s uměleckým světem. Tu ji máme, pózující celé hodiny v rouše Evině, vystavující se důkladnému a podrobnému zkoumání muže s tužkou či štětcem v ruce. Nebo rovnou skupiny mužů, jestliže se jedná o hodinu s živým modelem. Takový Matisse například maloval akty oblečený v dlouhém bílém plášti, čímž připomínal lékaře provádějícího věcný zákrok, v němž sexuální přitažlivost nehraje žádnou roli. „Vidíte sami,“ říká bílý plášť, „že křivky těla, které maluji, nejsou ničím víc než zaoblenými tvary. Je to stejné, jako

bych maloval krajinu, kde ňadra a zadky představují kopce a zvlněné boky ohbí řek nebo táhlá pobřeží.“

Ale na každého Matisse připadá jeden van Dongen, který se nestydatě pokouší skloubit obojí a tvrdí, že „nejkrásnější krajinou je ženské tělo“, nebo Picasso, který se ke svým ženským modelům chová jako satyr nadsamec. Nebo dokonce Delacroix – tady ho máme 24. ledna 1824 s Emilií: „Dnes jsem znovu začal pracovat na svém obraze (*Masakr ve Scio*). Načrtl jsem a namaloval hlavu, ňadra atd. mrtvé ženy v popředí. Opět jsem zasunul *la mia chiavatura dinanzi colla mia carina Emilia* (svůj klíč do klíčové dírky své drahé Emílie). Můj entuziasmus to nijak neumenšilo. Na tento způsob života musíte být mladí.“ Ve skutečnosti nebyl vyšší věk v avantýrách s ženskými modely na překážku. V září 1856 si Ford Madox Brown poznamenal nesouhlasně a obdivně zároveň: „Sedmdesátiletý Mulready svedl mladou ženu, která mu seděla modelem pro hlavu, a má s ní dítě, nebo spíš ona s ním. A starého Pickersgilla našli u něj doma na koberci *en flagrant délit* s posluhovačkou, která na něj upadla s uhlákem v ruce.“

Jestliže je žena sedící malíři modelem dostatečně odhodlaná, může postoupit na vyšší stupínek. Prvním krokem je stát se umělcovým nejoblíbenějším modelem, druhým krokem je vyšvihnout se na pozici jeho múzy. Múza je osoba vskutku výjimečná. „Stačilo, aby se na muže podívala, položila mu ruku na paži, a on okamžitě našel pravý výraz pro něco, o čem dlouho bezmocně dumal, neschopen vtisknout tomu uměleckou formu. To ona dokázala osvobodit myšlenky bardů tvořících v bolesti a utrpení.“ Takový je soud spisovatele Franka Servaese o Dagny Juélové, norské

svůdnici, která v první polovině 90. let 19. století střídavě týrala a inspirovala Edvarda Muncha a hrouf dalších malířů a básníků v Berlíně.

Múza je v zásadě osoba, která je umělci inspirací. Múzy jsou zpravidla ženy, které se rekrutují z řad modelů, přítelkyň a manželek. Stanou se múzou všechny modely, přítelkyně a manželky? To jistě ne. A podaří se každému umělci se svou múzou spát? Ne nutně. Někteří umělci, jejichž kreativita je poháněna neukojenou touhou, si vybírají za múzy právě ty ženy, které jejich návrhům nepodlehnu. Duševní labilita, umělecká tvorba a sexuální energie jsou úzce propojeny, což znamená, že malíři jsou svéráznými milenci, ale také to, že jejich obrazy jsou velmi často ovlivněné vlastními vášnivými vztahy. Zdá se, že umělecky produktivní aspekty vztahu k múze lze rozdělit do čtyř následujících kategorií:

1. fyzická krása konkrétního modelu
2. impuls milostného románku
3. oslava tělesné lásky
4. vymítání akutní nešťastné zamilovanosti.

Není pochyb o tom, že stal-li se vztah umělce k múze v dějinách umění legendou, potom je o jeho díla znázorňující příslušnou múzu mimořádný zájem, což se odráží na jejich ceně. A pokud múzu potká předčasná a/nebo násilná smrt – jak tomu často bývalo –, je to ještě lepší. Zde vám nabízím několik klasických vztahů mezi umělcem a jeho múzou:

Rembrandt a Hendrickje Stofflesová

V roce 1649 se ovdovělý Rembrandt v jednom z těch nepříjemných dramatických výstupů, k nimž jsou umělci v soukromí náchylní, zbavil své stávající hospodyně Geertji Dirxové a nahradil ji mladší služkou Hendrickjí Stofflesovou, která s ním brzy začala sdílet lože. Fyzicky mu vyhovovala a podněcovala ho. Využíval ji coby modelu, nahou i oblečenou, a tak se objevila na mnoha z jeho neznámějších obrazů včetně nádherné *Betsabé při koupeli* (1654). Rembrandt používal jako modely pro velkolepé historické či biblické obrazy osoby, které důvěrně znal, čímž dosahoval nebývale realistického výrazu. Jeho studie Hendrickje jsou spíš zachycením nahé ženy než pouhými akty. Jsou důvěrným, nikoli idealizovaným ztvárněním, což platí zejména pro sérii leptů, na nichž ji zvětčil při mytí a oblékání. Ale idyla skončila v roce 1663, kdy Hendrickje zemřela na dýmějový mor.

Rossetti a Lizzie Siddalová – a Jane Morrisová

Rossetti měl slabost pro krásné slečny krámské – „kočky“ –, které používal jako modely. Jednou z nich byla Lizzie Siddalová. Zemřela mladá a Rossetti s ní pod vlivem nesmírného žalu pohřbil i své básně. Ale umění je věčné a život krátký, a tak si to Rossetti nakonec rozmyslel a po několika letech je zase vykopal. Škoda, že je neuložil na flash disk. Potom si začal s Jane, ženou svého kamaráda Williama Morrisse. Byl celý roztoužený, ale v praxi se toho moc nestalo.