

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav etnologie – Oddělení kulturologie

Diplomová práce

Jitka Bažantová

**Vnímání ženské nahoty v 2. polovině 19. století v kontextu
francouzského umění**

Perception of female nudity in the 2nd half of the 19th century in the context of
French art

Praha 2015

Vedoucí práce: PhDr. Barbora Půtová, Ph.D, Ph.D

Velké poděkování patří mé vedoucí práce PhDr. Barboře Půtové, Ph.D, Ph.D, bez jejíž ochotné pomoci bych se bezpochyby neobešla. Chtěla bych jí tedy tímto poděkovat za inspiraci, za cenné rady a odborná doporučení, za rychlé odezvy a především za podporu a trpělivost.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 16. srpna 2015

.....

Jitka Bažantová

Klíčová slova:

žena, nahota, francouzské umění, 2. polovina 19. století, počátky ženského hnutí, akademické umění, impresionismus

Key words:

woman, nudity, French art, the 2nd half of the 19th century, beginnings of the women's movement, academic art, impressionism

Mots clés :

femme, nudité, art français, 2ème moitié du 19ème siècle, début du mouvement féministe, art académique, impressionnisme

Abstrakt:

Předmětem diplomové práce je analýza vnímání nahého ženského těla ve francouzské společnosti 2. poloviny 19. století. Ohniskem práce je snaha o objevení, vyzdvižení a interpretaci tématu ženské nahoty v dílech umělců tohoto období, jež vyvolávala silné reakce a ovlivňovala tehdejší kulturu. První část práce je věnována pozici ženy ve společnosti 2. poloviny 19. století na pozadí historických, sociálních a kulturních souvislostí a její proměny v kontextu první vlny ženského hnutí. Pozornost je zaměřena na některé významné představitelky raného feminismu a na cíle a změny, kterých se tyto osobnosti snažily dosáhnout. Druhá část diplomové práce popisuje a analyzuje vybraná umělecká díla s tematikou ženské nahoty. V první řadě se zabývá tvorbou akademických malířů, jež byli nositeli tradičních uměleckých ideálů a akademických pravidel pro zobrazování nahého ženského těla. Jejich umělecká produkce je v současnosti poněkud podceňována, v dějinách umění však hraje důležitou roli. Přínos jejich děl pro studium vnímání nahého ženského těla zde proto není opomenut. Zájem práce se následně obrací na impresionismus, význačný umělecký směr 2. poloviny 19. století. Ve středu pozornosti stojí impresionističtí malíři Édouard Manet, Auguste Renoir, Paul Cézanne, Edgar Degas a jejich díla. Předmětem analýzy je místo ženského aktu v impresionismu a význam ženské nahoty pro zrod moderního umění. Třetí část práce představuje ženu jako umělecký model. Pozornost je zde věnována postavení nahých modelek ve společnosti, jejich vztahu k umělcům a jejich přínosu pro výtvarné umění. Cílem diplomové práce je na základě studia výtvarných děl a života umělců a jejich modelů vystihnout, jak francouzská společnost 2. poloviny 19. století vnímala nahotu ženského těla. Práce systematicky popisuje změny v zobrazování nahého ženského těla v umění v kontextu modernismu a vzrůstajícího vlivu feministického myšlení. Diplomová práce vychází z komparativní analýzy uměnovědných textů, sociologických, historických a kulturně antropologických studií, jako jsou převážně francouzské publikace a sborníky, v menším množství anglické a překladové odborné práce.

Abstract:

The subject of this thesis is to analyze the perception of a naked female body in French society of the 2nd half of the 19th century. The work focuses on discovering, highlighting and interpreting the theme of female nudity in artistic works of this period, which provoked strong reactions and influenced contemporary culture. The first part is consecrated to the position of women in the 2nd half of the 19th century society on historical, social and cultural backgrounds and its changes in the ambience of the first wave of the women's movement. The attention is brought to some significant representatives of early feminism and to the goals and innovations these personalities were aiming to achieve. The second part of the thesis describes and analyzes selected works of art on the theme of female nudity. First, it deals with the works of academic painters who were the bearers of traditional artistic ideals and academic rules for displaying naked female body. Their artistic production is nowadays somewhat underestimated. In art history, however, it plays an important role. Therefore, the value of their work for the study of the perception of a naked female body is not omitted. The interest then turns to the Impressionism, the outstanding 2nd half of the 19th century art movement. In the center of attention stand impressionist painters Édouard Manet, Auguste Renoir, Paul Cézanne, Edgar Degas and their works. The place of the female nude in Impressionism is analyzed as well as the importance of female nudity for the birth of modern art. The third part introduces the woman as an artist's model. Attention is paid to the position of nude models in society, their relationships with artists and their contribution to the visual arts. Based on the study of works of art and lives of artists and their models, this thesis aims to depict how French society during the 2nd half of the 19th century perceived a naked female body. The work systematically describes evolution in displaying naked female body in art in the context of modernism and the growing importance of feminist thinking. The thesis is established on a comparative analysis of art history texts, sociological, historical and cultural anthropological studies, such as the mainly French publications and anthologies and a smaller amount of English and scholar sources translated to Czech.

Résumé :

Le sujet de cette thèse porte sur l'analyse de la perception du corps nu de la femme dans la société française de la 2ème moitié du 19ème siècle. Ce travail s'efforce à découvrir, faire ressortir et interpréter le thème de la nudité féminine dans le travail des artistes de cette période, qui a provoqué des vives réactions et qui a influencé la culture de l'époque. La première partie est consacrée à la situation des femmes dans la société de la 2ème moitié du 19ème siècle dans son contexte historique, social et culturel et à ses changements provoqués par la première vague du mouvement des femmes. L'attention est portée sur certains acteurs importants du féminisme et sur les objectifs et les innovations auxquels ces personnalités visaient à réaliser. La deuxième partie de la thèse décrit et analyse quelques œuvres d'art sélectionnées portant sur le thème de la nudité féminine. Premièrement, elle traite l'œuvre des peintres académiques qui étaient les porteurs d'idéaux artistiques traditionnels et des règles académiques pour représenter le corps de femme nue en art. Leur production artistique est actuellement quelque peu sous-estimée dans l'histoire de l'art, cependant, elle y joue un rôle marquant. Par conséquent, la valeur de leur travail pour l'étude de la perception du corps nu féminin n'est pas omise. L'intérêt de ce travail se tourne ensuite vers l'impressionnisme, un mouvement artistique significatif de la 2ème moitié du 19ème siècle. Au centre de l'attention sont placés les peintres impressionnistes Édouard Manet, Auguste Renoir, Paul Cézanne, Edgar Degas et leurs œuvres. La place de la femme nue dans l'impressionnisme est analysée ainsi que l'importance de la nudité féminine pour la naissance de l'art moderne. La troisième partie présente la femme comme un modèle d'artiste. L'attention est accordée à la situation des modèles nus dans la société, à leur relation avec les artistes et à leur contribution aux arts plastiques. Basé sur l'étude des œuvres d'art et de la vie des artistes et de leurs modèles, l'objectif de la thèse se fixe sur la description de la manière dont la société française de la 2ème moitié du 19ème siècle percevait la nudité du corps féminin. Le travail dépeint systématiquement les métamorphoses dans la représentation du corps nu de la femme en art dans l'ambiance du modernisme et de l'attraction croissante de la pensée féministe. Cette thèse a été établie sur une analyse comparative des textes traitants sur l'histoire de l'art, des études anthropologiques, sociologiques, historiques et culturels, tels que les publications et les anthologies principalement français. Les sources anglaises et quelques traductions en tchèque sont également étudiées.

Obsah

1	ÚVOD.....	11
2	ŽENA V 19. STOLETÍ.....	13
3	NAHÁ ŽENA V DÍLECH UMĚLCŮ 2. POLOVINY 19. STOLETÍ.....	20
3.1	PAŘÍŽSKÉ UMĚLECKÉ SALÓNY.....	20
3.2	MALÍŘI „HASIČI“, ZAPOMENUTÍ UMĚLCI 19. STOLETÍ.....	22
3.2.1	<i>Akademická malba jako skrytý voyeurismus.....</i>	<i>26</i>
3.2.2	<i>Mytologické motivy.....</i>	<i>29</i>
3.2.3	<i>Alegorické motivy.....</i>	<i>32</i>
3.2.4	<i>Motiv nebezpečné ženy.....</i>	<i>35</i>
3.2.5	<i>Harém a exotická krása žen Orientu.....</i>	<i>37</i>
3.3	NAHÁ ŽENA V IMPRESIONISMU.....	41
3.3.1	<i>Édouard Manet a zrození impresionismu z ženské nahoty.....</i>	<i>43</i>
3.3.2	<i>Auguste Renoir a láska k plným ženským tvarům.....</i>	<i>49</i>
3.3.3	<i>Paul Cézanne a strach z nahého ženského těla.....</i>	<i>53</i>
3.3.4	<i>Edgar Degas, fascinace osobní hygienou, světem nevěstinců a pohybem.....</i>	<i>56</i>
3.3.5	<i>Paul Gauguin a impresionistická nahota.....</i>	<i>69</i>
4	NAHÁ MODELKA VE SPOLEČNOSTI 2. POLOVINY 19. STOLETÍ.....	70
4.1	LISE TRÉHOTOVÁ, ALINE CHARIGOTOVÁ A AUGUSTE RENOIR.....	73
4.2	HORTENSE FIQUETOVÁ A PAUL CÉZANNE.....	75
4.3	VICTORINE MEURETOVÁ A ÉDOUARD MANET.....	77
4.4	MARTHE DE MÉLIGNY A PIERRE BONNARD.....	79
5	ZÁVĚR.....	82
6	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	84
7	SEZNAM VYOBRAZENÍ.....	87

Seznam zkratek

CAIW = Clark Art Institute, Williamstown

DAM = Denver Art Museum, Denver

DMN = Dahesh Museum of Art, New York

GNP = Galerie Napoleon, Paris

GUF = Galleria degli Uffizi, Firenze

HK = Hamburger Kunsthalle, Hamburg

HMS = The Haggin Museum, Stockton

MAT = Musée des Augustins, Toulouse

MB = Musée des Beaux-Arts, Besançon

MBB = Musée des Beaux-Arts, Bordeaux

MBN = Musée des Beaux-Arts, Nantes

MBR = Musée des Beaux-Arts, Rouen

MLP = Musée du Louvre, Paris

MMN = Musée Masséna, Nice

MNAMP = Musée national d'art moderne, Paris

MOP = Musée d'Orsay, Paris

MPA = Musée de Picardie, Amiens

MPP = Musée Picasso, Paris

NCGK = Ny Carlsberg Glyptotek, København

NGAW = National Gallery of Art, Washington

NGL = National Gallery, London

PMA = Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

SS = Soukromá sbírka

TL = Tate, London

Předmluva

Ženská nahota, ideál dokonalého ženského těla a postavení ženy ve společnosti jsou aktuálními tématy naší současnosti. Organizované ženské hnutí však v Evropě vzniká již v 2. polovině 19. století. Toto období je ve Francii zároveň obdobím zrodu impresionismu a s ním i moderního umění. Na ženský akt, klasickou výtvarnou formu, která tradičně vyjadřuje ideál čistě estetické krásy, se začíná pohlížet poněkud jinak, než tomu bylo doposud. Do středu zájmu moderních umělců ovlivněných naturalismem a feminismem se poprvé dostává realistické ženské tělo. Můj vztah k Francii a francouzskému umění 2. poloviny 19. století ve mně podnítl zájem zkoumat vnímání ženské nahoty právě skrze vyjádření francouzských výtvarníků tohoto období.

Při psaní práce jsem použila metodu komparace uměnovědných textů, převážně původně francouzských uměleckých monografií a antologií. Pozornost jsem věnovala především výtvarným dílům zobrazujícím nahé ženské tělo. V neposlední řadě pracuji s prameny, které mapují dějiny ženského hnutí a význam žen pro evropskou historii. Pro doplnění dobového kulturního a společenského kontextu studuji též prozaickou tvorbu Émila Zoly a bratří Goncourtů.

V první části práce se zabývám obecným popisem postavení ženy ve francouzské společnosti 2. poloviny 19. století. Stručně představuji některé významné osobnosti, které stály u zrodu organizovaného ženského hnutí a dále shrnuji nejdůležitější cíle, které si toto hnutí ve svých počátcích kladlo.

Druhá část práce je rozdělena do tří podkapitol. První podkapitola uvádí do historického kontextu pařížských uměleckých salónů, tedy výstav, které byly nejdůležitějšími veřejnými přehlídkami tehdejšího výtvarného umění. Druhá podkapitola studuje zobrazování nahého ženského těla v dílech oficiálních akademických malířů 2. poloviny 19. století. Třetí podkapitola se pak zabývá impresionismem, jeho zrodem spojeným s malbami nahých ženských těl a dalšími ženskými akty v dílech impresionistických malířů.

Třetí část práce analyzuje postavení nahé umělecké modelky ve společnosti a její přínos pro výtvarné umění. Zaměřuje se především na vybrané impresionisty a na životy jejich známých modelů.

V práci jsem využila citační styl MLA Style (Modern Language Association), který se často užívá v odborných studiích z humanitních oborů a který je přehledný v poznámkovém aparátu. V seznamu použité literatury pak pro úplnost uvádím i ISBN daných pramenů.

1 Úvod

Vnímání ženské nahoty v 2. polovině 19. století stojí v centru veřejných debat o morálce, o vymezení hranic mezi veřejnými a soukromými záležitostmi, o cenzuře a v neposlední řadě o správné roli ženy ve společnosti. Evropa se v 19. století mění. S průmyslovou revolucí vznikají nové technologie a nové pracovní příležitosti, ale i nové sociální problémy. Dělnické hnutí, nové revoluční ideje i odkaz romantismu kladoucí důraz na individualitu, to vše mělo vliv na myšlení tehdejších žen a na jejich postupné vymezování se proti zastaralému stereotypu ženy jako slabšího pohlaví.¹

Nahá žena měla ve francouzské společnosti 19. století ambivalentní postavení. Přitahovala, ale zároveň i odpuzovala malíře, spisovatele, kritiky, politiky či moralisty. Byla krásná, ale zároveň nebezpečná. Evokovala totiž tehdejší strach z „nеспoutané ženské sexuální touhy“ otevřeně předváděné na veřejnosti, která byla často spojována s *novou ženou*. „*Příběh o ženské sexualitě v 19. století je příběhem o ženách, jež nazpět získávají svá těla samy pro sebe. Od něčeho, co bylo ženám přisouzeno ostatními a co dávalo smysl jen díky ostatním, se pohlaví stalo něčím, co bylo ženám vlastní.*“² Pojem *nová žena* sdružoval koncem 19. století rozmanité typy žen, které, přestože jejich názory na to, do jaké míry by se ženy měly účastnit veřejného života, se lišily, spojovala radikální změna ve způsobu jejich myšlení a zejména v uvědomění si své hodnoty jako aktivních součástí společnosti.³

Ženská nahota v uměleckém prostředí 2. poloviny 19. století byla komplikovanou záležitostí. Svlékla-li se žena, ať již proto, aby stála modelem malíři či v rámci své role na divadle, její počín mohl být vnímán dvěma zcela odlišnými způsoby. Její veřejné odhalení ji na jedné straně mohlo představovat jako moderní ženu, která si je vědoma sama sebe i své tělesnosti, a jako taková se nenechá určovat ničím a nikým jiným než sama sebou. Na straně druhé pak zobrazení jejího nahého těla v díle umělce mohlo naopak „*posílit konvenční genderové normy, v tomto případě ženy jako ozdobného objet d'art [uměleckého předmětu]*“.⁴

Zobrazování nahého ženského těla v umění se řídilo přísnými akademickými pravidly.

¹ ROBERTS, Mary Louise. *Disruptive Acts: The New Woman in Fin-de-Siecle France*. Chicago: University of Chicago Press, 2002. 103.

² ABRAMS, Lynn. *The Making of Modern Woman: Europe, 1789-1918*. London: Pearson Education, 2002. 172–173.

³ McMILLAN, James F. *France and Women, 1789-1914: Gender, Society and Politics*. New York: Routledge, 2002. 144.

⁴ ROBERTS, Mary Louise. *Disruptive Acts: The New Woman in Fin-de-Siecle France*. Chicago: University of Chicago Press, 2002. 67.

Přirozené ženské tělo muselo být proměněno v dokonalé, idealizované tělo zbavené veškerých stop biologických procesů, ochlupení či detailního vyobrazení pohlaví. Samotná scéna se pak odehrávala ve vzdáleném mytologickém či historickém prostředí. S nástupem impresionismu a moderního umění se začínají tato pravidla porušovat a avantgardní umělci hledají realistické tělo skutečných žen. Na začátku 80. let 19. století je ve Francii zrušena cenzura a hranice mezi tím, co je považováno za přípustné a co za obscénní, se reformulují a posunují.⁵

⁵ DAWKINS, Heather. *The Nude in French Art and Culture, 1870-1910*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 2-4.

2 Žena v 19. století

Existenci nerovnosti pohlaví v 2. polovině 19. století rozhodně nemůžeme popřít. Vztah mezi muži a ženami je obecně popisován jako tradiční „viktoriánský“⁶ model muže – živitele a veřejného činitele v protipólu proti ženě – hospodyni a matce. Podle Gisely Bockové se jedná o tzv. „dvoupohlavní“ model, který na začátku 19. století vystřídal model „jednopohlavní“, který ženu považuje za nedokonalého muže a tedy méněcenného člověka. Podle dvoupohlavního modelu jsou obě pohlaví rovnocenná, ale každé má od přírody jasně dané a vymezené místo a od sebe navzájem oddělenou roli ve společnosti.⁷ Francouzský občanský zákoník například jasně stanovoval, že je-li muž povinen své manželce poskytovat ochranu, ona je mu za to povinna poslušnosti a to ve všech směrech a oblastech. „*Žena tedy bez svolení manžela nemohla dělat téměř nic, ať již šlo o to vykonávat určitou profesi, studovat na univerzitě či si otevřít účet v bance.*“⁸

Tento model byl však již tehdy hojně diskutován a zpochybňován. Bocková dále upřesňuje, že ve skutečnosti a navzdory obecnému přesvědčení se v 19. století vztahy mezi muži a ženami neřídily pouze podle jediného modelu, ale spíše šlo o dynamický dialog, kterého se ve stejné míře účastnila obě pohlaví. „*Ženská otázka byla skutečnou, to znamená otevřenou otázkou.*“⁹ Devatenácté století je tedy zároveň stoletím, které dalo vzniknout modernímu ženskému hnutí.¹⁰

Ženská otázka se v 19. století nezabývala rozdíly mezi pohlavími, ale spíše jejich vzájemnými vztahy, jejich společenskou hierarchií. Vedle sebe se zde objevovalo několik různých názorů na vztah mezi mužem a ženou a především na ženino správné místo ve společnosti. Tyto názory vyvolávaly různé (pozitivní i negativní) reakce a byly součástí veřejných diskuzí. Zmíňme například tzv. přirozenoprávní model německého právníka Karla Welckera (1790–1869), který se odvolává na „přírodní zákonitosti“, podle kterých je žena přirozeně podřízena muži a její místo je doma. Jiný názor ženu považuje za „anděla domácnosti“, tento model už je o něco blíže rovnosti postavení, žena svého muže doplňuje, její místo v domácnosti je však stále jasně určené. Ale samozřejmě se už začínají objevovat i „radikální“ názory požadující naprostou rovnost mezi pohlavími.¹¹

⁶ Název podle vlády anglické královny Viktorie v letech 1837–1901.

⁷ BOCKOVÁ, Gisela. *Ženy v evropských dějinách*. Praha: Lidové noviny, 2007. 114–115.

⁸ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 8.

⁹ BOCKOVÁ, Gisela. *Ženy v evropských dějinách*. Praha: Lidové noviny, 2007. 115.

¹⁰ Tamtéž.

¹¹ Tamtéž, 116–120.

Každá tehdejší teorie narazila na mnoho vnitřních rozporů. Přívržencům názoru o místě ženy doma, v rodině, a tedy o jasném vymezení mužské a ženské sféry a rozdělení vlivu, odporoval názor, že při manželských rozporech má rozhodovat muž. Často se také diskutovalo o kontrastu mezi ženským světem přírody (žena jako rodička, matka, zachovatelka rodu) a mužským světem kultury (muži stát, kulturní rozvoj společnosti), názor, který zároveň narážel na novou tezi o civilizačním poslání ženy a její roli jako nositelky kultury. Tyto rozpory se staly podnětem pro další úvahy.¹²

Přestože se francouzské ženy dočkaly občanské plnoprávnosti až po druhé světové válce, postavení ženy jako samostatné, individuální bytosti se v 19. století stalo předmětem diskuzí a polemik. Jedny z prvních diskuzí se dokonce začaly objevovat již v období Velké francouzské revoluce, o které se v této souvislosti uvádí, že byla plodem tzv. převratu lidského ducha a která symbolizuje přelom v myšlení člověka. Její dědictví přesáhlo hranice Francie.¹³

Ve 30. letech 19. století zaujímal uprostřed diskuzí o ženách, jejich právech a místě ve společnosti významné místo tzv. saint-simonismus. Saint-simonismus, nazvaný podle svého zakladatele Clauda Henriho de Rouvroy de Saint-Simon (1760–1825), je poněkud utopická, sociálně-ekonomicko-politická doktrína, která ovlivnila počátky francouzské průmyslové společnosti 19. století. Jejím heslem je mír, rovnost a svoboda. Ve vztahu k ženám pak podporuje „osvobozenou“ sexuální morálku, která je však tehdejší společností přirovnávána k promiskuitě. Svobodná, nezávislá žena je tak považována za ženu volných mravů, tedy za prostitutku. Francouzky tento směr relativně brzy opouští a dědičky saint-simonismu začínají samostatně přemýšlet nad otázkou postavení ženy.¹⁴

Další nesmělé hlasy počátků feminismu se následně začaly ozývat v průběhu krátkého trvání Druhé francouzské republiky (1848–1852), se zhroutilím revolucí a vzestupem Druhého císařství však byly rychle umlčeny. Eugénie Niboyetová (1796–1883) roku 1848 zakládá první francouzský feministický týdeník *Hlas žen (La Voix des Femmes)*. Okolo tohoto časopisu se začínají shromažďovat první militantní feministky a literátky, ale i někteří muži naklonění boji za ženská práva, jako například syn Niboyetové – Jean-Paulin Niboyet. Vzniká tak politická skupina zabývající se otázkou místa žen ve společnosti a bojem za jejich práva. Zavedení všeobecného volebního práva pro muže roku 1848 (*suffrage universel*) znamenalo nárůst optimismu jak pro revolucionáře, tak i pro feministky. *Hlas žen* tak veřejně

¹² BOCKOVÁ, Gisela. *Ženy v evropských dějinách*. Praha: Lidové noviny, 2007. 120.

¹³ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 8.

¹⁴ RIOT-SARCEY, Michèle. *Histoire du féminisme*. Paris: La Découverte, 2010. 26–32.

vyhlásí návrh spisovatelky George Sandové jako kandidátky do Národního shromáždění, avšak bez jejího vědomí. Sandová, která byla tehdy symbolem radikalit a ženské nezávislosti a představovala tak vzor pro mnoho feministek, však považovala angažovanost žen v politice za předčasnou. Svou kandidaturu odmítla a veřejně se distancovala od *Hlasu žen* a feministické skupiny kolem něj. V reakci na toto fiasko francouzská vláda zakáže veškeré ženské politické kluby a feministická shromáždění. Roku 1852 je zastaveno vydávání *Hlasu žen* a s ním i výrazně zpomalena činnost francouzských feministek.¹⁵

Další významnou osobností 2. poloviny 19. století je Jenny d'Héricourtová (1809–1875), nejznámější pro své polemiky proti sexistickým esejím anarchistického socialisty Pierra-Josepha Proudhona a historika Julese Micheleta, kteří ve svých spisech vycházeli například z Aristotela a starších názorů považujících ženu za nedokonalého muže a tudíž za intelektuálně druhořadého člověka. Rozdíly mezi pohlavími podle ní neznamenají nadřazenost jednoho a podřazenost druhého pohlaví, ale právě jejich ekvivalenci. Eugénie Niboyetová, Jenny d'Héricourtová a ostatní ženy kolem nich a kolem časopisu *Hlas žen* nezpochybňovaly roli ženy jako manželky a matky. Mateřství dokonce považovaly za něco, co ve své jedinečnosti spojuje všechny ženy a zároveň je odlišuje od mužů. Požadovaly však (mimo jiné) rovnost ženy v manželství a stejné možnosti vzdělávání jako mají muži.¹⁶

Jenny d'Héricourtová a další feministky v této souvislosti dále poukazují na to, jak tvrdě ženy (na rozdíl od mužů) musí pracovat v domácnosti. Těžká ženská práce však v 2. polovině 19. století nezůstává pouze u práce v domácnosti. 19. století je stoletím průmyslové revoluce a postupné industrializace. Základem průmyslové výroby byla tehdy nejlevnější pracovní síla, jíž byla především práce žen a dětí. Stále více a více žen se nechávalo najímat jako námezdní dělnice, neboť výdělek jejich manžela, také dělníka, přestával stačit k užití celé rodiny. Tyto ženy tedy vedle dlouhé pracovní směny ještě musely stíhat i veškerou domácí práci. Ženská práce však, stejně tak jako ženy samy, byla stále považována za méněcennou.¹⁷

Ženy dostávaly výrazně nižší mzdy za stejnou či ekvivalentní práci než muži. K ospravedlnění této nerovnosti se opět objevují argumenty související s považováním ženy za nedokonalého muže. Jelikož žena není dokonalou bytostí, ani úroveň její práce nemůže být rovnocenná práci muže. Jinou teorii představuje Alice Salomonová (1872–1948), která tvrdí,

¹⁵ FAURÉ, Christine. *Nouvelle encyclopédie politique et historique des femmes*. Paris: Les Belles Lettres, 2010. 431–432, 438, 503, 707.

¹⁶ Tamtéž, 435.

¹⁷ BOCKOVÁ, Gisela. *Ženy v evropských dějinách*. Praha: Lidové noviny, 2007. 128–143.

že ženy dostávaly individuální, osobní mzdu, zatímco muži, kteří byli považováni za hlavní živitele rodiny, dostávali tzv. mzdu rodinnou.¹⁸

Špatné pracovní podmínky dělnic se nejvíce odrážely ve vztahu k mateřství. Těhotné ženy často musely těžce pracovat až do porodu, a ani poté se jejich situace příliš nezlepšila, neboť mateřská dovolená tehdy ještě v podstatě neexistovala. Časově a finančně náročná péče o kojence tak vedla mnoho žen k odkládání dětí do nově zřizovaných nalezinců. V 80. letech 19. století už ve Francii pracovalo 40% žen.¹⁹

Otázka místa žen ve společnosti a vztahu mezi pohlavími se tedy řešila také v rámci dělnického hnutí. I zde však byl často jako ideální představován obraz muže živitele a jeho ženy „jako družky v boji proti vykořisťování“.²⁰ Na tomto místě ale považujeme za důležité podotknout, že to nebyly vždy pouze a výhradně muži, kteří považovali za ideální spojení mužského výdělků s ženskou prací v domácnosti. Po zkušenostech s těžkou a úmornou prací v době rané industrializace, také mnoho žen cítilo, že jejich správné místo je ve vlastní domácnosti a nikoli v továrnách cizích mužů.²¹

Dělnická třída navíc byla ještě slabá a nemohla se rovnat buržoazii, jejíž vliv a postavení od Velké francouzské revoluce rychle stoupal.²² A tak je to právě zde, přímo uprostřed na vrchol stoupající buržoazie, kde se začínají objevovat odvážné dámy, které se nebály ukázat svoji inteligenci, radost ze života a touhu po svobodě. Ve Francii 2. poloviny 19. století tedy často mluvíme o takzvaném buržoazním feminismu (*féminisme bourgeois*), ženském hnutí, které vznikalo, shromažďovalo se a postupně nabývalo síly v salónech dobře zaopatřených dam.²³

Příkladem takové dámy je Juliette Adamová, někdy též uváděná pod dívčím jménem Lamberová, (1836–1936). Tato zapálená republikánka, feministka a literátka se přátelila a udržovala korespondenci se spisovatelkou George Sandovou a novinářkou a feministkou Julie-Victoire Daubiéovou. Její republikánský salón navštěvovaly osobnosti jako Victor Hugo, Guy de Maupassant, Gustave Flaubert nebo Léon Gambetta. Koncem 19. století se stává členkou spolku zvaném *Předjezdkyňe* (*Avant-Courrière*), který mimo jiné bojoval za rovnost žen v soukromém i ve veřejném životě a za právo vdaných výdělečně činných žen samostatně disponovat s jejich výdělkem. Juliette Adamová se dožila téměř sta let, byla velmi

¹⁸ BOCKOVÁ, Gisela. *Ženy v evropských dějinách*. Praha: Lidové noviny, 2007. 138.

¹⁹ ABRAMS, Lynn. *The Making of Modern Woman: Europe, 1789-1918*. London: Pearson Education, 2002. 106–114.

²⁰ BOCKOVÁ, Gisela. *Ženy v evropských dějinách*. Praha: Lidové noviny, 2007. 119.

²¹ Tamtéž. FAURÉ, Christine. *Nouvelle encyclopédie politique et historique des femmes*. Paris: Les Belles Lettres, 2010. 485.

²² PICON, Gaétan. *1863 : naissance de la peinture moderne*. Paris: Gallimard, 1988. 68.

²³ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 9.

aktivní a ve své literární a publikační činnosti se věnovala i otázkám francouzské národní politiky a kultury.²⁴

Julie-Victoire Daubiéová (1824–1874) je první Francouzka, která v roce 1861 dosáhla maturity a později dokonce absolvovala tehdejší „*licence ès lettres*“ na pařížské Sorbonně, kde bylo v 70. letech 19. století ženám povoleno skládat zkoušky, přestože přístup na přednášky jim byl zakázán. Daubiéová dále pokračovala v práci s cílem získání doktorátu, její předčasná smrt v roce 1874 však jeho dosažení zabránila. Daubiéová pracovala jako novinářka a její ekonomicko-politické články jí vysloužily mezinárodní renomé. Spolu s Alexandrem Dumasem mladším a Léonem Richerem, který roku 1870 založil *Spolek pro práva žen (Association pour le droit des femmes)*, bojovala za zlepšení situace nemanželských dětí. Kromě toho psala do týdeníku *Právo ženy (Le Droit des femmes)*, který byl vydáván *Spolkem*. Daubiéová, původně učitelka, se po celý svůj život výrazně zasazovala o právo žen na vzdělání a o zlepšení situace dělnic.²⁵

Ženské hnutí ve Francii (podobně jako i jinde v Evropě a Americe) tedy vznikalo postupně, neorganizovaně a ve svých počátcích se opíralo o jednotlivé osobnosti a menší skupiny, které se s postupem času okolo nich vytvořily. V centru zájmu feministek 2. poloviny 19. století pak stojí přístup žen ke vzdělání, pracovní příležitosti a výše mezd a v neposlední řadě postavení ženy v manželství a její práva ve vztahu k manželovi a dětem.²⁶

Ženské hnutí se zasazuje o právo žen na vzdělání. Ženy by měly mít možnost dosáhnout ekonomické i intelektuální samostatnosti, jejímž předpokladem je vzdělání. Feministky se snaží o zajištění stejných možností vzdělávání pro ženy, jako mají muži. Podobně je to i s pracovními příležitostmi. Okruh profesí dostupných ženám byl v 19. století velice omezen. Nejčastější ženskou prací v továrnách bylo šití a s ním spojené činnosti, ve Francii pak zejména vyšívání. O úmornosti této práce píše výše zmíněná Julie-Victoire Daubiéová ve svém díle *Chudá žena v 19. století (La femme pauvre au XIXe siècle)*. Alternativou k šití bylo stát se učitelkou (ve Francii byla ve 30. letech 19. století poprvé zavedena povinnost získání diplomu z učitelského ústavu). Nejvíce žen pak pracovalo v domácí službě. Ženské hnutí bojovalo za rozšíření těchto možností a rovnocenné platební

²⁴ FAURÉ, Christine. *Nouvelle encyclopédie politique et historique des femmes*. Paris: Les Belles Lettres, 2010. 503, 672.

²⁵ Tamtéž, 503, 505–509, 672.

²⁶ ABRAMS, Lynn. *The Making of Modern Woman: Europe, 1789-1918*. London: Pearson Education, 2002. 295–296.

ohodnocení ženské práce.²⁷ „Ženy v 19. století nebyly tedy pouhými oběťmi sociálních přeměn. Industrializace je sice zatížila nízkými mzdami a neplacenou domácí prací, avšak rozhodujícím problémem nebyla práce, ale chudoba a závislost.“²⁸

Struktura tradiční rodiny s ženou v podřízeném postavení je ve Francii 2. poloviny 19. století posílena. Podle Michelle Perrotové 19. století „freneticky oslavuje Madonu a Múzu“²⁹, které představují cudný a poslušný ideál ženy v obrazech akademických malířů. Většina žen je tedy spoutána svým podřízeným postavením a málokterá z nich se odváží vystoupit z řady. Na konci století se tak jednou z nejzávažnějších otázek ženského hnutí stává postavení ženy v manželství a vztahy mezi manžely. Feministky se nestaví proti manželství a ani nijak nesnižují jeho důležitost, právě naopak. Tvrdí, že manželství a rodina tvoří základ každé společnosti a právě proto, chceme-li reformovat postavení žen ve společnosti, snahy o zlepšení musí začít uprostřed manželství. Zasadují se tedy zejména o rovnost ženy a muže v manželství, oba mají mít stejná práva i povinnosti. V roce 1884 získávají francouzské ženy právo na rozvod, dalším krokem pak má být stejné právo žen i mužů ve vztahu k dětem (do té doby měl muž právo „odebrat“ ženě děti) a v neposlední řadě je také diskutována sexuální otázka. Ženské hnutí požadovalo zrušení „dvojí míry“, která tehdy v tomto ohledu fungovala. Od žen byla požadována cudnost a absolutní věrnost, muži měli větší svobodu. Tento dvojitý přístup byl ospravedlňován argumenty, že ženská nevěra je pro rodinu nebezpečnější, neboť jejím následkem může být přivedení „vetřelce“ do rodiny a mezi dědice (tedy dítěte, jehož otcem není manžel).³⁰ „Žily však ženy opravdu v nelidském domácím vězení? Nebo byly mužská „tyranie“ a ženské „otroctví“ pouze abstraktními pojmy tradičních politických debat, které se na komplexní realitu vztahů mezi pohlavími hodily nanejvýš metaforicky? Co se týče skutečného života a toho, jaké měli lidé zkušenosti se vztahem mezi pohlavími a generacemi a jak se s nimi vyrovnávali, pak v tomto ohledu v 19. století koexistovaly ve všech společenských vrstvách různé reality a varianty štěstí i neštěstí. Avšak nejpozději tehdy, když se objevily nepřeklenutelné konflikty – mezi manželi nebo mezi zkušenostmi a očekáváním žen – se velmi zřetelně ukázala podřízenost žen. Konflikty a diskrepance mezi zkušeností a očekáváním byly ostatně východiskem celého ženského hnutí.“³¹

²⁷ FAURÉ, Christine. *Nouvelle encyclopédie politique et historique des femmes*. Paris: Les Belles Lettres, 2010. 508-509.

²⁸ BOCKOVÁ, Gisela. *Ženy v evropských dějinách*. Praha: Lidové noviny, 2007. 142.

²⁹ PERROT, Michelle. *Mon histoire des femmes*. Paris: Éditions du Seuil, 2008.

³⁰ BOCKOVÁ, Gisela. *Ženy v evropských dějinách*. Praha: Lidové noviny, 2007. 160–164.

³¹ Tamtéž, 129.

První feministky 19. století nepopírají biologické rozdíly mezi pohlavími, ale popírají mužskou nadřazenost a ženskou podřazenost, která má z těchto rozdílů plynout. Ženské hnutí se snaží o všeobecné přijetí faktu, že obě pohlaví mají stejnou hodnotu. Heslem francouzských feministek se stává *rovnost v různosti (égalité dans la différence)*. Moderní výraz *feminismus* se ve Francii ujal již koncem 19. století (mezinárodně byl pak rozšířen ve 20. století) a již tehdy byl jeho protagonistkami definován jako hnutí, které se snaží o morální a sociální reformu společnosti, bojuje za práva žen, jejich svobodný osobnostní rozvoj a jejich rovnoprávné místo ve společnosti.³²

První polovina 19. století je ve znamení romantismu, který podporuje individualismus a který dal vzniknout první intelektuální a umělecké avantgardě. V 2. polovině 19. století tak francouzská společnost začíná postupně brát na vědomí situaci žen a i zde se objevuje *nová žena*. Impresionismus, věrný zastánce modernity a reality, se stává svědkem a kronikářem těchto proměn. Odvážně ukazuje novou, komplexní ženskou tvář.³³

³² BOCKOVÁ, Gisela. *Ženy v evropských dějinách*. Praha: Lidové noviny, 2007. 112–167.

³³ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 20.

3 Nahá žena v dílech umělců 2. poloviny 19. století

„Krása těla je darem přírody, sama o sobě už je mistrovským dílem, kterým se umělec inspiruje, které kopíruje, které uctívá, kterému se snaží vyrovnat.“³⁴

3.1 Pařížské umělecké salóny

Slavné pařížské umělecké salóny 19. století dostaly název podle *Čtvercového salónu* (*Salon carré*) v Louvru, kde se v roce 1669 na podnět krále Ludvíka XIV. konala první podobná výstava. Původní název zněl *Salón Královské akademie výtvarných umění* (*Salon de l'Académie royale des beaux-arts*) a jejím členům umožňoval vystavovat díla a představit se tak veřejnosti, což bylo až do konce 19. století pro začínající umělce nezbytným a v podstatě jediným způsobem, jak získat zákazníky a následné objednávky.³⁵

Akademie výtvarných umění (*Académie des Beaux Arts*) byla oficiálně založena v roce 1816 poté, co byla v období Velké francouzské revoluce a následujícího Francouzského konzulátu společně s dalšími bývalými královskými akademiemi sloučena pod *Národní institut* (*Institut national*). Navazuje na *Královskou akademii malířství a sochařství* (*Académie royale de peinture et de sculpture*) založenou roku 1648.³⁶

Později byl Salón otevřen i dalším umělcům, avšak pod podmínkou, že jejich díla posoudí a přijme komise tvořená členy Akademie. Od roku 1861 byly pravidelně slavnostně zahajovány 1. května a pro pařížské obyvatelstvo pokaždé představovaly velkou událost. Od roku 1881 se oficiální Salón nazývá *Salón francouzských umělců* (*Salon des artistes français*) a pod záštitou *Společnosti francouzských umělců* (*Société des artistes français*) se každoročně pořádá dodnes.³⁷

15. května 1863 se v Paříži poprvé a naposled konal slavný *Salón odmítnutých* (*Salon des refusés*), tedy výstava děl, která nebyla výše zmíněnou porotou přijata na oficiální Salón. Akademická porota tehdy z pěti tisíc předložených děl odmítla více než tři tisíce. Nespokojení odmítnutí umělci v čele s Édouardem Manetem se začali bouřit a zprávy se donesly až k císaři Napoleonovi III. Císař byl zastánce tradičního akademismu v umění, ale záleželo mu i na

³⁴ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 20.

³⁵ CRESPELLE, Jean-Paul. *La vie quotidienne des impressionnistes*. Paris: Hachette, 1981. 45–54.

³⁶ Histoire. *Académie des Beaux-Arts*. [online]. 5.8.2015 [cit. 2015-08-05]. Dostupné z: <http://www.academie-des-beaux-arts.fr/histoire/index.html>.

³⁷ CRESPELLE, Jean-Paul. *La vie quotidienne des impressionnistes*. Paris: Hachette, 1981. 45–54.

veřejném mínění. Postaven před požadavky vzrůstajícího počtu protestujících malířů tedy rozhodl, že nechá veřejnost, aby si utvořila vlastní názor. Umělci, kteří byli odmítnuti oficiálním Salómem a kteří přesto chtějí svá díla vystavit, budou mít možnost tak učinit na zvláštní výstavě v *Průmyslovém paláci (Palais de l'Industrie)*.³⁸ Toto rozhodnutí vyvolalo bouřlivé reakce ze strany Akademie a oficiálních umělců, výstava se však přesto uskutečnila. *Salón odmítnutých* se tak stal jedním ze symbolů zrodu nového moderního umění v 2. polovině 19. století.³⁹

Později byly snahy o organizaci dalších *Salónů odmítnutých*, a to zejména ze strany impresionistů. Tyto snahy však pokaždé skončily neúspěchem. V roce 1874 se tedy tito avantgardní malíři (a malířky), mezi kterými nalezneme jména jako Edgar Degas, Auguste Renoir, Paul Cézanne, Berthe Morisotová či v neposlední řadě Claude Monet, rozhodnou seskupit do *Anonymní společnosti malířů, sochařů a rytců (Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs)*. V dubnu toho samého roku pak zorganizují první samostatnou výstavu jejich děl. Do roku 1886 následuje ještě sedm dalších impresionistických výstav.⁴⁰

Za zmínku stojí také *Salón nezávislých (Salon des Indépendants)*, který byl založen roku 1884 a který je organizován francouzskou *Společností nezávislých umělců (Société des artistes indépendants)*. Tito umělci usilují o nezávislost v umění, která se mimo jiné promítá v jejich odmítání soutěživosti a uměleckých ocenění. Jejich Salón se řídí heslem „*žádná porota, žádné ocenění*“.⁴¹

V souvislosti s uměním akademických malířů zde mluvíme o oficiálním *Salonu* a o oficiálním umění. Proto je důležité upřesnit, že výraz *oficiální* zde nevyjadřuje oficiální umění, které je stanoveno režimem nebo státem (ve Francii konce 19. století mocí císařství), ale jednoduše umění obecně uznávané a ceněné většinou publika.⁴²

³⁸ *Průmyslový palác (Palais de l'Industrie)* byl postaven pro *Světovou výstavu* z roku 1855, v roce 1896 byl následně zbourán a nahrazen *Malým a Velkým palácem (Petit Palais a Grand Palais)*, které stojí na Champs-Élysées dodnes.

³⁹ DESNOYERS, Fernand. *Salon des refusés: la peinture en 1863* [online]. 1863. [cit. 2015-07-31]. Dostupné z: <https://play.google.com/store/books/details?id=IO9YAAAAYAAJ&rdid=book-IO9YAAAAYAAJ&rdot=1.1-8>. PICON, Gaetan. *1863 : naissance de la peinture moderne*. Paris: Gallimard, 1988. 25–28.

⁴⁰ MATHEY, François. *Les impressionnistes et leur temps*. Paris: Hazan, 1992. 7–14. PLAZY, Gilles. *L'Aventure des grands impressionnistes*. Paris: Pygmalion, 2003. 11–17.

⁴¹ Historique de la société. *Société des Artistes Indépendants* [online]. 5.8.2015 [cit. 2015-08-05]. Dostupné z: <http://www.artistes-independants.fr/sdai/presentation/historique-de-la-societe/>.

⁴² BRETON, Jean-Jacques. *Anthologie des peintres pompiers*. Paris: Bibliothèque des introuvables, 2010. 14.

3.2 Malíři „hasiči“, zapomenutí umělci 19. století

2. polovina 19. století je obdobím zrodu moderního umění. S nástupem impresionistů ve Francii se boří klasické akademické ideály a v malířství nastupuje zcela nová éra. Akademičtí malíři jsou novou uměleckou avantgardou zesměšňováni, jejich tvorba je nazývána kýčovitou a dokonce získávají potupnou přezdívku „hasiči“.⁴³

Akademická tvorba však zůstává hlavním, oficiálním proudem v umění 2. poloviny 19. století. Akademické malířství tohoto období je dědicem tradičního velkého žánru, tedy historické malby. Vzniká zde řada významných děl, která ilustrují aktuální společenské a politické problémy konce 19. století jako například kolonizace, rozpory mezi církví a státem anebo Dreyfusova aféra.⁴⁴

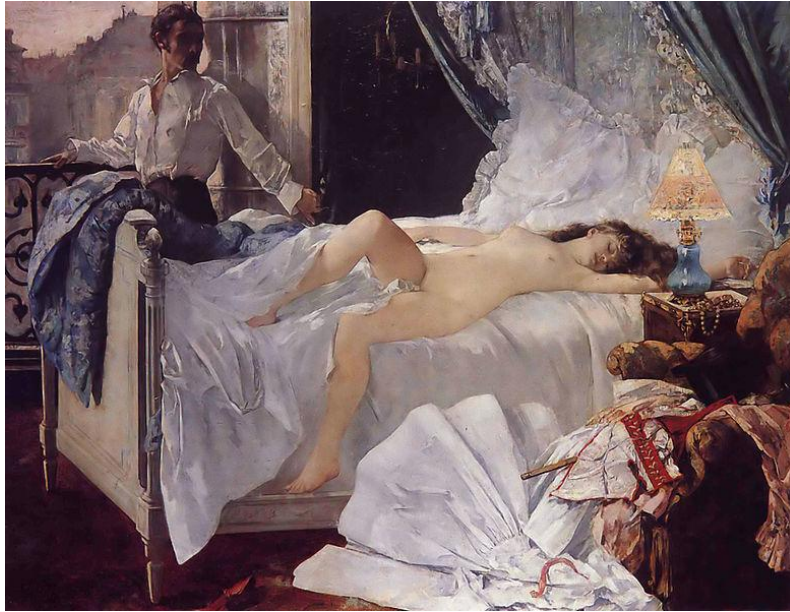
Náměty těchto maleb však zdaleka nekončí u dějin. Umění malířů *hasičů* rozhodně nešetří odhalenou kůží. 2. polovina 19. století je obdobím největšího rozkvětu ženského aktu v tvorbě akademických malířů vůbec. Podle Jeana-Jacques Bretona „*ženský akt nikdy tolik nevzkvétal jako na konci 19. století.*“⁴⁵ Oficiální pařížské Salóny byly tehdy zaplněny malbami nahých ženských těl v různých kontextech a podobách. Tyto malby zobrazují výjevy z mytologie, historie či náboženské tematiky. V neposlední řadě zde nalezneme obrazy alegorické a samozřejmě i akt jako takový. Historická či mytologická tematika často slouží jako záminka pro malbu obrazů nabitých erotikou. Velmi oblíbeným se například stává motiv nahé ženy ladně položené v trávě či tančící a vznášející se na vlnách. Motiv, který původně symbolizoval čistotu a nevinnou krásu, nyní v myslích pozorovatele vyvolává spíše erotické asociace. Malíři *hasiči* tak pod zástěrkou mytologických, alegorických či historických témat beztrestně malují množství ženských obnažených těl. Skandál riskují pouze tehdy, když tato zástěrka zmizí příliš do pozadí a zobrazené nahé ženské tělo se zdá být příliš realistickým, jako například v díle *Rolla* od Henriho Gervexe (1852–1929).⁴⁶

⁴³ LE PICHON, Yann. *L'Érotisme des chers Maîtres*. Paris: Denoël, 1986. 9–11.

⁴⁴ BRETON, Jean-Jacques. *Anthologie des peintres pompiers*. Paris: Bibliothèque des introuvables, 2010. 13.

⁴⁵ Tamtéž.

⁴⁶ CRESPELLE, Jean-Paul. *La vie quotidienne des impressionnistes*. Paris: Hachette, 1981. 52, 63.



Obr. 1. *Rolla*, Henri Gervex, 1878, olejomalba, MBB

Technika akademických malířů 2. poloviny 19. století je tak dokonalá, že se jejich díla téměř podobají fotografiím, to však není vše. Jsou plná smyslnosti, naivní upřímnosti, mytologických či historických referencí a skrytých významů. Dnešními dědici akademické malby konce 19. století jsou historické filmy nebo dokonce komiksy. Styl akademických malířů hasičů, které někteří kritici dokonce nazývají „anti-impresionisty“, můžeme charakterizovat jako technicky bezúhonný, tak perfektní a pompézní, že se až blíží kýči. Charakterizovat kýč však není tak snadné. Co je v jednom období považováno za vrchol umění, se v období následujícím může stát kýčem. Pro naše účely tedy připomeňme, že malby akademiků byly v 2. polovině 19. století publikem hojně obdivovány.⁴⁷

Původ posměšného označení *pompier*, které zde překládáme jako *hasič*, můžeme hledat v dílech klasicistního malíře Nicolase Poussina (1594–1665) a jeho neoklasicistních následovníků, jako například Jacquese-Louise Davida (1748–1825) či Pierra Narcisse Guérina (1774–1833). Postavy v jejich dílech často nosí na hlavě přilby, které nápadně připomínají typické přilby, jež byly součástí hasičských uniforem 19. století.⁴⁸

⁴⁷ BRETON, Jean-Jacques. *Anthologie des peintres pompiers*. Paris: Bibliothèque des introuvables, 2010. 21–24.

⁴⁸ Tamtéž, 17–20.



Obr. 2. *Aeneas vyprávějící Dídó o neštěstí v Tróji*, Pierre-Narcisse Guérin, 1815, olejomalba, MLP



Obr. 3. *Venuše ukazující Aeneovi zbraně*, Nicolas Poussin, 1639, olejomalba, MBR

Obraz *Zrození Venuše* (*La Naissance de Vénus*) od Alexandra Cabanela (1823-1889), který byl vystaven na oficiálním Salónu v roce 1863 symbolizuje zrod nového akademického umění 2. poloviny 19. století. Tato Venuše má obrovský úspěch, císař Napoleon III. ji

dokonce nechá zakoupit do své sbírky.⁴⁹ V díle můžeme nalézt vliv malby 18. století a zejména vliv neoklasicistního mistra Ingrese (1780–1867). Émile Zola o tomto obraze poznamená, že „*bohyně (...) se nezdá být z masa a kostí – to by bylo nemravné – ale z jakéhosi bílo růžového marcipánu.*“⁵⁰ Zola se tímto svým výrokiem dotýká samého jádra opozice mezi akademiky a impresionisty. Podobně jako se Manetova *Snídaně v trávě* stala prvním manifestem impresionismu, můžeme Cabanelovo *Zrození Venuše* považovat za manifest malířů *hasičů*. Obraz v sobě spojuje veškeré charakteristiky akademického umění: vynikající kresba, dokonalá technika, ale především mytologický námět umožňující malíři beztrestně obnažit svou mladou a krásnou Venuši. Na rozdíl od Maneta, který v tom samém roce sklídí na *Salónu odmítnutých* vášnivou kritiku, neboť jeho Victorine⁵¹, také mladá a krásná, byla zobrazena jako příliš opravdová žena v příliš realistickém prostředí.⁵²



Obr. 4. *Zrození Venuše*, Alexandre Cabanel, 1863, olejomalba, MOP

⁴⁹ CRESPELLE, Jean-Paul. *La vie quotidienne des impressionnistes*. Paris: Hachette, 1981. 57.

⁵⁰ ZOLA, Émile. Nos peintres au Champ-de-Mars. *Les Cahiers naturalistes*. [online]. 27.7.2015 [cit. 2015-07-27]. Dostupné z: <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/01-07-67.html>

⁵¹ Victorine Meurentová, sama aspirující malířka, byla v té době nejoblíbenějším Manetovým modelem. CRESPELLE, Jean-Paul. *La vie quotidienne des impressionnistes*. Paris: Hachette, 1981. 57.

⁵² CELEBONOVIC, Aleksa. *Peinture kitsch ou réalisme bourgeois : l'art pompier dans le monde*. Paris: Seghers, 1974. 11–17. CRESPELLE, Jean-Paul. *La vie quotidienne des impressionnistes*. Paris: Hachette, 1981. 57–60.

3.2.1 Akademická malba jako skrytý voyeurismus

„Malířství, které je v té době především mužskou záležitostí, pokrytecky pěstuje ženský akt a skrývá své rošťáctví za záminku vysokého umění.“⁵³

Způsob, jakým publikum „pohlíží na obrazy“⁵⁴, je podmíněn nejen vlastní subjektivitou diváka, ale i dobovými sociálními vztahy a estetickými a morálními ideály. V ovzduší přísné cudnosti 2. poloviny 19. století, kde pouze nahota v malbách akademických malířů byla považována za přijatelnou,⁵⁵ můžeme v některých dílech pozorovat „skrytou touhu po pohledu na nahé tělo“⁵⁶.

Olejomalba *Král Kandaules (Le Roi Candaule)* od malíře Jeana-Léona Gérôma (1824–1904), který se stane jedním z hlavních představitelů akademického umění malířů *hasičů*, je typickým příkladem této utajené touhy diváka po nahotě. Gérôme se pro tento obraz nechal inspirovat příběhem o lýdijských králích Kandaulovi a Gýgovi z Hérodotových *Dějin*. Král Kandaules z Lýdie měl velmi krásnou manželku a byl na její půvab velice pyšný. Tak pyšný, že se chtěl pochlubit svému oblíbenci, jeho prvnímu služebníkovi Gýgovi. Přikáže mu tedy, aby se schoval v královské komnatě, odkud může ze svého úkrytu tajně pozorovat nahou královnu. Královna ho však odhalí a v rozčilení mu dá mu na výběr; Gýgés má buďto zabít krále Kandaula, anebo sám zemřít. Gýgés tedy zabije krále a stane se vládcem Lýdie. Divák, který tedy obdivuje „cudné“ akty akademiků, je vlastně sám takovým Gýgem.⁵⁷

⁵³ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 20.

⁵⁴ DAWKINS, Heather. *The Nude in French Art and Culture, 1870-1910*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 1–2.

⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁶ BRETON, Jean-Jacques. *Anthologie des peintres pompiers*. Paris: Bibliothèque des introuvables, 2010. 24–27.

⁵⁷ Tamtéž.



Obr. 5. *Král Kandalés*, Jean-Léon Gérôme, 1859, olejomalba, DMN

Jako další příklad můžeme uvést olejomalbu *Lady Godiva* od Julese-Josepha Lefebvra (1834–1912). Lady Godiva byla manželkou anglického knížete Leodrica z Chesteru. Legenda praví, že se snažila přesvědčit svého manžela, aby snížil vysoké daně, které velice zatěžovaly obyvatelstvo města Coventry. Kníže prohlásil, že to udělá, pokud jeho stydlivá žena Godiva projede celým městem úplně nahá. Godiva, která pochopila, že je to jediná cesta, neochotně souhlasila. Věrní a soucitní obyvatelé se měli všichni po dobu kněžniny jízdy městem zavřít u sebe doma a zatemnit okna. Všichni poslechli, až na jednoho zvědavého „voyeura“, který, jak vidíme v pozadí Lefebvrova obrazu, v touze spatřit nahou kněžnu, vyhlíží zpoza okenic.⁵⁸

Tento Lefebvrův voyeur symbolizuje vztah akademické malby k ženské nahotě i k jejímu soudobému divákovi. Erotika se zahaluje pod roušku oficiální tematiky, aby se tak ještě více odhalila. Mravný divák se podobně jako „voyeur“ schovává za akademické umění a ukojuje jím svou zvědavost.⁵⁹

⁵⁸ BRETON, Jean-Jacques. *Anthologie des peintres pompiers*. Paris: Bibliothèque des introuvables, 2010. 24–27.

⁵⁹ Tamtéž.



Obr. 6. *Lady Godiva*, Jules-Joseph Lefebvre, 1891, olejomalba, MPA

3.2.2 Mytologické motivy

Motiv zrození Venuše je jedním z nejoblíbenějších mytologických témat francouzského akademického malířství. Dílo *Zrození Venuše (La Naissance de Vénus)* od Alexandra Cabanela jsme již zmínili výše. Další emblematická Venuše tohoto období nese stejný název, vzniká však pod štětcem Williama Bouguereaua.⁶⁰

Cabanelovo plátno stojí na začátku dlouhé řady maleb akademických aktů. Je možné, že se malíř Cabanel pro své dílo inspiroval sochou Augusta Clésigera (1814–1883) vystavenou na oficiálním Salóň v roce 1847. Socha nazvaná *Žena kousnutá hadem (Femme piquée par un serpent)* tehdy vyvolala v akademických kruzích skandál. Použitá metoda odlévání je v 19. století hanobena, je považována za důkaz sochařovy neschopnosti. Tvář ženy zůstává chladná, ale její tělo je vyjádřeno tak realisticky, že tady „cudná nahota“ v umění téměř přestává být cudnou.⁶¹



Obr. 7. *Žena kousnutá hadem*, Auguste Clésiger, 1847, mramor, MOP

William-Adolphe Bouguereau (1825–1905) namaloval v roce 1879 jeden z nejkrásnějších aktů tehdejšího západu: *Zrození Venuše (Naissance de Vénus)*. V centru obrazu stojí hrdá Venuše, která, kolem dokola obklopená mytologickými postavami, jakoby téměř vystupovala z plátna. Póza bohyně je inspirována obrazem *Zdroj (La Source)* od Ingrese, ale také torzem první antické řecké nahé sochy *Venuše Gnidské*. Bouguereauovi se

⁶⁰ LE PICHON, Yann. *L'Érotisme des chers Maîtres*. Paris: Denoël, 1986. 88–101.

⁶¹ BRETON, Jean-Jacques. *Anthologie des peintres pompiers*. Paris: Bibliothèque des introuvables, 2010. 38.

zde podařilo namalovat Venuši, která sice svými idealizovanými mírami odpovídá standardům akademismu, její krása však přesto dýchá tělesnou smyslností.⁶²



Obr. 8. *Zrození Venuše*, William Bouguereau, 1879, olejomalba, MOP

Zmiňme též, že dva Amorci, kteří si hrají s delfíny u Venušinyh nohou, jsou považováni za nejzdařilejší dětské portréty tehdejší doby. Bouguereauova technika je zde nepochybně na vrcholu.⁶³

V díle nazvaném *Nymfy* (*Le Nymphée*) malíř na jediném plátně sdružuje všechny známé pózy ženských aktů.⁶⁴ Obnažené nymfy, najády či lesní žinky přitahují dychtivé pohledy publika. Zdá se, že se výjevy z mytologie stávají pretextem pro zobrazování nahých žen. Malby akademiků jsou tak někdy označovány za „pornografii pro buržoazii“.⁶⁵

⁶² BRETON, Jean-Jacques. *Anthologie des peintres pompieri*. Paris: Bibliothèque des introuvables, 2010. 44. LE PICHON, Yann. *L'Érotisme des chers Maîtres*. Paris: Denoël, 1986. 90.

⁶³ BRETON, Jean-Jacques. *Anthologie des peintres pompieri*. Paris: Bibliothèque des introuvables, 2010. 44.

⁶⁴ Tamtéž, 46.

⁶⁵ CRESPELLE, Jean-Paul. *La vie quotidienne des impressionnistes*. Paris: Hachette, 1981. 52.



Obr. 9. *Nymfy*, William Bouguereau, 1878, olejomalba, HMS

Oblíbeným tématem akademických malířů 2. poloviny 19. století jsou sirény, mořské víly a různé jiné vodní žínky. Oceán, jeho krása i nebezpečí je motiv, který přitahuje malíře *hasiče* i jejich publikum. Možná i proto, že se v podobných scénériích pokaždé najde místo pro nahou mořskou vílu. Vzniká tak mnoho maleb s motivem ztroskotání. Ztroskotanci jsou obklopeni krásnými, avšak nebezpečnými sirénami, které jsou zde zobrazeny jako nahé mladé ženy, se dvěma lidskými nohama namísto mytologického rybího ocasu. Žena zde tudíž bývá vykreslena jako nebezpečná siréna, která svým zpěvem a tancem láká ubohé, nic netušící námořníky do záhuby. V opozici tomuto vyjádření se pak nachází neméně rozšířený námět utonulých dívek a jejich tajemné posmrtné krásy. Vzniká tak například mnoho děl inspirovaných Shakespearovou Ofélií.⁶⁶

Dalším častým vodním motivem, se kterým se setkáváme v malbách akademických malířů konce 19. století, je nahá nymfa obklopená lekníny. Proč právě lekníny? Jedna z verzí tvrdí, že vůně těchto květů tlumí milostnou touhu. Lekníny se tak stávají lékem pro nešťastnou nymfu, která se snaží odolat nebezpečným svodům zapříčiněným smyslnou tělesností jejího nahého těla.⁶⁷

⁶⁶ BRETON, Jean-Jacques. *Anthologie des peintres pompiers*. Paris: Bibliothèque des introuvables, 2010. 46–50. LE PICHON, Yann. *L'Érotisme des chers Maîtres*. Paris: Denoël, 1986.

⁶⁷ BRETON, Jean-Jacques. *Anthologie des peintres pompiers*. Paris: Bibliothèque des introuvables, 2010. 52.

3.2.3 Alegorické motivy

Za přední alegorický obraz je pokládáno dílo malíře Julese Josepha Lefebvra (1836–1911) nazvané *Pravda (La Vérité)*. Tento malíř byl ve své době uznávaným portrétistou a byl vysoce hodnocený akademickou kritikou pro přesné, výstižné a elegantní portréty žen. Na rozdíl od řady impresionistů, již v průběhu své kariéry se dočkal několika prestižních ocenění. Jeho nejznámější dílo z roku 1870, *Pravda*, zdobí ve formě basreliéfu jeho hrobku na slavném pařížském hřbitově Père-Lachaise.⁶⁸



Obr. 10. *Pravda*, Jules Joseph Lefebvre, 1870, olejomalba, MOP

Pravda je tradičně alegoricky zobrazována jako nahá žena se zrcadlem. Podle Démokrita „pravdu není možné poznat, neboť se skrývá na dně hluboké studny“⁶⁹. Často je tedy zobrazována vystupující ze studně či naopak v ní uvězněna. Sílu Lefebvrovy *Pravdy* nejlépe popsal kubánský revolucionář, literát a národní hrdina José Julián Martí Pérez roku

⁶⁸ BRETON, Jean-Jacques. *Anthologie des peintres pompiers*. Paris: Bibliothèque des introuvables, 2010. 28.

⁶⁹ Tamtéž.

1880 v americkém deníku *The Hour*: „*Tento částečný portrét ženy je dokonalým příkladem Lefebvrova stylu. (...) Je to stvoření oplývající jarní svěžestí, nevinností, chvějící se při prvním vlahém polibku života. (...) Pokud je zobrazena stojící, přísná a ryzí, ztuhlost jedné části těla vyrovnaná jeho oblinami, (...) se dvěma nádhernými románskýma očima typu Lukrécie, je tato labutí žena nazývána Pravdou. Lefebvrovy ženy jakoby byly vždy připravené vzlétnout, tak, jako ptáci k nebesům, tam, kam skutečně patří.*“⁷⁰

Modelem tomuto obrazu stála Sophie Croizettová (1847–1901), herečka, členka *Comédie française* a pozdější manželka významného francouzského bankéře Jacquese Sterna. Sophie Croizettová byla tehdy považována za hlavní rivalku Sarah Bernhardtové.⁷¹

Lefebvrova olejomalba *Pravda* byla na konci 19. století často interpretována jako alegorická reakce na Dreyfusovu aféru. Další malíři pak budou reagovat zcela otevřeně. Jules-Léon Gérôme namaloval v letech 1895–1899 celou sérii alegorií: *Pravda na dně studně* (*La Vérité au fond d'un puits*), *Něžná Pravda zavražděná lháři a šarlatány spočívající na dně studně* (*Mendacibus et histrionibus occisa in puteo jacet alma veritas*) a *Důtkou ozbrojená Pravda vycházející ze studny, aby potrestala lidstvo* (*La Vérité sortant du puits armée de son martinet pour chatier l'Humanité*).⁷² Jména jeho modelek nejsou známa, pro malbu studní se však inspiroval studnami na nádvoří muzea v Cluny. Malíř Gérôme byl otevřeným Dreyfusovým obhájcem a obdivovatelem Émila Zoly, a to i přesto, že Zola se jeho malbám vysmíval.⁷³

Přesvědčený republikán Édouard Debat-Ponsan (1847–1913) namaloval v roce 1898 obraz *Pravda vychází ze studně* (*La Vérité sort du puits*). Polonahé Pravdy se z jedné strany drží šermíř v renesančním kostýmu (narážka na náboženské války) a z druhé strany kněží. Tento obraz se stane jakýmsi manifestem „dreyfusardů“, jehož prostřednictvím malíř přichází o část svých klientů. Debat-Ponsan věnoval toto dílo Émilu Zolovi, který ho vyvěsil na čestné místo ve své předsíni.⁷⁴

⁷⁰ Citováno v BRETON, Jean-Jacques. *Anthologie des peintres pompiers*. Paris: Bibliothèque des introuvables, 2010. 32.

⁷¹ BRETON, Jean-Jacques. *Anthologie des peintres pompiers*. Paris: Bibliothèque des introuvables, 2010. 33.

⁷² LE PICHON, Yann. *L'Érotisme des chers Maîtres*. Paris: Denoël, 1986. 104–105.

⁷³ BRETON, Jean-Jacques. *Anthologie des peintres pompiers*. Paris: Bibliothèque des introuvables, 2010. 33.

⁷⁴ Tamtéž. LE PICHON, Yann. *L'Érotisme des chers Maîtres*. Paris: Denoël, 1986. 104–105.



Obr. 11. *Pravda vychází ze studně*, Édouard Debat-Ponsan, 1898, olejomalba, městská radnice v Amboise, Francie

V roce 1897 představuje malíř Édouard Sain (1830–1910) své dílo z roku 1887, prostě nazvané *Vérité (Pravda)*, které se velice podobá výše zmíněné *Pravdě* Lefebvrově.⁷⁵

Téměř symbolicky a ruku v ruce s nadcházející dobou, i Pravda se nakonec „zhroutí“. V této podobě ji nalezneme v revue *Akademická studie (L'Étude académique)*. Tento časopis vycházel až do roku 1914 a můžeme ho považovat za jakéhosi předchůdce erotických magazínů. Byly v něm publikovány fotografie nahých modelek z „magického“ světa tehdejších uměleckých ateliérů.⁷⁶

⁷⁵ BRETON, Jean-Jacques. *Anthologie des peintres pompiers*. Paris: Bibliothèque des introuvables, 2010. 35.

⁷⁶ Tamtéž.

3.2.4 Motiv nebezpečné ženy

Společnost 2. poloviny 19. století je stále pod nadvládou mužů, avšak první nespělé feministické hlasy z první poloviny století nabývají na početnosti a sebevědomí a některé odvážnější ženy začínají „vystřikovat drápky“. Není tedy náhodou, že na oficiálních Salónech tohoto období narazíme na díla s tematikou ženy jako „nebezpečné šelmy“. Ilustrativním příkladem je litografie *Sametové tlapy* (*Pattes de Velours*) od Pedra „Perica“ Ribera (1867–1949). Nahá postava ženy, která je pouze lehce zahalená kůží divoké šelmy, dokonale symbolizuje vnímání ženy jako svůdné, avšak nebezpečné bestie. Svůj přímý, svádívý pohled směřuje do očí diváka, nebohé oběti, do jejíhož srdce se chystá zabodnout své ostré drápy.⁷⁷



Obr. 12. *Sametové tlapy*, A. Vignola podle P. Ribera, 1901, litografie, GNP

Dílo Fernanda Cormona (1845–1924) z roku 1874 *Žárlivost v harému* (*Une jalousie au sérail*) je pak ve znamení kontrastu ženy-vražedkyně versus ženy-oběti. Rozvržení plátna připomíná divadelní scénu.⁷⁸

⁷⁷ BRETON, Jean-Jacques. *Anthologie des peintres pompiers*. Paris: Bibliothèque des introuvables, 2010. 62.

⁷⁸ LE PICHON, Yann. *L'Érotisme des chers Maîtres*. Paris: Denoël, 1986. 120.



Obr. 13. *Žárlivost v harému*, Fernand Cormon, 1874, olejomalba, MB

Obliba motivu mrtvých žen v akademické malbě konce 19. století prozrazuje vzrůstající strach mužů z moci „slabšího“ pohlaví. Tyto ženy bývají velice krásné a zdají se poklidně spící. Například v obraze *Levitova žena (Femme du lévite)* od Alberta Chanota (1881–1963) tak bible neznalý divák netuší, že obdivuje krásnou mrtvolu.⁷⁹

V těchto dílech pozorujeme obraz ženy jako bytosti toužící oslabit muže a připravit jej o veškerou energii. I půvabné mrtvé oběti jsou ve skutečnosti po zásluze potrestané hříšnice. Scéna z Cormonova obrazu je pravděpodobně inspirována populárními příběhy o intrikách mezi ženami uvnitř harému, které v té době ve Francii vycházely v cestopisných časopisech, jako byl například *Tour du Monde*. Mrtvá dívka je svůdnice, která se provinila tím, že na sebe strhla veškerou pozornost jejich pána a svým šarmem ho připravila o rozum. Malíři *hasiči* tak svými malbami „udávají“ tyto ženy a jejich „zločiny“.⁸⁰

⁷⁹ BRETON, Jean-Jacques. *Anthologie des peintres pompiers*. Paris: Bibliothèque des introuvables, 2010. 62–63.

⁸⁰ Tamtéž.

3.2.5 Harém a exotická krása žen Orientu

Jiný způsob, jak zkrotit nebezpečnou ženu, je „zavřít“ ji do harému. Tato krásná, orientální otrokyně uprostřed turecké lázně je předmětem fantazií mnoha akademických malířů 19. století. Harém a hammam se tak stávají hlavními náměty malířů, kteří své malby nahých ženských těl zasazují do exotického prostředí Orientu.⁸¹

Výraz harém má dvojí význam, pojmenovává jednak budovy či části budov oddělené od ostatních, ve kterých se v orientálních palácích nacházelo ubytování žen, a zároveň označuje samotné obyvatelky těchto míst, tedy ženy tvořící harém, a to ať již jich je několik desítek či jen jedna jediná.⁸²

Touha po svobodě a osamostatňování evropských žen 2. poloviny 19. století byla většinou členek orientálních harémů více než vzdálená. Podle dobových svědectví tehdejších cestovatelů byl život žen uvnitř harémů klidný, veselý a bezstarostný a samy se většinou považovaly za zaopatřené a šťastné. Lázeň, nejdůležitější místo setkání těchto žen, bylo přísně zakázáno mužům. Ženy byly svým mužům téměř vždy věrné, avšak budoucí příslušnice harémů byly už od malička vlastními matkami vychovávány ke smyslnosti a tělesnosti a od nejútlejšího věku iniciovány k umění svádění. Erotika se tak stala nejen jejich prostředkem k dosažení zaopatřeného života v harému, ale i potřebou, kterou však vzhledem ke konkurenci ostatních členek harému neměly vždy možnost dostatečně uspokojit. Mnoho z nich se tak uchýlovalo k lesbickým hrátkám, a to k nemalé radosti svých pánů.⁸³

Není tedy divu, že se tento mysteriózní, erotický a svůdný ženský svět stal předmětem zvědavých spekulací mnoha umělců a ne jeden akademický malíř vyjádřil své touhy a ideje na orientální nahotou inspirovaných plátnech. Konkrétní scény jsou však nejčastěji čistě imaginární, jen málo malířů *hasičů* se někdy skutečně dostalo dovnitř orientálního harému. Nejvíce nabitě erotikou zůstávají výjevy z lázně.⁸⁴

Jedním z nejvýraznějších obrazů s touto tematikou je dílo *Bílá otrokyně (L'Esclave blanche)* od Jeana-Julese-Antoina Lecomta de Noüy (1842–1923). Nahoty chtivý divák si zde

⁸¹ CELEBONOVIC, Aleksa. *Peinture kitsch ou réalisme bourgeois : l'art pompier dans le monde*. Paris: Seghers, 1974. 112–119.

⁸² BRETON, Jean-Jacques. *Anthologie des peintres pompiers*. Paris: Bibliothèque des introuvables, 2010. 55.

⁸³ PERRIER, Ferdinand. *La Syrie sous le gouvernement de Méhémet-Ali jusqu'en 1840* [online]. 1842. [cit. 2015-07-31]. Dostupné z: <https://play.google.com/store/books/details?id=DF0LAAAAYAAJ&rdid=bookDF0LAAAAYAAJ&rdot1>. 56, 158. SAID, Edward W. *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. New Delhi: Penguin Books Limited, 2001.

⁸⁴ CELEBONOVIC, Aleksa. *Peinture kitsch ou réalisme bourgeois : l'art pompier dans le monde*. Paris: Seghers, 1974. 112–119.

zajisté přijde na své, a beztrestně, neboť erotický náboj díla je opět „omluven“ exotickým námětem.⁸⁵



Obr. 14. *Bílá otrokyně*, Jean-Jules-Antoine Lecomte de Noy, 1888, olejomalba, MBN

Édouard Debat-Ponsan se svým dílem *Masáž. Scéna z hammamu* (*Le Massage. Scène de hammam*) z roku 1883 rozhodně nezůstává pozadu. Interiér tehdejšího orientálního hammamu se mu na tomto plátně podařilo zachytit velmi přesně. Debat-Ponsan totiž sám rád cestoval do Orientu a navštěvoval zde slavné lázně, odkud pak čerpal inspiraci pro své malby. Černá masérka je oblíbeným motivem zdůrazňujícím kontrast mezi ní a alabastrovou pletí nahé dívky. Tento obraz zůstává jednou z nejlepších ukázek krásy nahého ženského těla v malbách akademických malířů. Přestože poloha a způsob zobrazení tělesnosti je zde odvážný, exotické téma lázně opět chrání proti případným námitkám akademické kritiky.⁸⁶

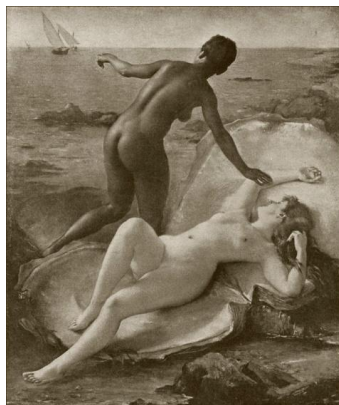
⁸⁵ CELEBONOVIC, Aleksa. *Peinture kitsch ou réalisme bourgeois : l'art pompier dans le monde*. Paris: Seghers, 1974. 116.

⁸⁶ BRETON, Jean-Jacques. *Anthologie des peintres pompiers*. Paris: Bibliothèque des introuvables, 2010. 54–59.



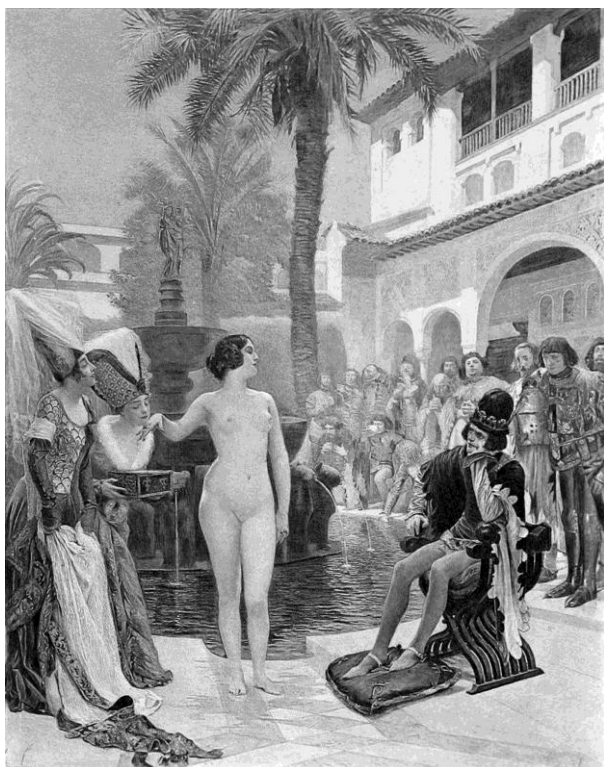
Obr. 15. *Masáž. Scéna z hammamu*, Édouard Debat-Ponsan, 1883, olejomalba, MAT

Jak již bylo zmíněno výše, akademická malba je někdy považována za kýčovitou. Podle Bretona je příkladem takového kýče dílo Fernanda Le Quesne (1856–1932) *Dvě perly* (*Les Deux Perles*), ve kterém se spojuje mytologické téma zrození Venuše s orientálním tématem kontrastu nahé černošky a bělošky. Výsledný dojem v divákovi zanechává určitý pocit nemístnosti. Na oficiálním Salóně v roce 1895 představuje Paul Gervais (1859–1936) obraz *Maria de Padilla*. Dona Maria de Padilla byla v polovině 14. století milenkou kastilského krále. Gervaisovo dílo v sobě spojuje všechny prvky charakterizující tvorbu malířů *hasičů*: historický námět, nahá žena, voyeurismus, jistá kýčovitost a orientální prostředí.⁸⁷



Obr. 16. *Dvě perly*, Fernand Le Quesne, 1889, reprodukce

⁸⁷ BRETON, Jean-Jacques. *Anthologie des peintres pompiers*. Paris: Bibliothèque des introuvables, 2010. 26, 59.



Obr. 17. *Maria de Padilla*, Paul Gervais, 1895, reprodukce

3.3 Nahá žena v impresionismu

Roku 1863 vyvolává na *Salóně odmítnutých* Manetův obraz *Snídaně v trávě* obrovský skandál. Toto dílo brzy následuje neméně provokativní *Olympie*. Malíř Édouard Manet tak jako jeden z prvních vyráží do boje proti tehdejším akademickým normám zobrazování nahého ženského těla. V jeho stopách brzy budou následovat Paul Cézanne, Pierre Auguste Renoir a především Edgar Degas, který svými malbami nahých žen inspiruje Gustava Caillebotta nebo o něco později Pierra Bonnarda. Tito umělci nám představují ženu ve zcela novém světle, jako důležitou, ba nezbytnou součást rodící se moderní společnosti. Impresionismus se tak stává nejen novým revolučním směrem ve výtvarném umění, ale zároveň i klíčovým svědkem rozkvětu a vzestupu moderní ženy ve francouzské společnosti 2. poloviny 19. století.⁸⁸

Umělecký směr impresionismus dal světu mnoho slavných maleb, které jedinečným způsobem zachycují přírodu, krajinu a krásy francouzského venkova. Impresionismus se však nezrodil na malebném venkově, ale přímo uprostřed velkoměsta, na haussmanských bulvárech Paříže 2. poloviny 19. století. Paříž v té době prosperovala, ekonomicky i v umění. Celá společnost se rychle měnila, základní princip akademického umění však zůstával stejný: čas jakoby se ho netýkal, výtvarné umění a jeho věčné antické hodnoty existují mimo dějiny. Impresionisté však viděli a vnímali zrychlený tep transformujícího se města. V jejich malbách se tak odráží proměňující se Paříž, zářivé barvy jejích rušných ulic, její optimismus a její život plný zábavy, ale i její chudoba, pokrytectví a postupně upadající mravy. Impresionisté malují dynamicky se měnící život, ale nepropadají iluzi věčně zářivé budoucnosti.⁸⁹

Mluví-li se o impresionismu, často se zapomíná, do jak velké míry to byl figurativní směr. Impresionisté se sami považovali za realistické malíře. Snažili se zachytit soudobou ženskou postavu a tvář v jejich přirozenosti, bez přidaných ozdob a klišé, kterými je obklopovali malíři *hasiči*, oficiální umělci vládnoucího akademismu.⁹⁰

Není tedy překvapující, že první skandály okolo impresionistů jsou úzce spojené s malbami nahých žen. Skutečná žena „z masa a kostí“ se rázně a sebevědomě objevila v malířství a dožadovala se pozornosti, kterou jí společnost do té doby odmítala. „Impresionistická žena“ je žena, která se odvážně staví tváří v tvář muži a francouzské

⁸⁸ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003.

⁸⁹ CRESPELLE, Jean-Paul. *La vie quotidienne des impressionnistes*. Paris: Hachette, 1981. 177–178.

PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 7.

⁹⁰ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 7–10.

společnosti 2. poloviny 19. století. Žena, která se odhaluje ve své kráse i ve své slabosti. Žena, kterou na obrazech často spatřujeme v tradičních rolích, které jí přisoudila společnost, ale která si je přesto vědoma své důležitosti a své vlastní individuální identity. Slovy Gillese Plazyho: „*Chtít vykreslit portrét impresionistické ženy je dvojitě iluzorní ambicí. Žena i impresionismus jsou oba mlhavými, nezřetelnými celky, které se nedají sevřít žádnou definicí.*“⁹¹ V této části práce se tedy pokusíme o popis toho, jak impresionističtí malíři zobrazovali ženu a jakou roli v jejich malbách nahé ženské modely hrály.⁹²

⁹¹ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 10.

⁹² Tamtéž, 8–10.

3.3.1 Édouard Manet a zrození impresionismu z ženské nahoty

„Maluji to, co vidím a nikoli to, co by rádi viděli ostatní.“⁹³

Édouard Manet (1832–1883) byl na konci období Druhého císařství⁹⁴, na rozdíl od většiny ostatních impresionistů, považován za úspěšného malíře a jeho díla byla často vystavována na oficiálních Salónech. Velké pozdvižení, které vyvolaly jeho obrazy *Snídaně v trávě* a *Olympie*, z něj učinili prvního hrdinu individuální revolty proti akademickým konvencím a obhájce moderního myšlení.⁹⁵

Na začátku 60. let 19. století se Manet „toulal“ Paříží, do bloku si dělal náčrtky všeho, co ho v ulicích města zaujalo (obličej, klobouk, prchavý dojem...). Výsledkem je obraz *Hudba v Tuileriích* (*La Musique aux Tuileries*) z roku 1862, na kterém můžeme spatřit pouze pokojné a oblečené měšťanky a měšťáky. „Tento obraz však můžeme považovat za rodný list impresionismu, neboť se v něm poprvé dokonale spojují tři principy, které se stanou pro tento směr charakteristickými: moderní téma, venkovní přirozené světlo a náčrtkový styl.“⁹⁶



Obr. 18. *Hudba v Tuileriích*, Édouard Manet, 1862, olejomalba, NGL

⁹³ Výrok připisovaný Edouardu Manetovi.

⁹⁴ Období vlády císaře Napoleona III. v letech 1852 a 1870, mezi Druhou a Třetí francouzskou republikou.

⁹⁵ PLAZY, Gilles. *L'Aventure des grands impressionnistes*. Paris: Pygmalion, 2003. 11–17.

⁹⁶ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 8.

Bez ostychu můžeme uvést, že na počátku impresionismu byla nahá žena. Její jméno je Victorine Meurentová, mladá aspirující malířka, která stála modelem pro Manetovy obrazy *Snídaně v trávě* z roku 1863 a *Olympie* z roku 1865. Obě tato díla pokaždé vyvolala skandál a dočkala se hojné kritiky ze strany akademismu, ale také velkého obdivu mladých umělců, kteří se snažili o vyvrácení vnučených pravidel Akademie v malířství.⁹⁷



Obr. 19. *Snídaně v trávě*, Édouard Manet, 1863, olejomalba, MOP

Snídaně v trávě se původně jmenovala *Koupele (Le Bain)* a byla poprvé vystavena v roce 1863 na *Salóně odmítnutých*. Manet ji také někdy ironicky nazýval *Čtyřčlenná společnost (La Partie carrée)*.⁹⁸ Za zmínku stojí, že francouzské sousloví „la partie carrée“ implikuje, že se jedná o dvě ženy a dva muže (tak, jak to je v Manetově obraze), kteří mezi sebou můžou udržovat nějakou formu erotického vztahu. Manet zde ostatně zachycuje pařížskou bohému způsobem, který se příliš neshodoval s puritánskou morálkou tehdejší společnosti. Ve venkovském prostředí, poblíž řeky, zobrazuje dva muže a dvě ženy. Mladá žena uprostřed obrazu se pravděpodobně zrovna vrátila z koupele; sedí nahá v trávě u pikniku. Její šaty nedbale spočívají za ní. Společnost jí dělají dva dobře oblečení muži ve fracích. Tito tři se zdají být pohrouženi v příjemném rozhovoru, zatímco v pozadí se druhá

⁹⁷ SEIBERT, Margaret Mary. *A biography of Victorine-Louise Meurent and her role in the art of Edouard Manet*. Electronic Thesis or Dissertation. Ohio State University, 1986. *OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center*.

⁹⁸ Tamtéž, 127.

žena oděná pouze v košili osvěžuje v říčce.⁹⁹

Obraz ihned vyvolá skandál uprostřed velkého skandálu, kterým byl už samotný *Salón odmítnutých*. Podle kritiků se nejedná o nic více než o pouhý výplod malířovy urážlivé nestydatosti, jejímž jediným záměrem je šokovat spořádané měšťáky. Sám Manet, který se pro tuto svoji kompozici inspiroval díly od italských mistrů Raffaela a Tiziana, hrdě přiznává provokativnost obrazu. Nejvíce šokující je však přímý a „necudný“ pohled nahé Victorine Meurentové, která ho zabodává do diváka, jakoby chtěla vyslovit: „*Ale co je na tom zvláštního?*“¹⁰⁰

Dovolíme si zde odpovědět, že na scéně samotné nic zvláštního není. Malíři a jejich modelky občas vyráželi do přírody, kde se dívky svlékly a pózovaly jako nymfy u vody. Mytologický motiv nahé nymfy roztančené uprostřed přírodních živlů byl častým námětem tehdejších malířů akademiků. Stačilo pouze, aby Manet přimaloval štětce či podstavec a jasně tím vyjádřil, že se jedná o malíře ve společnosti pózujících modelů, a *Snídaně v trávě* by byla pravděpodobně mnohem méně senzační. Malíř Édouard Manet však žádnou „omluvu“ pro své dílo nepotřeboval a nehledal.¹⁰¹

Na rozdíl od děl malířů *hasičů*, zde zobrazená scéna není výjevem z historie či z mytologie, ale vyjadřuje určitý moment, je odrazem skutečného setkání v přítomnosti. Slovy Gaëtana Picon: „*Počínaje rokem 1863, dějiny umění přestanou být dějinami imaginace a stanou se především dějinami vnímání.*“¹⁰²

⁹⁹ PICON, Gaetan. *1863 : naissance de la peinture moderne*. Paris: Gallimard, 1988. 38.

¹⁰⁰ CRESPELLE, Jean-Paul. *La vie quotidienne des impressionnistes*. Paris: Hachette, 1981. 34.

PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 15.

¹⁰¹ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 16.

¹⁰² PICON, Gaetan. *1863 : naissance de la peinture moderne*. Paris: Gallimard, 1988. 41.



Obr. 20. *Olympie*, Édouard Manet, 1865, olejomalba, MOP

S obrazem *Olympie* postupuje Manet ještě dál. Opět zde využívá expresivity tradiční kompozice (pozice vleže), nahá žena je však nepřípustně realistická. Victorine Meurentová leží vyzývavě na zádech, v pozici, která by z její nahoty nezakrývala už zcela nic, pokud by si levou rukou ladně a nenápadně nezakrývala přirození. Její krásné oči na nás stále přímo hledí z plátna, pohled má však prázdný. *Olympie* je žena, která si je plně vědoma své vlnadnosti. Na rozdíl od nevinných, zdánlivě nevědoucích a takřka asexuálních žínek či bohyní akademických malířů, *Victorine-Olympie* vědomě a beze studu vystavuje svou nahotu divákovi na odiv. Dojem, že se jedná o portrét „prodejné ženy“ je zde ještě zesílen dvěma prvky v druhém plánu obrazu: černošská služebná přinášející květiny, o kterých můžeme předpokládat, že jsou pozorností od obdivovatele či potenciálního zákazníka, a dále motiv černé kočky, jenž byl ve Francii 19. století obecně rozšířenou metaforou pro ženské přirození.¹⁰³ France Borel dodává, že v té době byly (ilegálně) rozšířené fotografie prostitutek v podobné pozici, jakou zaujímá *Victorine Meurentová*. A dokonce i jméno *Olympie* bylo oblíbenou přezdívkou luxusních kurtizán.¹⁰⁴

¹⁰³ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 16–17.

¹⁰⁴ BOREL, France. *Le Modèle ou l'artiste séduit*. Genève: Skira, 1990.



Obr. 21. *Venuše urbinská*, Tizian, 1538, olejomalba, GUF

V díle *Olympie* se Manet opět a zcela neskryvaně inspiroval Tizianem, konkrétně jeho olejomalbou *Venuše urbinská*. Victorine Meurentová však tak, jak je zobrazena v *Olympii*, rozhodně nemá *Venušiny* akademické míry, což neunikne rozhořčené kritice. Dokonce je někdy přirovnávána ke gorile.¹⁰⁵ „Tím, že namaloval *Olympii*, [ženský] akt představený bez příběhu¹⁰⁶ (služka, kytice, i kočka jsou jen doplňky), Manet nenamaloval pouhou nahou ženu, ale namaloval vlastní přítomnost ženské nahoty.“¹⁰⁷

Olympie není jen skandálem nahoty, ale také barvy. Barva lidské kůže představuje už od renesance pro malíře velký problém a mystérium. Jak vybrat správný odstín barvy pleti a především, jak zobrazit „živost“ pokožky modelu? Akademické umění 2. poloviny 19. století se touto otázkou příliš nezabývá. Zdali se bude kůže nahých Venuší podobat odstínu skutečně živé pokožky, nepovažovali malíři *hasiči* za rozhodující. Jejich obrazy tak často odrážely „chladnou eleganci mramoru“.¹⁰⁸ Nahé modely ztrácely na své tělesnosti a pohled malíře se zbavoval veškerého náznaku nepatřičné touhy.¹⁰⁹

Édouard Manet nepatřil ani k „tizianovské“ skupině malířů věčně hledajících ten správný odstín pro lidskou pokožku, ani k akademikům záměrně utlumujícím realistickou

¹⁰⁵ CRESPELLE, Jean-Paul. *La vie quotidienne des impressionnistes*. Paris: Hachette, 1981. 56–57.

¹⁰⁶ Viz povinnost akademických malířů *hasičů* zasadit akt do historického, mytologického anebo alegorického kontextu, jinak byl nepřipustný.

¹⁰⁷ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 16–19.

¹⁰⁸ Tamtéž, 19.

¹⁰⁹ Tamtéž.

tělesnost. Svým dílem *Olympie* „znásilnil“ konvenční představu o tom, jak má ve výtvarném umění vypadat nahé ženské tělo. Nesnažil se ani o zdůraznění, ani o utlumení tělesnosti, a podařilo se mu tak zobrazit Victorine Meurentovou jako reálnější ženu než komukoli před ním. *Olympie* je skandální, neboť Manet nenamaloval jen pouhý ženský akt, ale dovolil si na plátně poodhalit zakázané tajemství ženské sexuality.¹¹⁰

Manet si uvědomoval výjimečnost a revolučnost svého díla. Nikdy obraz neprodal a ponechal si ho až do konce života. Malíř Claude Monet pak po jeho smrti zorganizoval sbírku, aby se vdova po Manetovi, která měla finanční potíže, nemusela díla ihned vzdát.¹¹¹

Po *Olympii* již Manet příliš mnoho aktů nenamaloval. Jak již jsme naznačili výše, nahou ženu považujeme za matku impresionismu. Jeho otcem zakladatelem je Édouard Manet a jeho zrození vidíme v dvojitém skandálu způsobeným *Snídaní v trávě* a *Olympií*, dvěma plátny, jejichž ústředním tématem je ženská nahota. Impresionisté se však celkově o nahotu zajímali jen mírně. Většina dam z impresionistických obrazů zůstává patřičně oblečena.¹¹²

Tento relativně malý zájem o zobrazování nahých ženských těl se můžeme pokusit vysvětlit principy impresionismu jako revolučního uměleckého hnutí. Impresionisté usilují ve svých malbách o zachycení okamžiku, nikoli historie. Inspiraci pro svá díla těží z reálného života, nikoli z mytologie. Scény zobrazené na jejich plátnech jsou každodenní výjevy z běžného života, nikoli alegorické scénérie odkazující na duchovní či jiné roviny. Impresionismus se tak staví do přímé opozice proti akademickým ideálům a pravidlům.¹¹³

Malovat akty, tolik oblíbené akademickými malíři, se tak mnoha impresionistům mohlo zdát neautentickým, teatrálním, a tedy v rozporu s impresionistickou oblibou opravdovosti. Manetovy malby byly odvážné a strhující, avšak nestačily k tomu banalizovat téma nahoty, tolik zakořeněné v mytologických a alegorických výjevech malířů *hasičů*. Z impresionistických malířů se tudíž ženské nahotě výrazně věnovali pouze Auguste Renoir, Paul Cézanne a především Edgar Degas. Za zmínku stojí také Henri de Toulouse-Lautrec a Paul Gauguin. Jejich styly se však výrazně lišily jak sami od sebe, tak i od původních Manetových aktů.¹¹⁴

¹¹⁰ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 19.

¹¹¹ CRESPELLE, Jean-Paul. *La vie quotidienne des impressionnistes*. Paris: Hachette, 1981. 237–243.

¹¹² PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 26–27.

¹¹³ PLAZY, Gilles. *L'Aventure des grands impressionnistes*. Paris: Pygmalion, 2003.

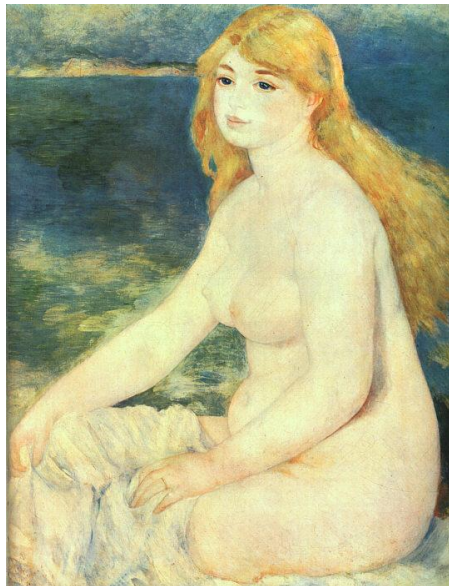
¹¹⁴ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 26–27.

3.3.2 Auguste Renoir a láska k plným ženským tvarům

„Vše, co žádám od ženy, je, aby její pleť odrážela světlo.“¹¹⁵

Auguste Renoir, celým jménem Pierre-Auguste Renoir (1841–1919), se způsobem, jakým zobrazoval nahá ženská těla, nepodobal ani Manetovi, ani Cézannovi či Degasovi. Nahé (ale i oblečené) mladé ženy a dívky, které maloval, jsou ztělesněním malířova potěšení z práce na obraze. Všechny jsou veselé, něžně půvabné, usměvavé, poněkud baculaté a smyslné. Z jeho děl vyzařuje radost ze života.¹¹⁶

Olejomalba *Dáma s blondatými vlasy* (*Dame aux cheveux blonds*) z roku 1881, kterou namaloval v Neapoli, symbolizuje určitý přelom v jeho díle, a to především ve stylu. Malíř konstatuje, že „neumí ani malovat ani kreslit“¹¹⁷ a pomalu se začíná oddalovat od impresionismu. Opouští pro impresionismus typický „nezaostřený“ styl, kde tahy štětce zůstávají patrné a kontury postav a objektů částečně splývají s pozadím. Hledá čistší, konkrétnější formy, zaměřuje se na figurální malbu a snaží se dosáhnout dokonalosti. Do jisté míry se tak navrácí ke klasickému „ingresovskému“ stylu.¹¹⁸



Obr. 22. *Dáma s blondatými vlasy*, Auguste Renoir, 1881, olejomalba, CAIW

Určitým vyvrcholením této Renoirovy „krize“, kterou začátkem 80. let prochází, je dílo *Velké koupání* (*Grandes Baigneuses*), na němž usilovně pracoval více než pět let

¹¹⁵ TODD, Pamela Jane. *Dans l'intimité des impressionnistes*. Paris: La Martinière, 2005. 127.

¹¹⁶ PLAZY, Gilles. *L'Aventure des grands impressionnistes*. Paris: Pygmalion, 2003. 182–184.

¹¹⁷ CRESPELLE, Jean-Paul. *La vie quotidienne des impressionnistes*. Paris: Hachette, 1981. 188–189.

¹¹⁸ Tamtéž. PLAZY, Gilles. *L'Aventure des grands impressionnistes*. Paris: Pygmalion, 2003. 182–184.

(skutečnost, která mimo jiné vyvrací všeobecný dojem, že impresionisté malují „rychle“). Pro tuto velkou kompozici zobrazující několik mladých nahých žen koupajících se ve vodě či odpočívajících na břehu se připravoval dlouhou a pečlivou prací na nesčetných náčrtcích. Hlavním modelem stála Renoirovi jeho pozdější manželka Aline Charigotová (brunetka v popředí). Renoir zde odvážně spojuje inovativní (a na tehdejší dobu vzhledem k tématu skandální) zobrazení radosti z okamžiku, kdy se obyčejné dívky zbaví svých četných vrstev oblečení a uvolněně se baví u vody, s klasickou stylizovanou kompozicí akademiků. Renoir se (podobně jako Manet a Cézanne) nespokojil s pouhým zachycením „dojmu nahoty“. Olejomalba *Velké koupání* z roku 1887 nám nabízí nový obraz ženy. Je to nadčasová, rafinovaná a smyslná bytost plná života.¹¹⁹



Obr. 23. *Velké koupání*, Auguste Renoir, 1887, olejomalba, PMA

Dodejme, že francouzský výraz *baigneuse* je do češtiny těžko přeložitelný. Doslova znamená *koupající se žena*. Nemůžeme jej přeložit ani jako plavkyně, neboť francouzské sloveso *se baigner*, ze kterého je substantivum *baigneuse* odvozeno, znamená *koupat se* v úzce vymezeném, „rekreačním“ smyslu, který však v sobě nezahrnuje aktivitu plavání. V některých případech se také používá k označení činnosti „koupání se“ ve smyslu „umývání těla“. Renoirovy *baigneuses* jsou ženy a dívky, které „dovádějí“ ve vodě či u vody.

¹¹⁹ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 30–31. PLAZY, Gilles. *L'Aventure des grands impressionnistes*. Paris: Pygmalion, 2003. 182–183.

V uměleckém žargonu tehdejších malířů však slovo *baigneuse* více než „koupající se dívka“ jednoduše znamenalo „nahotinka“.

Deset let po dokončení *Velkého koupání* je Renoir konečně slavným a uznávaným malířem. Nalézá svůj osobitý styl a navrácí se zpět k charakteristickým rysům impresionismu. Linie se postupně stávají nejasnějšími, méně přesnými, tahy štětce jsou viditelnější a postavy znovu začínají lehce splývat s pozadím. Maluje impulzivně, rovnou „načisto“, bez pozdějších úprav či oprav. Pracuje na dalších a dalších aktech, způsob, kterým zobrazuje ženskou nahotu se stává ještě citlivějším a smyslnějším než v jeho předchozích dílech. Bude tak malovat až do konce svého života a tento styl se nejvíce projeví v nesčetných obrazech nahých, oblých a dobře vyvinutých žen. Své obrazy často dokončil během jediného sezení.¹²⁰

Téměř dvacet let po původním *Velkém koupání* namaluje nové. Kompozice je zde téměř identická, postavy zaujímají stejné pózy. Styl malby je však jiný, mnohem více „impresionistický“ než v díle předchozím. Renoirův obdiv pro ženskou krásu, pro nahé ženské tělo, je však stále (a možná i více než dříve) patrný. Starý, ale pořád oblíbený motiv koupajících se nahých žen umožnil Renoirovi více než komukoli jinému vyjádřit svůj obdiv pro ženskost kvetoucí v bujně tělesné kráse.¹²¹



Obr. 24. *Velké koupání*, Auguste Renoir, 1903, olejomalba, MMN

Renoir nikdy nepřestal obdivovat ženskou krásu a i přes utrpení způsobené revmatismem maloval ženy (modelem mu často seděly obyčejné ženy z jeho okolí) až do

¹²⁰ SCHLESSER, Thomas. TILLIER, Bertrand. *Le roman vrai de l'impresionnisme*. Paris: Beaux Arts éditions, 2010. 172–175.

¹²¹ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 30–31.

pozdního věku.¹²² Nikdy se netajil svým obdivem pro správně „oblé“ ženy, obzvláště rád pak maloval jejich foremné hýždě a bujná poprsí. Jeho bezprostřední pohled nám skrze jeho malby umožňuje nahlédnout do svůdného světa smyslné ženské tělesnosti. Renoirova nahá žena si však zároveň neustále zachovává dojem panenské nevinnosti. Edgar Degas v této souvislosti poznamenal, že Renoir svým štětcem dokáže proměnit i lehkou ženu v cudnou pannu.¹²³ Auguste Renoir oceňoval „dobře tvarovanou“ ženskou siluetu, ještě důležitější však pro něj byla ženská pleť. Zajímal se o subtilitu barvy ženské pleti a snažil se v tomto směru o co nejdělejší realismus.¹²⁴ „Renoir byl upřímným voyeurem, požitkářem z pohledu, který až do své smrti zůstal věrný svému osobitému, i když možná poněkud naivnímu velebení ženského těla.“¹²⁵

¹²² PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 30.

¹²³ Tamtéž.

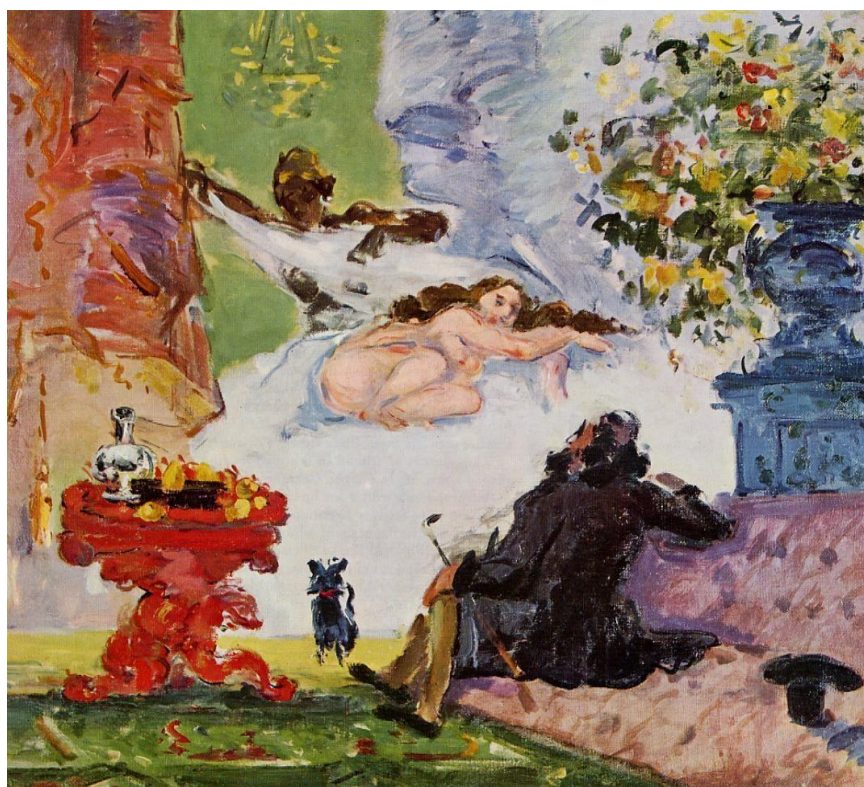
¹²⁴ MATHEY, François. *Les impressionnistes et leur temps*. Paris: Hazan, 1992. 98–100.

¹²⁵ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 31.

3.3.3 Paul Cézanne a strach z nahého ženského těla

„Cézanne, na rozdíl od Maneta, nemaluje nahé ženy, nemaluje jejich těla. Maluje obrazy žen, kterými usiluje o vyjádření ideje ženy v malířství.“¹²⁶

Paul Cézanne (1839–1906) maloval především portréty a zátiší, koncem 19. století se však začal zajímat i o nahé ženské tělo. Do světa aktů bouřlivě vstoupil se svým dílem *Moderní Olympie* (*Une moderne Olympia*). Byla to vzdálená a ironická variace na Manetův obraz, kterou chtěl vyjádřit, že ještě včera šokující a skandální *Olympie* je dnes již minulostí. Cézanne postupuje ještě dál než Manet, *Moderní Olympie* nás již nenechává na pochybách o svých úmyslech. Ještě více než impozantní obnažené ženské tělo nás na obraze zaujme styl malby. Hrubé, těžké, jakoby spěšné tahy štětce zanechávají na plátně jasné stopy a celkově budí dojem jisté nedokončenosti, náčrtku. Osobitá dynamika Cézannova obrazu tak odráží obscénní, nebezpečnou a prodejnou moc moderní ženy 2. poloviny 19. století.¹²⁷



Obr. 25. *Moderní Olympie*, Paul Cézanne, okolo 1873, olejomalba, MOP

Ženská nahota začne Cézanna fascinovat, jeho zájem bude téměř hraničit s posedlostí. Po celý zbytek života se pak nepřestane věnovat malbě aktů. Cézannův styl je vzdálený

¹²⁶ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 29.

¹²⁷ Tamtéž, 28–29.

Manetovu realismu. Jakoby se navracel k určité formě idealismu při malbě nahých ženských těl, jedná se však o idealismus Cézannovi vlastní. Postavy jeho žen nemají nic společného s bohyněmi akademických malířů.¹²⁸

Olejomalba *Věčná žena* (*L'Eternel féminin*) zobrazuje podobně ironickým způsobem nahou a již poněkud sešlou Evu, která je obklopena různorodou skupinou mužů, mezi nimiž můžeme například zahlédnout i biskupa. Zatímco muži jí obdivují a uctívají, ona sedí lhostejně na bílé mase, která připomíná nebeský baldachýn, ale i obyčejné lůžko. Z pravého dolního rohu obrazu se k divákovi obrací holá hlava smrtky.¹²⁹



Obr. 26. *Věčná žena*, Paul Cézanne, 1877, olejomalba, SS

Jeho slavné a početné malby koupajících se žen (*baigneuses*), které zobrazují nahé ženy v přírodním prostředí, nejsou akty v pravém slova smyslu. Nahá ženská těla na těchto plátnech nepředstavují ústřední prvek obrazu, ale spíše tvoří součást krásné přírodní scenérie. Jako by ani nebyly ženami. Jejich těla zde již nejsou obscénní či nemorální, ale v naprosté harmonii splývají s klidem a mírem okolí. V některých Cézannových dílech tohoto typu dokonce těžko rozlišíme, zdali se jedná o nahou ženu či muže. Malíř ostatně často využíval mužských modelů i pro malby ženských těl. Cézanne se nezabývá fyzickou přesností kontur a linií ženské postavy a z jeho maleb nikdy není cítit erotický náboj. V malířově pohledu na

¹²⁸ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 27–29.

¹²⁹ Tamtéž, 28.

obnažené „baigneuses“ nenalézáme žádné známky erotické touhy, neboť ženy na jeho plátnech zůstávají ve své nahotě relativně cudné, nejsou nikým pozorovány, nesvádějí ani nevystavují svá těla na odiv. Pouze si radostně užívají daného okamžiku v přírodě.¹³⁰

Paul Cézanne měl z ženské nahoty strach. Tento strach ho tak vedl k malbě nahých ženských těl jako od erotiky oproštěných součástí přírody, nikoli jako objektů sexuální touhy. Za jedno z jeho nejzdařilejších děl je považována olejomalba *Velké koupání* (*Les Grandes Baigneuses*), na jejíž různých verzích pracoval v průběhu více než deseti let.¹³¹



Obr. 27. *Velké koupání*, Paul Cézanne, 1906, olejomalba, PMA

¹³⁰ MATHEY, François. *Les impressionnistes et leur temps*. Paris: Hazan, 1992. 105–109. PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 27–29.

¹³¹ MATHEY, François. *Les impressionnistes et leur temps*. Paris: Hazan, 1992. 105–109.

3.3.4 Edgar Degas, fascinace osobní hygienou, světem nevěstinců a pohybem

„Možná jsem ženu příliš přirovnával k zvířeti.“¹³²

Edgar Degas (1834–1917) se ze zmíněných malířů přibližuje Manetovi nejvíce. Podobně jako on vychází z akademických základů svého klasického uměleckého vzdělání. V ženském aktu však představil zcela novou vizi, a to ať již se týká předmětu anebo samotné techniky. Jeho díla, která jsou z největší části pastely, se vyznačují nevídanou originalitou a jejich novátorská hodnota je pro umění 2. poloviny 19. století nesmírná. Degas se tak stává největším mistrem aktu (nejen) mezi impresionisty.¹³³

Degas se narodil roku 1834 v Paříži do rodiny slušně zaopatřeného milovníka umění. Jeho otec ho tedy v rozhodnutí vydat se na uměleckou dráhu podporoval a dbal na to, aby se mu dostalo patřičného vzdělání. Základem klasické výuky mladých malířů byla v 2. polovině 19. století kresba, a to především kresba nahých těl podle živých modelů v ateliéru. Degas na začátku své kariéry studoval mimo jiné tvorbu renesančních mistrů jako například Botticelliho, sochy idealizovaných těl od Michelangela a podle vzoru akademických malířů maloval akty na pozadí historických a mytologických témat.¹³⁴ V letech 1863–1865 tak vzniká dílo nazvané *Výjev z války ve středověku* (*Scène de guerre au Moyen Âge*). Tento obraz je schválen porotou a vystaven na oficiálním Salóně v roce 1865, kde však zůstane téměř bez povšimnutí. Degas zde zasazuje do fiktivního historického dekoru vyobrazení násilí spáchaného na ženách v oblasti New Orleans (odkud pochází Degasova matka) v období americké občanské války (1861–1865).¹³⁵

¹³² REY, Xavier. *Les nus de Degas*. Paris: Gallimard, 2012. « L'héritage des nus de Degas »

¹³³ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 31.

¹³⁴ CRESPELLE, Jean-Paul. *La vie quotidienne des impressionnistes*. Paris: Hachette, 1981. 26–29. REY, Xavier. *Les nus de Degas*. Paris: Gallimard, 2012. « Une formation classique par le nu »

¹³⁵ REY, Xavier. *Les nus de Degas*. Paris: Gallimard, 2012. « Derniers nus dans une peinture d'histoire »



Obr. 28. *Výjev z války ve středověku*, Edgar Degas, 1863–1865, olejomalba, MOP

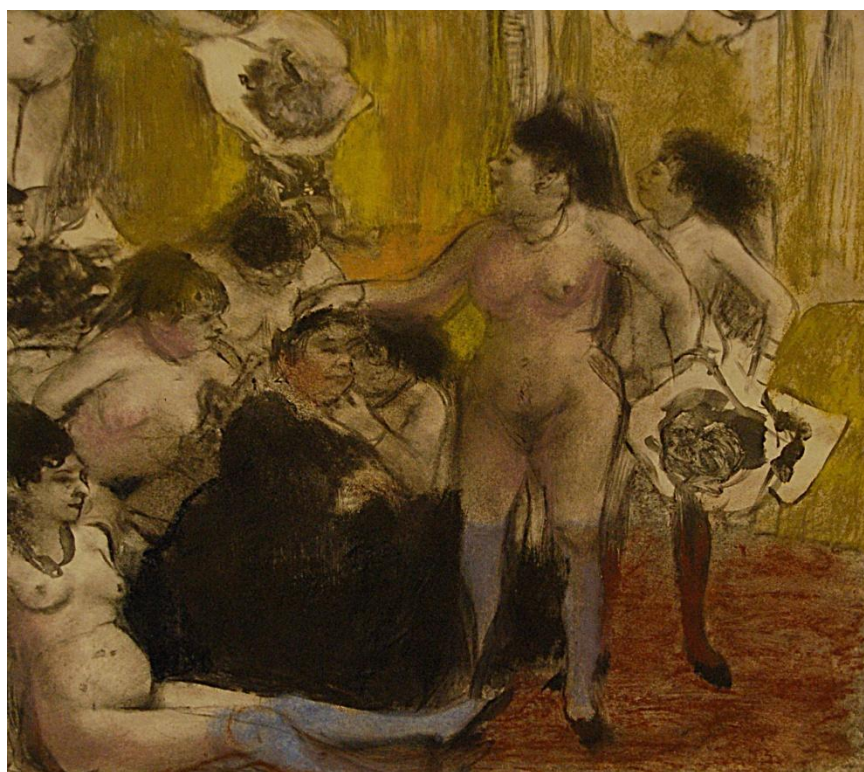
Na této olejomalbě, ve které Degas ještě z velké části dodržuje pravidla akademického umění, můžeme zpozorovat první známky malířova postupného odklonu od klasického stylu. Nahé ženské postavy, jež se zde hroubí pod ranami nepřátelské mužské síly, se již zdají být realističtější a poněkud erotičtější než v klasických malbách akademických malířů. V levé části obrazu vidíme zezadu nahou postavu předkloněné ženy s dlouhými rozčuchanými vlasy, které jí padají přes obličej. Tato neobvyklá pozice předesílá malířovu fascinaci nahým ženským tělem, které později maluje ze všech možných úhlů a ve všech možných polohách. Ve velkém množství jeho pozdějších prací pak můžeme nalézt stejnou nebo podobnou skloněnou figuru. Perfektní technika malby ve spojení s netradičními polohami nahých ženských postav zde symbolizují přechod mezi Degasovým klasickým uměleckým vzděláním a jeho následným příklonem k modernismu.¹³⁶

Degas nakonec zcela opouští akademické zásady pro malbu aktů. V 80. letech 19. století se začíná zajímat o nahá těla svých současnic. Přitahuje ho zejména nahé tělo v souvislosti s osobní hygienou a svět prostituce. Toto prostředí ho fascinovalo. Samotářský a melancholický Degas se cítil lépe uprostřed rušného městského nočního života kabaretů než na čerstvém venkovském vzduchu. Malovat kurtizány však bylo v tehdejší době tabu, Degas tudíž nemohl tato díla nikde vystavovat. Z původních dvou set obrazů inspirovaných ženami z kabaretů a nevěstinců se nám bohužel dochovalo pouhých padesát. Po Degasově smrti v roce 1917 se totiž jeho bratr, ze strachu o malířovu dobrou pověst, rozhodl většinu těchto

¹³⁶ REY, Xavier. *Les nus de Degas*. Paris: Gallimard, 2012. « Derniers nus dans une peinture d'histoire »

děl, které považoval za nevhodné a obscénní, zničit.¹³⁷

Nahá těla nevěstek z Degasových obrazů mají velice daleko k dokonalým mírám akademických Venuší. Jejich „neforemnost“ stojí v přímé opozici idealismu malířů *hasičů*. Degas nehledá dokonalost, ale opravdovost. V bohémské atmosféře tehdejší Paříže chce nalézt ženské tělo v jeho pravdivosti, která je často nevzhledná. Tak je tomu například v pastelu *Bordelmamá oslavuje* (*La Fête de la patronne*). Uprostřed obrazu sedí korpulentní majitelka nevěstince, obklopená svými neméně kyprými zaměstnankyněmi, které ji zahrnují květinami. Díky Degasovu téměř „reportážnímu“ stylu je tato scéna jedinečným pohledem do života žen v prostředí tehdejšího obchodu se sexem.¹³⁸



Obr. 29. *Bordelmamá oslavuje*, Edgar Degas, 1878–1879, pastel na monotypu, MPP

Degas maluje jednak scény z každodennosti nevěstinců, kde je na jednom obraze několik osob a kde se někdy téměř může zdát, že tam panuje veselá atmosféra (jako například ve výše zmíněném pastelu *Bordelmamá oslavuje*), jednak portréty osamocených nahých prostitutek, které odpočívají anebo čekají na příštího zákazníka. V monotypu *Čekání na klienta* (*L'Attente d'un client*) můžeme spatřit temnou postavu zákazníka, která se odráží

¹³⁷ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 32. REY, Xavier. *Les nus de Degas*. Paris: Gallimard, 2012. « Le corps mis à nu des prostituées ».

¹³⁸ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 32. TODD, Pamela Jane. *Dans l'intimité des impressionnistes*. Paris: La Martinière, 2005. 134.

v zrcadle za obnaženou kurtizánou. Z obrazu dýchá smutek a skutečná „bída kurtizán“. Cítíme i vlastní stud, neboť divák je zde vtažen do situace a podobně jako voyeur „přihlíží“. Tmavý stín v pozadí je symbolem mužské hrozby; naprosté nadvlády zákazníka nad prostitutkou, jež byla v 19. století podřadným stvořením, ještě podřadnějším, než „slušná žena“, sama považována za méněcenného člověka.¹³⁹



Obr. 30. *Čekání na klienta*, Edgar Degas, 1879, monotyp, SS

Studujeme-li Degase, víme však, že žena pro něj představovala záhadu, která může být i nebezpečná. Jeho nahé kurtizány tudíž nejsou vždy jen ubohými stvořeními, trpícími pod krutou nadvládou mužů. Jejich kyprá těla svádí a podněcují muže k nevhodnému chování. Nahé ženské tělo je tak nejen zdrojem erotického potěšení, ale také zřídlem nemocí a špatných návyků, jež vedou k postupné zkáze mužského pokolení.¹⁴⁰

Na rozdíl od Renoira, z jehož obrazů nepopíratelně sálá milostná touha a láska k ženskému tělu, Degas na něj pohlíží s respektem a profesionálním odstupem. V jeho objektivním pohledu nezaznamenáme žádnou známku erotiky, a to dokonce ani v dílech zachycujících výjevy z kabaretů a nevěstinců. Degas byl častým návštěvníkem těchto podniků, pravděpodobně však pouze za účelem „výzkumu“ ke svým obrazům. Pánové mohli, pokud chtěli, zůstat v kabaretech pouze na představení; nic je nezavazovalo k tomu využít

¹³⁹ CRESPELLE, Jean-Paul. *La vie quotidienne des impressionnistes*. Paris: Hachette, 1981. 179–180.

REY, Xavier. *Les nus de Degas*. Paris: Gallimard, 2012. « Le corps mis à nu des prostituées »

¹⁴⁰ REY, Xavier. *Les nus de Degas*. Paris: Gallimard, 2012. « Le corps mis à nu des prostituées »

taktéž služeb přítomných dam. Édouard Manet se dokonce jednou nechal slyšet, že je Degas možná impotentní. O tomto výroku zde nebudeme spekulovat, víme však, že starý mládenec Degas čas od času vedl misogynní rozpravy a že nám není známa žádná jeho milenka.¹⁴¹

Vzhledem k tomu, že hovoříme o nevěstincích, zmiňme též malíře Henriho de Toulouse-Lautreca (1864–1901). Kabarety a nevěstince byly v 19. století oblíbeným (a nikoli zakázaným) místem, kde se pánové mohli mezi sebou setkávat, diskutovat a zároveň otevřeně pohlížet na obnažená ženská těla, která byla všude jinde před jejich zrakem zahalena několika mohutnými vrstvami látky. Zatímco Degas zůstal fascinovaným, ale odtažitým pozorovatelem těchto žen žijících pod tvrdým dohledem paní domu, smělému a nekonvenčnímu Toulouse-Lautrecovi se podařilo proniknout do jejich soukromí a po nějaký čas s nimi sdílet jejich každodennost.¹⁴²

Henri de Toulouse-Lautrec nám tak prostřednictvím svých obrazů nabízí jedinečné svědectví o ženách, které na rozdíl od jiných osob v jeho postavení (Lautrec pocházel ze šlechtické rodiny) nepovažoval za špatné či zkažené, a se kterými dokonce někdy navázal křehké přátelství. V umění i v životě uznával za nejdůležitější hodnotu přirozenost a tyto ženy pro něj byly opravdovější a přirozenější než profesionální modelky v ateliérech jeho kolegů. Většina jeho „modelů“ nebyla podle dobových konvencí krásná, Toulouse-Lautrec však nechtěl malovat krásu těla. Usiloval o zachycení půvabu skutečného života. Ideál ženy ho nezajímal; ve svých plátnech toužil vystihnout ženu jako takovou.¹⁴³

Nevěstinec tvořil obskurní, avšak důležitou součást francouzské společnosti 2. poloviny 19. století. Svou surovou realitou tak byl bezpochyby tématem, kterého by se impresionisté, zejména v počátečních letech, zajisté bývali rádi chopili. Všudypřítomná cenzura a ovzduší upjaté morálky však umožňovala jen těm nejodvážnějším (či nejláznivějším) otevřeně na plátně zobrazit tajemnou postavu kurtizány.¹⁴⁴

Téma toalety Degase lákalo snad ještě více než prostředí nevěstinců. Nebyl sám, malby s námětem osobní hygieny tvořili také Gustave Caillebotte, Pierre Bonnard či Mary Cassattová. Původem americká malířka Mary Cassattová (1844–1926) patří společně s Berthe Morisotovou a Marie Bracquemondovou ke třem velkým dámám impresionismu. Ve svých dílech se zajímá především o ženy a jejich vnitřní svět. Zobrazuje ženy a děti v intimních

¹⁴¹ CRESPELLE, Jean-Paul. *La vie quotidienne des impressionnistes*. Paris: Hachette, 1981. 38, 181–183.

¹⁴² MATHEY, François. *Les impressionnistes et leur temps*. Paris: Hazan, 1992. 133–139.

¹⁴³ Tamtéž.

¹⁴⁴ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 33.

situacích, její postavy však, s výjimkou dětí, nikdy nejsou nahé. Svým štětcem dokázala vyjádřit emoce, potěšení z dané chvíle a z očištné moci vody. Většina jejích maleb dýchá něžností, klidem a mateřskou láskou.¹⁴⁵

Degas je tímto motivem okouzlen natolik, že se pro něj stane obsesí. Zasněcuje mu více než tři sta děl. Jak již bylo uvedeno, nejčastěji se jedná o pastely, ale nalezneme i mnoho kreseb, olejomaleb či voskových sošek. Tradiční idealizované akty se v jeho tvorbě proměňují v obyčejné obnažené ženy provádějící všechny možné činnosti, které souvisí s osobní hygienou. Degas se postupně přestává zabývat narativitou daných situací a začíná se plně soustředit na ženské tělo a jeho anatomii. Po vzoru naturalistů se snaží o pravdivé zobrazení ženské nahoty v její kráse, v její všednosti i v její ošklivosti.¹⁴⁶

Degas toužil „překvapit tělo“ v jeho bezprostředních běžných pózách a pohybech. Ve svém ateliéru skladoval množství van, kádí a keramickým mís, které tehdy lidé využívali k osobní hygieně. Přestože se na konci 19. století objevila ve francouzských domácnostech tekoucí voda a systém potrubí, Degas pokračoval v malbě žen myjících se ve starých zinkových vanách nebo jen s žínkou u umyvadla. Profesionální i neprofesionální modelky pobízely k tomu, aby zaujímaly co nejpřirozenější postavení, jakoby se zrovna opravdu umývaly, mydlily, sušily, česaly si vlasy a vůbec prováděly běžné úkony své toalety. Neúnavnou přípravnou prací na mnoha studiích a náčrtcích se mu tak ve výsledných dílech podařilo zachytit nahé ženy v nesčetných pozicích a z různých úhlů pohledu. Ať již ve stoje, sedící či v podřepu, zezadu, z profilu, chystající se do vany či z ní zrovna vystupující, jeho postavy vždy působí nestrojeně, jakoby se malíři podařilo nepozorovaně přihlížet skutečným každodenním hygienickým rituálům těchto žen.¹⁴⁷

Na poslední impresionistické výstavě v roce 1886 uvádí sérii aktů, kde v rozmanitých polohách zachycuje myjící se nahé ženy všech typů a tvarů. Tato díla představují vyvrcholení Degasova specifického stylu malby nahých ženských těl, na kterém pracoval od 70. let 19. století. Publikum a kritika se v názorech rozděluje na dva tábory. První, konzervativní akademici, tvrdí, že těla Degasových modelů jsou velice škaredá a tudíž nemají v umění

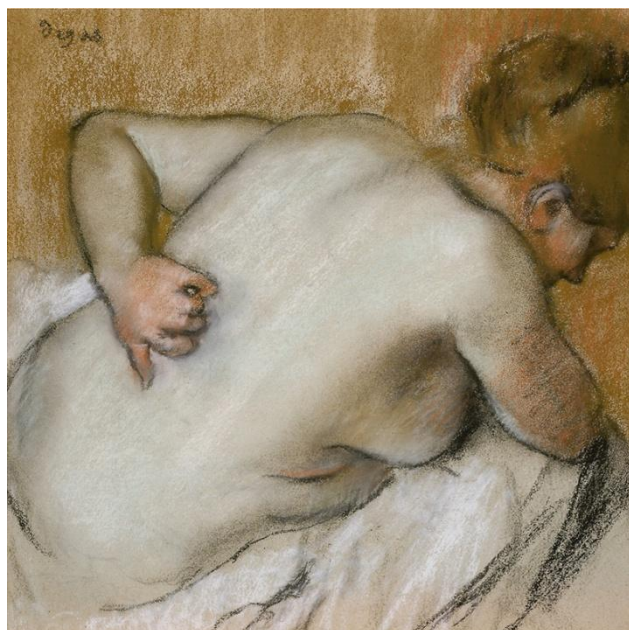
¹⁴⁵ TODD, Pamela Jane. *Dans l'intimité des impressionnistes*. Paris: La Martinière, 2005. 129.

¹⁴⁶ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 31–32, REY, Xavier. *Les nus de Degas*. Paris: Gallimard, 2012. « La recherche du vrai corps : l'instant naturaliste »

¹⁴⁷ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 31–32, TODD, Pamela Jane. *Dans l'intimité des impressionnistes*. Paris: La Martinière, 2005. 134.

místo. Druhá, naturalismu bližší strana, v úžasu obdivuje, jak malíř realisticky a živě vykresluje ženské tělo.¹⁴⁸

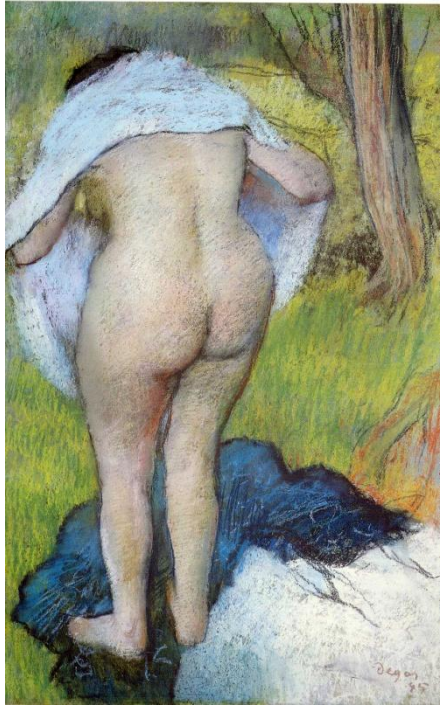
Neobvyklé pozice a neakademické míry postav na obrazech *Žena škrábající se na zádech* (*Femme se grattant le dos*) a *Žena oblékající si košili* (*Femme mettant sa chemise*) jsou ilustrativním příkladem pozornosti, kterou Degas věnoval realistickému zobrazení takového nahého ženského těla, které bylo soudobému divákovi bližší než idealizované figury z akademických kompozicí. Zároveň zde můžeme obdivovat způsob, jakým malíř pracuje s pastely, a to zejména ve hře světla a stínů odrážejících se na pleti modelů.¹⁴⁹



Obr. 31. *Žena škrábající se na zádech*, Edgar Degas, 1881, pastel, DAM

¹⁴⁸ REY, Xavier. *Les nus de Degas*. Paris: Gallimard, 2012. « L'apothéose des baigneuses de l'exposition de 1886 »

¹⁴⁹ REY, Xavier. *Les nus de Degas*. Paris: Gallimard, 2012. « L'apothéose des baigneuses de l'exposition de 1886 »



Obr. 32. *Žena oblékající si košili*, Edgar Degas, 1885, pastel, NGAW

Degasova oddanost tomuto tématu inspirovala malíře Gustava Caillebotta (1848–1894), který zakoupil jeho dva slavné pastely *Žena v podřepu pohled zezadu* (*Femme accroupie vue de dos*) a *Žena vystupující z vany* (*Femme sortant du bain*). Dílo *Žena vystupující z vany* zachycuje ženu chystající se vystoupit z vany a zabalit se do velkého bílého ručníku, který jí podává pozorná služebnice. Místnost je bohatě vybavena nábytkem, na stěnách jsou tmavé tapety a na zemi leží rozměrný koberec. Naproti vaně je umístěno velké křeslo, na kterém vidíme spočívat další ručník.¹⁵⁰

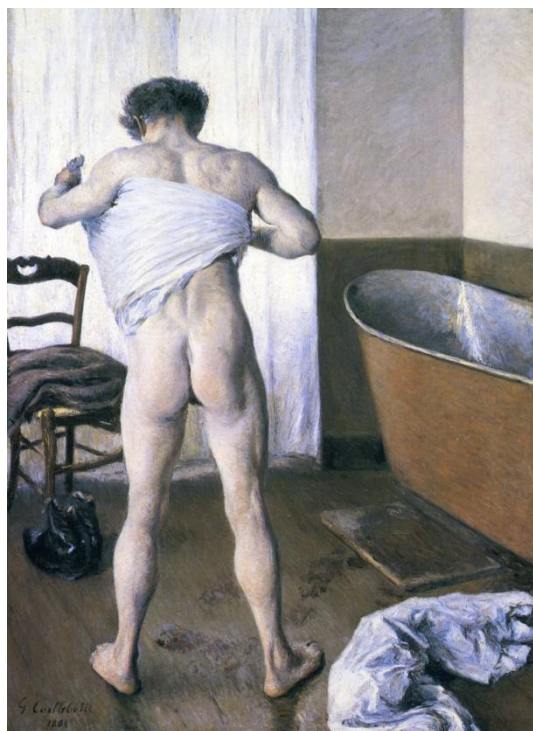
¹⁵⁰ CRESPELLE, Jean-Paul. *La vie quotidienne des impressionnistes*. Paris: Hachette, 1981. 159–160, 181–182.



Obr. 33. *Žena vystupující z vany*, Edgar Degas, 1877, pastel, MOP

Je možné, že Caillebottova olejomalba nazvaná *Muž utírající se po koupeli* (*Homme au bain se frictionnant*) byla výrazně inspirována početnými Degasovými variacemi na nahotu v souvislosti s osobní hygienou. Toto dílo znázorňuje svalnatou postavu muže v téměř životní velikosti. Muž je k nám obrácen zády a energicky se utírá ručníkem. Na jiném jeho obraze vidíme tentokrát sedícího muže, který si vysouší nohu opřenou o vanu. Tyto dva jedinečné mužské akty jsou naprosto výjimečnými díly a to zejména v kontextu tehdejší doby. Nahota byla v malířství výhradně ženskou záležitostí. Koupel navíc nebyla považována za příliš mužnou aktivitu, někteří muži dokonce věřili, že příliš časté koupání se může neblaze podepsat na jejich potenci. Z Caillebottových obrazů nicméně nevyzařuje naprosto nic zženštilého, právě naopak. Nahý model svým vypracovaným tělem a pevným postojem působí jako sám symbol mužnosti a síly.¹⁵¹

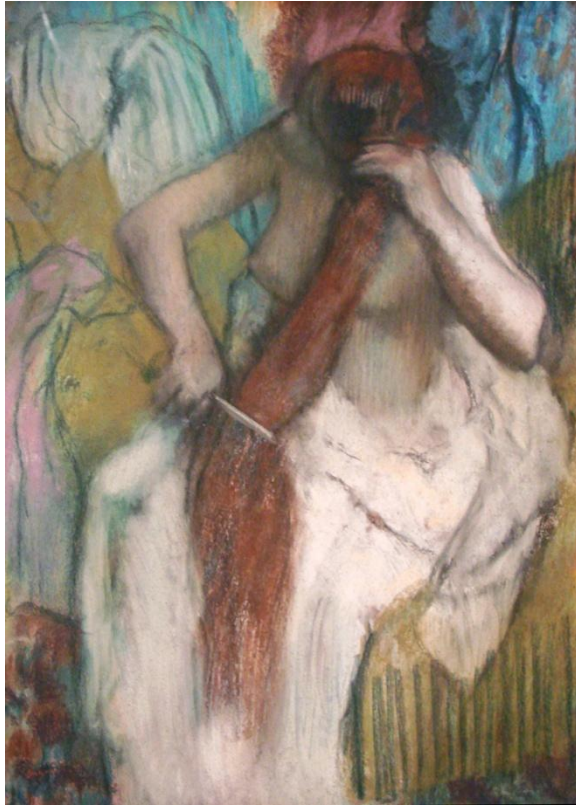
¹⁵¹ TODD, Pamela Jane. *Dans l'intimité des impressionnistes*. Paris: La Martinière, 2005. 134–138.



Obr. 34. *Muž utírající se po koupeli*, Gustave Caillebotte, 1884, olejomalba, SS

Ke konci století se Degas poněkud osvobozuje od naturalistických požadavků přesnosti. Pokračuje ve studiu nahého ženského těla a ve svých pastelech, malbách, litografiích i sochách dále rozvíjí svou osobitou techniku. Jeho nejoblíbenějším motivem zůstává nahá česající se žena. V krásném pastelu *Česající se žena (Femme se coiffant)* z roku 1890 si můžeme povšimnout uvolněnější linie kresby a výraznosti kontrastujících barev. Při pohledu na toto dílo tak nabýváme dojmu, že nám Degas představuje skutečně moderní ženu.¹⁵²

¹⁵² REY, Xavier. *Les nus de Degas*. Paris: Gallimard, 2012. « Au-delà du réalisme : la recherche formelle des années de maturité »



Obr. 35. *Česající se žena*, Edgar Degas, 1887–1890, pastel, MOP

Časté užívání pastelu dodává Degasovým aktům atmosféru barevného klidu a určité odtažité velkoleposti. Těmito charakteristikami se paradoxně poněkud přibližuje nazpět k nahým bohyním akademického umění. Degas však studuje ženské tělo se zvědavým odstupem a beze stop skryté erotické touhy, která neoficiálně vládne oficiálnímu umění akademických malířů.¹⁵³ Degas po nahém ženském těle netouží, ale pozoruje jej. Neobdivuje ho, ale respektuje. Svým objektivním, ironickým, někdy až krutým, ale vždy brilantním realistickým stylem dosáhl určité syrovosti reprezentace, která vedla k částečné demystifikaci ženského těla. V jeho díle se mu podařilo podat jeden z nejvěrnějších a zároveň nejpůsobivějších obrazů tehdejší ženy.¹⁵⁴

Edgar Degas byl v neposlední řadě významným impresionistickým sochařem.¹⁵⁵ Malíř v mládí dokonce váhal, zdali se nestát spíše sochařem a nevěnovat se naplno sochařství,

¹⁵³ REY, Xavier. *Les nus de Degas*. Paris: Gallimard, 2012. « L'apothéose des baigneuses de l'exposition de 1886 »

¹⁵⁴ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 32.

¹⁵⁵ Debaty, zdali se dá hovořit o impresionismu v sochařství. Za impresionistického sochaře také například označován Auguste Rodin.

nakonec se však nechal zlákat barevným světem malby.¹⁵⁶ Přesto se nikdy nepřestal intenzivně zabývat plastikou a stal se v tomto oboru významnou osobností a novátorem. V největší oblibě měl vosk, měkký materiál, který jen vzácně nechával odlít do trvalejšího bronzu, přestože si všechny voskové sošky pečlivě uschoval. Předpokládáme, že to souviselo s Degasovou honbou za dokonalostí a z ní plynoucí ustavičnou nespokojeností. Voskové sochy mohl neustále vylepšovat, dodělávat a předělávat, bronz byl permanentní.¹⁵⁷

Přestože se Degas sochařství vedle malby věnoval již od roku 1867, nejvíce děl pochází z pozdního období jeho života, kdy kvůli zhoršujícímu se zraku mohl méně malovat. Téměř všechny jeho sochy a sošky byly objeveny v jeho ateliéru až po umělcově smrti v roce 1917.¹⁵⁸

Degasovy sochy jsou originální a působí překvapivě přirozeným dojmem. Nahá těla tanečnic jsou jakoby zachycená v pohybu. Nahota, tanec a pohyb se v jeho tvorbě úzce propojují. Pro své slavné malby baletek se připravoval mimo jiné modelováním voskových sošek nahých tanečnic. Dojem neuhlazenosti, surovosti soch, na jejichž povrchu můžeme stále spatřit otisky talentovaných rukou umělce, spoluutváří specifické kouzlo Degasových soch.¹⁵⁹

Ženská nahota nikdy nepřestala Edgara Degase vábit. Neúnavně maluje, kreslí a modeluje ženské akty v průběhu několika desetiletí. Ve svém stylu rychle upouští od klasických akademických konvencí a plně následuje impresionismus a jeho naturalistickou vizi nahého ženského těla oprostěného od veškerého idealismu. Degas uchopuje ženskou nahotu v její každodennosti a „všednosti“.¹⁶⁰

Degas je fascinován ženským tělem v pohybu a nahota se stává prostředkem k jeho zachycení. Jeho největší ambicí je co nejvěrnější zobrazení běžných gest, pohybů a v neposlední řadě rytmu, kroků a figur tance. Ať již se tedy jedná o elegantní postoje baletek či každodenní gesta osobní hygieny, Degasova vyjádření pohybů ženského těla jsou vždy výjimečně zdařilá a nečekaně věrná a přirozená.¹⁶¹

Malíř sám chce být autentickým realistou, obraz nevnímá jako metafyzickou scénu plnou symbolů, ale naopak jako jakýsi „výřez“ z reality, ne nepodobný fotografii. Degas byl

¹⁵⁶ Malířka Mary Cassattová se údajně nechala slyšet, že by Degas byl býval možná ještě větším sochařem než malířem. Viz PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 34.

¹⁵⁷ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 34.

¹⁵⁸ REY, Xavier. *Les nus de Degas*. Paris: Gallimard, 2012. « A la recherche du mouvement grâce au corps nu »

¹⁵⁹ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 34.

¹⁶⁰ REY, Xavier. *Les nus de Degas*. Paris: Gallimard, 2012. « L'apothéose des baigneuses de l'exposition de 1886 »

¹⁶¹ REY, Xavier. *Les nus de Degas*. Paris: Gallimard, 2012. « A la recherche du mouvement grâce au corps nu »

ostatně vášnivým fotografem amatérem. Jeho cílem bylo tedy dosáhnout dojmu, že jeho modely nepózují, nýbrž skutečně zrovna provádějí danou činnost. Degasovy ženy jsou zobrazovány v netradičních polohách, před koupelí nebo po koupeli, odhalené, zranitelné, jakoby byly ve své nahotě překvapeny tajným pozorovatelem. Často se k divákovi obracejí zády a jejich tváře téměř vždy zůstávají skryté ve stínu. Jejich pohled se nikdy nesetká s očima diváka. Degasovi je připisován výrok: „Chci pozorovat klíčovou dírkou.“¹⁶² Jakoby tomu tak opravdu bylo, zaměříme-li se na díla z vrcholného období jeho produkce (mezi lety 1880 a 1890), zdá se, že modelky zcela zapomněly na přítomnost malíře, působí uvolněně, přestávají „pózovat“.¹⁶³

Degasovi, muži, se v jeho malbách podařilo zachytit niternou zkušenost ženy a její tělesnosti. Jeho obrazy nahých žen jakoby nám též umožňovaly nahlédnout do malířova utajeného vnitřního království, poznamenaného samotou a pocitem opuštěnosti. Degas se stane inspirací pro mnoho malířů, jako například pro Pierra Bonnardu nebo později pro Pabla Picassa.¹⁶⁴

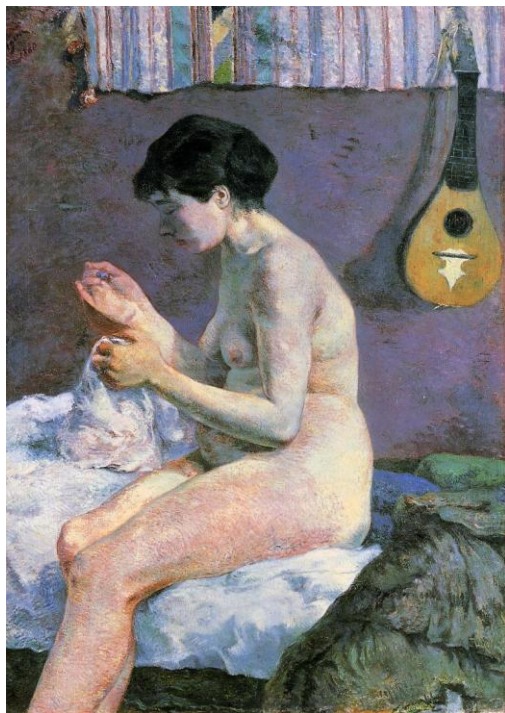
¹⁶² TODD, Pamela Jane. *Dans l'intimité des impressionnistes*. Paris: La Martinière, 2005. 134.

¹⁶³ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 32. TODD, Pamela Jane. *Dans l'intimité des impressionnistes*. Paris: La Martinière, 2005. 134.

¹⁶⁴ TODD, Pamela Jane. *Dans l'intimité des impressionnistes*. Paris: La Martinière, 2005. 134.

3.3.5 Paul Gauguin a impresionistická nahota

Na závěr ještě ve stručnosti zmiňme Paula Gauguina (1848–1903) a jeho dílo *Suzanne šijící* (*Suzanne cousant*), původně nazvané *Studie aktu* (*Étude de nu*), které představil na šesté impresionistické výstavě v roce 1881. Tato olejomalba zobrazuje nahou ženu, která sedí na posteli a šije. Můžeme zde dobře pozorovat vliv impresionistických ženských aktů na mladého začínajícího Gauguina. V dispozici a charakteru zátiší připomíná Maneta, bohatost světla, červené, modré a zelenkavé odlesky na nahé pleti přibližují toto dílo ke stylu Renoirovu a neakademické formy modelu (široká pánev a úzký hrudník), precizní studie ženské postavy a každodennost gesta šití prozrazují vliv Degasův. Tento akt, který připomíná zátiší a pozbývá erotické smyslnosti, stojí v opozici ke Gauguinovým pozdějším malbám, již mimo impresionismus, kterými se proslaví jako velký malíř exotických a divoce smyslných nahých ženských těl.¹⁶⁵



Obr. 36. *Suzanne šijící*, Paul Gauguin, 1880, olejomalba, NCGK

¹⁶⁵ MATHEY, François. *Les impressionnistes et leur temps*. Paris: Hazan, 1992. 110–114. PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003.

4 Nahá modelka ve společnosti 2. poloviny 19. století

Pózovat nahá nebylo pro ženu 2. poloviny 19. století vděčným povoláním. Tehdejší móda diktovala prudérnost a větší zahalení těla než kdykoli předtím. Už jen odhalený ženský kotník byl vnímán jako erotický obraz. Společnost považovala ženy, které byly ochotné se obnažit a stát modelem malířům za nemorální stvoření, za nestydy, svolně nabídnout své nahé tělo i k jiným než uměleckým účelům. Tyto ženy byly tudíž zavrhovány a velmi špatně placeny. Hůře na tom byly už jen prostitutky (ke kterým byly ostatně často přirovnávány). Modelky většinou začínaly pózovat v šestnácti letech a končily kolem pětadvaceti, někdy dříve, pokud se vdaly. Mnoho z nich se po tuto dobu snažilo zůstat v co největší anonymitě a často používalo pseudonymy, opatření, které jim následně umožnilo snadnější návrat do „řádného“ života. Jejich odvaha odhalit tělo pro dobro umění zůstala ve své době zcela nedocenená. Nahota byla v 19. století přestupkem, a to i v rámci pózování pro malíře.¹⁶⁶

Obrovský přínos těchto žen k dějinám umění však nemůžeme popřít. I každá Venuše, Dídó či Máří Magdaléna, bohyně, nymfa i panna z oficiálních maleb akademických malířů byla původně živou modelkou, odvážnou ženou, která byla ochotná obětovat svou cudnost (a často i dobrou pověst) na oltář Krásy a Umění. S odstupem jednoho a půl století se dnes jistě shodneme na tom, že nahý model byl nedílnou a důležitou součástí výtvarného umění. Tím, že se modelka svlékne a nabídne svou nahotu očím malíře, jako kdyby mu dávala nahlédnout do ateliéru Matky přírody a on tak mohl lépe na svém plátně zachytit zázrak, kterým je krása nahého lidského těla.¹⁶⁷

Akademici pro své akty hledají ideál, správné míry, chtějí zachytit archetyp čisté a nevinné krásy, čím méně realistické, tím lépe. Egalitářští a pokrokoví malíři impresionismu v čele s Édouardem Manetem se proti tomuto ideálu poprvé přímo staví. Malířství se mění, status nahých modelek však zůstává stejný.¹⁶⁸

Naturalistický spisovatel Émile Zola ve svém díle *Nana* z roku 1880 popsal ženskou nahotu mnohem realističtěji, než kdokoli předtím. „*Hledištěm proběhla vlna vzrušení. Nana byla nahá. Klidně si troufala být nahá, jista všemohoucností svého těla. Halil ji toliko prostý závoj; pod jeho lehoučkou tkaninou se rýsovala oblá ramena, toliko prostý závoj; pod jeho lehoučkou tkaninou se rýsovala oblá ramena, amazonská hrud', růžové hroty ňader trčely*

¹⁶⁶ DAWKINS, Heather. *The Nude in French Art and Culture, 1870-1910*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 114.

¹⁶⁷ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 19–25.

¹⁶⁸ TODD, Pamela Jane. *Dans l'intimité des impressionnistes*. Paris: La Martinière, 2005. 127.

vzhůru pevné a napjaté jako kopí; bylo vidět široké kyčle, jak se rozkošnický pohupují, stehna tlusté blondýny, celé to pěnově bělostné tělo. Venuše zrozená z mořské vlny, oděná toliko závojem svých vlasů. A když Nana zvedla ruce, v podpažním důlku se ve světle rampy zlatilo chmýří. Žádný potlesk se neozval. Nikdo se už nesmál, tváře mužů byly vážné a napjaté, nosy se špičatily, zjitřená ústa byla suchá. Sálem jako by zavanul lehoučký větřík plný temné hrozby. V té holce se náhle vztyčila žena, věčný zdroj nepokoje; smyslnost jejího pohlaví se vzepjala, rozevřely se propasti chťiče. Nana se stále usmívala, ale nabroušeným úsměvem samice, která polyká muže.¹⁶⁹

Na rozdíl od akademických bohyň, realistická nahá žena má ochlupení. Podle Gillese Plazyho je Nana „*Venuší realismu*“ a „*Máří Magdalénou, která se nikdy nekaje a která je tak nejhorším nepřitelem křesťanství*“.¹⁷⁰ Nanina vášnivá nahota je na míle vzdálená chladu malířů *hasičů* a dokonce je i mnohem erotičtější nabitější než Manetova *Olympie*.¹⁷¹ „*Nana se pomalu zmocňovala obecnstva a teď jí už podléhal každý muž. Rujnost, která z ní stoupala jako z říjící zvěře, šířila se dál a dál a plnila celé divadlo. V té chvíli každé sebemenší její hnutí dráždilo smyslnou žádost, pohyb jejího malíčku tělesně vzrušoval. Záda mužů se hrbila a zachvívala, jako by jim po nich jezdily neviditelné smyčce; chmýří na šíjích se čepýřilo pod tenkým a bludným dechem nějakých ženských úst.*“¹⁷²

Vizionář Édouard Manet namaloval *Nanu* již tři roky před vydáním slavného Zolova románu. Na této olejomalbě vidíme mladou krásnou zrzavou dívku před zrcadlem, oděnou pouze do korzetu a košile, což bylo v té době skoro stejně skandální, jako kdyby byla nahá. Modelem mu zde stála herečka Henrietta Hauserová.¹⁷³

¹⁶⁹ ZOLA, Émile. *Nana* [online]. 2013. [cit. 2015-07-26]. Dostupné z: <http://www.eknihulka.cz/proza/info/zola-nana>, s. 76.

¹⁷⁰ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 23.

¹⁷¹ Tamtéž.

¹⁷² ZOLA, Émile. *Nana* [online]. 2013. [cit. 2015-07-26]. Dostupné z: <http://www.eknihulka.cz/proza/info/zola-nana>, s. 79.

¹⁷³ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 24.



Obr. 37. *Nana*, Édouard Manet, 1877, olejomalba, HK

„Když pózuje, žena přestává být ženou a muži pro ni přestávají být muži. (...) Cítí na sobě pohledy umělců, stojí obnažená před tužkou, před paletou, před špachtlí, nahá pro umění téměř posvěcené nahoty, která umlčuje smysly. Po nejintimnějších tajemstvích jejího těla téká pokojný a nezaujatý pohled malíře, kreslíře či sochaře, jeho veškerá pozornost zcela pohlcena kouskem Pravdy jež představuje její tělo (...).“¹⁷⁴

Avšak i malíř a jeho model jsou jenom lidé a jakmile zaschne barva, kouzlo kreativity se rozplyne a může být vystřídáno hrou svádění. A tak není výjimkou, že se nahé modelky často stávají umělcovými milenkami a někdy dokonce i manželkami.¹⁷⁵

¹⁷⁴ GONCOURT, Edmond, Jules Goncourt. *Manette Salomon* [online]. 2015. [cit. 2015-07-31]. Dostupné z: <http://www.ilivri.com/manette-salomon.html>, s. 398–399.

¹⁷⁵ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003.

4.1 Lise Tréhotová, Aline Charigotová a Auguste Renoir

Příkladem za všechny byl Auguste Renoir. V jeho prostorném ateliéru v ulici Saint-George v Paříži se vystříдалo mnoho manekýn, švadlen, prodavaček, hereček i profesionálních modelek. V letech 1866–1872 byla jeho oblíbenkyní a milenkou mladička Lise Tréhotová (1848–1922), která stála modelem pro více než dvacet Renoirových obrazů z tohoto období. Uvedme například dílo *Lise s deštníkem* (*Lise à l'ombrelle*) nebo akt z roku 1867 nazvaný *Diana*. Lise za tu dobu porodila dvě děti, syna Pierra a dceru Jeanne. Vzhledem k jejímu vztahu s Renoirem můžeme předpokládat, že byl jejich otcem, s jistotou to však určit nelze. Pierre zemřel velmi brzy ještě jako dítě, dceru Jeanne Lise odložila ke kojné a Renoir ji tajně finančně podporoval až do své smrti, nikdy ji však neuznal za vlastní. Lise nakonec Renoira opustila a o deset let později se provdala za architekta Georgese Briera de l'Isle.¹⁷⁶



Obr. 38. *Diana*, Auguste Renoir, 1867, olejomalba, NGAW

Po Lise následoval tragický románek s mladou a krásnou modelkou Marguerite Legrandovou, která byla na tehdejším Montmartru známá pod přezdívkou „Malá Margot“.

¹⁷⁶ CRESPELLE, Jean-Paul. *La vie quotidienne des impressionnistes*. Paris: Hachette, 1981. 135.
TODD, Pamela Jane. *Dans l'intimité des impressionnistes*. Paris: La Martinière, 2005. 127.

Jejich vztah trval několik let a Renoir ji často maloval, Margot však v roce 1879 předčasně umírá na neštovice. Koncem stejného roku Renoir potkal Aline Charigotovou, kterou si nakonec vzal za manželku.¹⁷⁷

Aline Charigotová (1859–1915) byla mladá dobře stavěná švadlena, se kterou se Renoir seznámil v roce 1879, když už mu bylo téměř 40 let. Aline a Renoir byli sousedé a podle paměti jejich syna Jeana si jí Renoir všiml a zvěčnil ji v některých svých obrazech ještě předtím, než se oficiálně seznámili. V roce 1885 se jim narodil první syn Pierre, vzali se však až o pět let později, v roce 1890. Aline stála modelem pro mnoho Renoirových obrazů, oblečená i nahá. Jedním z nejkrásnějších aktů je již zmíněná olejomalba *Dáma s blond'atými vlasy*, někdy též nazývaná *Koupající se blondýna (Baigneuse blonde)*, z roku 1881, kterou Renoir, jenž tehdy pobýval v Itálii, údajně namaloval z paměti. Aline a Renoir spolu žili (zdá se) šťastně až do roku 1915, kdy Aline zemřela na komplikace spojené s cukrovkou.¹⁷⁸

¹⁷⁷ CRESPELLE, Jean-Paul. *La vie quotidienne des impressionnistes*. Paris: Hachette, 1981. 150–151.

PLAZY, Gilles. *L'Aventure des grands impressionnistes*. Paris: Pygmalion, 2003. 185–188.

¹⁷⁸ CRESPELLE, Jean-Paul. *La vie quotidienne des impressionnistes*. Paris: Hachette, 1981. 151–155.

4.2 Hortense Fiquetová a Paul Cézanne

Paul Cézanne se seznámil se svou budoucí manželkou Marie-Hortense Fiquetovou (1850–1922) roku 1869 v umělecké škole zvané *Académie Suisse* (podle jejího zakladatele Charlese Suisse). *Académie Suisse* byla instituce, která dávala mladým začínajícím umělcům k dispozici ateliéry, kde mohli pracovat, a modely, které mohli malovat a na které by sami neměli dostatečné prostředky. Fiquetová zde občas pracovala jako modelka. V roce 1872 se páru narodil syn Paul, jejich poměr však udržovali ještě dlouho v tajnosti. Vzali se až roku 1886. Ve stejném roce se nicméně rozešli a Cézanne nakonec Hortense zcela vydědil.¹⁷⁹

Cézanne se od mládí přátelil s Émilem Zolou, který se díky tomu začal zajímat o výtvarné umění. V 60. letech 19. století jeho pozornost přilákal Manet a Zola se postupně stal vášnivým obhájcem a mluvčím nové generace avantgardních umělců.¹⁸⁰

Zolův román *Mistrovské dílo* (*L'Oeuvre*) z roku 1885 velmi realisticky popisuje vztah malíře a jeho modelu v 2. polovině 19. století. Malíř Claude Lantier pracuje na obraze, jehož ústředním prvkem je nahá ženská postava. Nedokáže přitom přestat myslet na svou přítelkyni Christine, jež se mu zdá být jediným správným modelem pro jeho dílo. Christine však není profesionální modelka, je to slušná dívka dbalá mravů a její vztah s malířem byl až doposud čistě platonický. Claude je ale zoufalý a tak Christine nakonec svolí a odhalí pro Clauda své tělo. Obraz sklídí na *Saloně odmítnutých* velký úspěch a Claude s Christine si po vernisáži poprvé vyznají lásku. Christine se stane malířovou milenkou, matkou jeho dětí a nakonec i manželkou. Neustále však žije v malířově stínu, neboť pro Clauda je životní prioritou jeho umělecká práce. Malíř je na nikdy nekončím honu za krásou, skutečná krása Christine mu však uniká. Jejich láska se tak postupně proměňuje ve zvyk. Christine se nakonec po dlouhé době znovu svléká a stojí modelem pro Claudovo „mistrovské dílo“. Přestože se tentokrát sama nabídla, trpí, neboť si uvědomí, že Claude už ji nevidí jako ženu, ale jen jako pouhý model. Christine nikdy nemůže vyhrát boj s uměním, s „tou druhou“ ženou na malířově plátně, které přesto propůjčila své nahé tělo.¹⁸¹

Postava malíře Clauda je výrazně a neskrytě inspirována Paulem Cézannem. Plazy tvrdí, že Cézanne Zolův román příliš neoceníl a jejich přátelství po jeho vydání v roce 1885

¹⁷⁹ CRESPELLE, Jean-Paul. *La vie quotidienne des impressionnistes*. Paris: Hachette, 1981. 36–38, 82–84.

¹⁸⁰ Tamtéž, 91–92.

¹⁸¹ ZOLA, Émile. *L'Œuvre* [online]. 2015. [cit. 2015-07-31]. ISBN 9782335004847. Dostupné z: <http://www.ilivri.com/l-oeuvre.html>.

už nikdy nebylo stejné.¹⁸² Crespelle naproti tomu ve svém díle o každodenním životě impresionistů uvádí, že nejvíce rozhořčen byl Claude Monet. Cézanne, přestože mu bezpochyby neunikla podobnost příběhu hlavního hrdiny s jeho vlastním životem a zejména nepříliš šťastným manželstvím s Hortense, nevěřil, že by mohl skončit stejně tragicky jako Claude Lantier (který v Zolově románu nakonec spáchá sebevraždu) a se Zolou se přátelil dál, i když se v mnoha svých názorech rozcházel.¹⁸³

¹⁸² PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003.

¹⁸³ CRESPELLE, Jean-Paul. *La vie quotidienne des impressionnistes*. Paris: Hachette, 1981. 256–259.

4.3 Victorine Meurentová a Édouard Manet

Manetova *Snídaně v trávě* a *Olympie* leží daleko od syrového erotismu Zolovy Nany, jejich sláva však pramení z revoluce, kterou tyto obrazy způsobily v tradičním zobrazování nahého ženského těla. Oproti malířům *hasičům* a jejich záplavě „neškodných“, idealizovaných aktů hrdě stojí „příliš krátké nohy“ Victorine Meurentové.¹⁸⁴

Manet byl v malířství prorokem moderní nahoty. Akademičtí malíři, kteří malují dokonalé Pravdy a Venuše, nemalují skutečná ženská těla, ale jejich idealizaci. Může se téměř zdát, že nezobrazují opravdové ženy, ale antické sochy. Manet však chtěl být realistou. Nepřítahovala ho dokonalost, ale Victorinina opravdovost a bezprostřednost. Jeho *Olympie* tak není snovou bohyní, ale obyčejnou chudou dívkou, kterou bychom tehdy mohli potkat na rohu ulice. Některé prameny uvádí, že Manet skutečně potkal Victorine v ulicích Paříže a na první pohled věděl, že se právě ona stane ideální tváří (a tělem) jeho nových, moderních a revolučních maleb. Pravděpodobnější ale je, že se setkali v jednom ze dvou uměleckých ateliérů nedaleko Montmartru, a to buď v ateliéru a malířské škole malíře Thomase Coutura, kam se Victorine v šestnácti letech zapsala jako modelka a kde byl Manet krátkou dobu žákem, anebo v ateliéru Manetova přítele a mentora, belgického akademického malíře Alfreda Stevense.¹⁸⁵

Victorine Louise Meurentová (1844–1927) byla žena, která si na tomto místě jistě zaslouží zmínku, neboť to byla právě ona, kdo propůjčila své nahé tělo zrodu moderního umění. O jejím životě se nám dochovalo jen málo údajů. V době skandálů kolem *Snídaně v trávě* a *Olympie* kolovaly Paříží zvěsti, že Victorine byla prostitutka, která utápěla žal nad svou nešťastnou existencí v alkoholu a která zemřela velmi mladá. Victorine Meurentová se ve skutečnosti dožila 83 let a sama se nakonec stala úspěšnou malířkou. Od šestnácti let se živila jako modelka pro malíře a zároveň si občas přivydělávala zpěvem v pařížských uměleckých kavárnách a barech, tehdy hojně navštěvovaných mladými umělci a intelektuály.¹⁸⁶

Zdali byla Victorine Manetovou milenkou či ne, nemůžeme s určitostí stanovit. V době pozdvižení okolo Manetových maleb jejího nahého těla o tom pařížská veřejnost příliš

¹⁸⁴ PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. 17.

¹⁸⁵ CRESPELLE, Jean-Paul. *La vie quotidienne des impressionnistes*. Paris: Hachette, 1981. 74–76. SEIBERT, Margaret Mary. *A biography of Victorine-Louise Meurent and her role in the art of Edouard Manet*. Electronic Thesis or Dissertation. Ohio State University, 1986. *OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center*. 51, 58.

¹⁸⁶ SEIBERT, Margaret Mary. *A biography of Victorine-Louise Meurent and her role in the art of Edouard Manet*. Electronic Thesis or Dissertation. Ohio State University, 1986. *OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center*. 44–69.

nepochybovala. V dnešní době však víme, že Manet předčasně zemřel v 51 letech na syfilis, zatímco Victorine se dožila vysokého věku.¹⁸⁷

Victorine Meurentová se nakonec stala talentovanou malířkou, dbalou akademických konvencí a uznávanou autoritami oficiálního umění. Jistou ironií můžeme spatřit ve skutečnosti, že její obrazy byly na konci 19. století vystavovány na oficiálních Salónech častěji než díla Manetova, a v roce 1903 se dokonce stala členkou prestižní *Společnosti francouzských umělců* (*Société des artistes français*). Umění jí však zdaleka nestačilo k tomu, aby se užívala. Podobně jako mnoho pracujících žen 19. století tak kumulovala více (ženám dostupných) povolání a nějaký čas i pokračovala v pózování a zpěvu. Po Manetově smrti se obrátila s žádostí o pomoc na jeho vdovu, Suzanne. Suzanne, Manetova první láska, kterou malíř po celé jejich manželství podváděl, ale ke které se nikdy nepřestal chovat s něžností a úctou, však sama čelila finančním potížím. Victorinina prosba se tak nikdy nedočkala odpovědi.¹⁸⁸

¹⁸⁷ CRESPELLE, Jean-Paul. *La vie quotidienne des impressionnistes*. Paris: Hachette, 1981. 93, 108, 237–243.

¹⁸⁸ Tamtéž.

4.4 *Marthe de Mélny a Pierre Bonnard*

Malby nahých koupajících se žen od Pierra Bonnarda (1867–1947) jsou téměř všechny autobiografické. O svém stylu se vyjádřil v roce 1891, poté, co poprvé vystavoval na *Salóně nezávislých*, takto: „*Nepatřím k žádné škole. Snažím se vytvořit něco čistě osobního.*“¹⁸⁹ Jeho nejoblíbenější modelkou nebyl nikdo jiný než jeho dlouholetá přítelkyně a později manželka Marthe de Mélny, se kterou se seznámil v roce 1893. Žili spolu téměř padesát let, přestože se vzali až v roce 1925.¹⁹⁰

Marthe byla bezpochyby zvláštní osobností. Trpěla pro tehdejší dobu záhadnou nemocí, která vyžadovala časté pobyty páru v lázních nebo v přímořských destinacích, jako například Antibes a Saint Tropez na Francouzské riviéře. V koupelně trávila celé hodiny a nesnášela, když ji malíř zanechal o samotě. Z dnešního hlediska se můžeme domnívat, že trpěla určitou formou obsedantně kompulzivní poruchy, která se s postupem času zhoršovala. Marthe nakonec téměř nevycházela z domu. Jejím útočištěm a skrýší se stala koupelna, kde ji Bonnard často maloval.¹⁹¹

Výsledkem je však bohaté a výjimečné dílo. Pierre Bonnard, který byl svým okolím považován za spíše tichého a nesmělého člověka, ve svých obrazech naopak prokazuje nevídanou uměleckou troufalost. Malíř rád pracoval s protisvětlem. Marthinu tvář zahaluje purpurovým stínem, dlouhé linie jejích nohou jakoby ozařoval skrytý zdroj světla a smělost tónů barev, které používal, vyvádí z rovnováhy způsob, jak v jeho malbách vnímáme prostor a jednoduché formy. Netradiční perspektiva a překvapivá kompozice ostře kontrastují se zdánlivou banálností tématu. Z jeho maleb nahé Marthe sálá zvláštní nehybnost, státnost, jakoby v koupelně u Bonnardů stál čas. Tento princip jde ruku v ruce s faktem, že přestože Bonnard maloval Marthinu akty v průběhu téměř padesáti let, na jeho obrazech její tělo nikdy nezestárlo. Maloval ji pořád stejně: štíhlou, pružnou a hrdou.¹⁹²

Neopomenutelným dílem je Bonnardův obraz *Koupel (Le Bain)*. Marthe zde leží ve vaně, její ponořené tělo vypadá jakoby se ve vodě vznášelo, a to již velmi dlouho. Její hlava je nehybná, tvář má bez výrazu. Dva nápadné pruhy barvy v horní a v dolní části obrazu ještě zdůrazňují nehybnost Marthinu těla a celkovou netečnost jejího vzezření. Znepokojující atmosféra obrazu je tvořena neobvyklou perspektivou, kterou malíř zvolil. Bonnard v této

¹⁸⁹ TODD, Pamela Jane. *Dans l'intimité des impressionnistes*. Paris: La Martinière, 2005. 138.

¹⁹⁰ Marthe nechtěla skončit jako jedna z „těch žen, které si nikdo nevzal“. Viz TODD, Pamela Jane. *Dans l'intimité des impressionnistes*. Paris: La Martinière, 2005. 138–141.

¹⁹¹ TODD, Pamela Jane. *Dans l'intimité des impressionnistes*. Paris: La Martinière, 2005. 138–141.

¹⁹² Tamtéž.

zdánlivě jednoduché kompozici dokázal vystihnout komplikované drama duševní nemoci, kterou trpěla jeho životní družka.¹⁹³

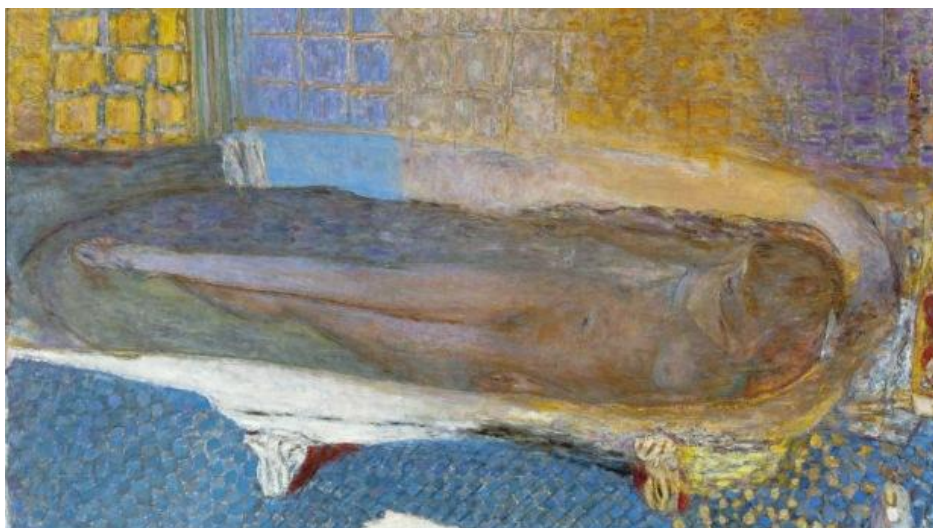


Obr. 39. *Koupel*, Pierre Bonnard, 1925, olejomalba, TL

Srovnajme tento obraz s jeho pozdějším dílem, nazvaným *Akt ve vaně* (*Nu dans la baignoire*). Nahé ženské tělo uložené ve vaně (která je oproti té zobrazené v *Koupeli* méně hluboká a více zdobená) je tentokrát vystaveno na odiv. Dlouhé, štíhlé nohy modelu jsou natažené a překřížené, prsty směřují nahoru. Barva Marthiny pleti je zdravější a růžovější než v předchozí malbě, kde měla namodralý, téměř mrtvolný nádech. Pažemi se pohodlně opírá o okraje vany a celkově působí mnohem uvolněněji, dojem nemohoucnosti a rezignace zcela vymizel. Teplé odstíny vody odrážejí růžové tóny obnažené pokožky a celá koupelna je ponořena v záplavě barev.¹⁹⁴

¹⁹³ TODD, Pamela Jane. *Dans l'intimité des impressionnistes*. Paris: La Martinière, 2005. 138–141.

¹⁹⁴ Tamtéž.



Obr. 40. *Akt ve vaně*, Pierre Bonnard, 1936, olejomalba, MNAMP

Marthina smrt v roce 1942 malíře Bonnarda zničila. Uzamkl její pokoj i s přilehlou koupelnou na klíč a již nikdy tam nevstoupil. Malovat však nepřestal. Krátce před svou smrtí svěřil mladičkému začínajícímu malíři Jeanu Bazainovi: „*Teprve nyní začínám chápat, co to znamená malovat. Bylo by třeba moci začít úplně od začátku.*“¹⁹⁵

¹⁹⁵ TODD, Pamela Jane. *Dans l'intimité des impressionnistes*. Paris: La Martinière, 2005. 141.

5 Závěr

V této práci jsme se pokusili obecně popsat situaci žen v 2. polovině 19. století a následně ukázat, jak se vnímání ženské nahoty v tomto období odráželo v soudobém umění. Připomněli jsme důležitost a vliv dnes poněkud opomíjeného akademického umění a postavili jsme jej do protikladu k impresionismu. Naši pozornost jsme zaměřili na malby ženských aktů impresionistických malířů a odhalili jsme tak méně známou tvář tohoto směru.

Prostřednictvím děl těchto umělců můžeme pozorovat vznikající ženskou subjektivitu 2. poloviny 19. století. Mnoho nezávisle myslících žen dospělo k rozhodnutí osvobodit se od tradičních přísných podmínek regulujících jejich život. Hledaly vzrušení, možnost sebevyjádření a svobodu, kterou jim tradiční uspořádání nemohlo nabídnout; především však hledaly změnu. Modernismus je jejím ekvivalentem, znamená proměnu toho, co považujeme za krásné, estetické, hodné či nehodné umění. Na pozadí francouzského umění jsme se tak pokusili vykreslit, jak vypadalo znovunabytí reálného ženského těla ve Francii 2. poloviny 19. století a jaký význam mělo pro zrod moderního umění. Ukazujeme, jak bylo vnímání nahého ženského těla v umění ovlivňováno soudobými uměleckými ideály, cenzurou, názory na veřejnou slušnost a v neposlední řadě myšlenkami vznikajícího feminismu.¹⁹⁶

Akt je výtvarná forma, která byla v dějinách umění vytvářena muži pro muže. V 2. polovině 19. století jsou umělci především muži. Modelem stojí ženy, které odhalují svá těla mužskému pohledu. Tento princip dělení pohlaví na muže-umělce (a diváky) a ženy-modely byl všeobecně přijímán a aplikován ve veřejných i soukromých uměleckých školách, ateliérech a na výstavách. Můžeme jej pozorovat i v koncepci samotných obrazů. Přítomnost těchto žen je zachycena umělcem v jeho díle, avšak z jeho mužského úhlu pohledu. O vlastní zkušenosti a prožívání modelek není známo téměř nic. Kusé informace nalézáme v biografích umělců, jímž stály modelem a jejichž se někdy staly partnerkami, anebo v dobové krásné literatuře. Kanadská profesorka dějin umění a kulturních studií Heather Dawkinsová ve svém díle *The Nude in French Art and Culture, 1870-1910* dochází k závěru, že v 2. polovině 19. století je ženská nahota v umění paradoxem: ženy v něm sice hrály ústřední roli, zároveň z něj však byly vyhrazeny.¹⁹⁷

Na závěr dodejme, že i v dnešní společnosti můžeme pozorovat některé problémy podobné těm, které jsme zmínili v této práci. Mnoho současných umělců a představitelk (a

¹⁹⁶ DAWKINS, Heather. *The Nude in French Art and Culture, 1870-1910*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 1–6.

¹⁹⁷ Tamtéž, 3–6, 172–174.

představitelů) ženského hnutí se staví proti zobrazování příliš dokonalých ženských těl v současných vizuálních médiích. Podobně jako 19. století obdivuje idealizované akademické nymfy a Venuše, i dnešní doba má svá kritéria pro ideál krásy ženského těla. Ve stopách Manetovy Olympie, Degasových kurtizán a Renoirových „baculek“ někteří současní umělci a feministky vystupují proti tomuto ideálu a bojují za přirozenou krásu obyčejného těla. Téma práce je tedy stále aktuální a může přispívat k současným debatám v rámci třetí vlny feminismu a postfeminismu.

6 Seznam použité literatury

Odborné prameny:

ABRAMS, Lynn. *The Making of Modern Woman: Europe, 1789-1918*. London: Pearson Education, 2002. ISBN 0-582-41410-5.

BOCKOVÁ, Gisela. *Ženy v evropských dějinách*. Praha: Lidové noviny, 2007. ISBN 978-80-7106-494-7.

BOREL, France. *Le Modèle ou l'artiste séduit*. Genève: Skira, 1990. ISBN 2-605-00160-1.

BRETON, Jean-Jacques. *Anthologie des peintres pompiers*. Paris: Bibliothèque des introuvables, 2010. ISBN 978-2-84575-345-7.

CELEBONOVIC, Aleksa. *Peinture kitsch ou réalisme bourgeois : l'art pompier dans le monde*. Paris: Seghers, 1974.

CRESELLE, Jean-Paul. *La vie quotidienne des impressionnistes*. Paris: Hachette, 1981. ISBN 2-01-015338-3.

DAWKINS, Heather. *The Nude in French Art and Culture, 1870-1910*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. ISBN 0-521-80755-7.

DESNOYERS, Fernand. *Salon des refusés: la peinture en 1863* [online]. 1863. [cit. 2015-07-31]. Dostupné z: <https://play.google.com/store/books/details?id=lO9YAAAAYAAJ&rdid=booklO9YAAAAYAAJ&rdot=1>

FAURÉ, Christine. *Nouvelle encyclopédie politique et historique des femmes*. Paris: Les Belles Lettres, 2010. ISBN 978-2-251-44380-5.

LE PICHON, Yann: *L'Érotisme des chers Maîtres*. Paris: Denoël, 1986. ISBN 2.207.23308-1.

LIPOVETSKY, Gilles. *La troisième femme. Permanence et révolution du féminin*. Paris: Gallimard, 1997. ISBN 2-07-075031-0.

MATHEY, François. *Les impressionnistes et leur temps*. Paris: Hazan, 1992. ISBN 2 85025848 2.

McMILLAN, James F. *France and Women, 1789-1914: Gender, Society and Politics*. New York: Routledge, 2002. ISBN 9781134589586.

PERRIER, Ferdinand. *La Syrie sous le gouvernement de Méhémet-Ali jusqu'en 1840* [online]. 1842. [cit. 2015-07-31]. Dostupné z: <https://play.google.com/store/books/details?id=DF0LAAAAYAAJ&rdid=bookDF0LAAAAYAAJ&rdot=1>

PERROT, Michelle. *Mon histoire des femmes*. Paris: Éditions du Seuil, 2008. ISBN 978-2-7578-0797-2.

PICON, Gaétan. *1863 : naissance de la peinture moderne*. Paris: Gallimard, 1988. ISBN 2-07-011148-2.

PLAZY, Gilles. *L'Aventure des grands impressionnistes*. Paris: Pygmalion, 2003. ISBN 2-85704-797.5

PLAZY, Gilles. *La femme impressionniste*. Paris: Adam Biro, 2003. ISBN 2-87660-376-4.

REY, Xavier. *Les nus de Degas*. Paris: Gallimard, 2012. ISBN 978-2-57-013175-2.

RIOT-SARCEY, Michèle. *Histoire du féminisme*. Paris: La Découverte, 2010. ISBN 9782707160980.

ROBERTS, Mary Louise. *Disruptive Acts: The New Woman in Fin-de-Siecle France*. Chicago: University of Chicago Press, 2002. ISBN 0-226-72124-8.

SAID, Edward W. *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. New Delhi: Penguin Books Limited, 2001. ISBN 9789351183341.

SCHLESSER, Thomas. TILLIER, Bertrand. *Le roman vrai de l'impressionnisme*. Paris: Beaux Arts éditions, 2010. ISBN 978-2-84278-739-4.

SEIBERT, Margaret Mary. *A biography of Victorine-Louise Meurent and her role in the art of Edouard Manet*. Electronic Thesis or Dissertation. Ohio State University, 1986. *OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center*.

TODD, Pamela Jane. *Dans l'intimité des impressionnistes*. Paris: La Martinière, 2005. ISBN 2-7324-3339-X.

Doplňující literatura:

GONCOURT, Edmond, Jules Goncourt. *Manette Salomon* [online]. 2015. [cit. 2015-07-31]. ISBN 9782335012200. Dostupné z: <http://www.ilivri.com/manette-salomon.html>

ZOLA, Émile. *Nana* [online]. 2013. [cit. 2015-07-26]. ISBN 978-80-87808-29-0. Dostupné z: <http://www.eknihulka.cz/proza/info/zola-nana>

ZOLA, Émile. *L'Œuvre* [online]. 2015. [cit. 2015-07-31]. ISBN 9782335004847. Dostupné z: <http://www.ilivri.com/l-oeuvre.html>

ZOLA, Émile. *Germinal* [online]. 2015. [cit. 2015-07-31]. ISBN 9782335004786. Dostupné z: <http://www.ilivri.com/germinal.html>

Webové stránky:

Histoire. *Académie des Beaux-Arts*. [online]. 5.8.2015 [cit. 2015-08-05]. Dostupné z: <http://www.academie-des-beaux-arts.fr/histoire/index.html>

Historique de la société. *Société des Artistes Indépendants*. [online]. 5.8.2015 [cit. 2015-08-05]. Dostupné z: <http://www.artistes-independants.fr/sdai/presentation/historique-de-la-societe/>

ZOLA, Émile. Nos peintres au Champ-de-Mars. *Les Cahiers naturalistes*. [online]. 27.7.2015 [cit. 2015-07-27]. Dostupné z: <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/01-07-67.html>

7 Seznam vyobrazení

1. *Rolla*, Henri Gervex, 1878, olejomalba, 175 x 220 cm, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux
Zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_Gervex_%22Rolla%22.jpg
2. *Aeneas vyprávějící Didó o neštěstí v Tróji (Enée racontant à Didon les malheurs de Troie)*, Pierre-Narcisse Guérin, 1815, olejomalba, 292 x 390 cm, Musée du Louvre, Paříž
Zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gu%C3%A9rin_%C3%89n%C3%A9e_racontant_%C3%A0_Didon_les_malheurs_de_la_ville_de_Troie_Louvre_5184.jpg
3. *Venuše ukazující Aeneovi zbraně (Vénus montrant ses armes à Enée)*, Nicolas Poussin, 1639, olejomalba, 105 x 142 cm, Musée des Beaux-Arts, Rouen
Zdroj: <http://www.wikiart.org/en/nicolas-poussin/venus-presenting-arms-to-aeneas-1639>
4. *Zrození Venuše (La Naissance de Vénus)*, Alexandre Cabanel, 1863, olejomalba, 225 x 130 cm, Musée d'Orsay, Paříž
Zdroj: <http://www.wikiart.org/en/alexandre-cabanel/birth-of-venus-1863>
5. *Král Kandauleš (Le Roi Candaule)*, Jean-Léon Gérôme, 1859, olejomalba, 67,3 x 99 cm, Dahesh Museum of Art, New York
Zdroj: <http://www.wikiart.org/en/jean-leon-gerome/king-candaules-of-lydia-1858>
6. *Lady Godiva*, Jules-Joseph Lefebvre, 1891, olejomalba, 62 x 39 cm, Musée de Picardie, Amiens
Zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lady_godiva_full.jpg
7. *Žena kousnutá hadem (Femme piquée par un serpent)*, 1847, mramor, Musée d'Orsay, Paříž
Zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Femme_piqu%C3%A9e_par_un_serpent_1.jpg
8. *Zrození Venuše (Naissance de Vénus)*, William Bouguereau, 1879, olejomalba, 300 x 218 cm, Musée d'Orsay, Paříž
Zdroj: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Birth_of_Venus_by_William-Adolphe_Bouguereau_\(1879\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Birth_of_Venus_by_William-Adolphe_Bouguereau_(1879).jpg)
9. *Nymfy (Le Nymphée)*, William Bouguereau, 1878, olejomalba, 144,78 x 209,55 cm, The Haggin Museum, Stockton
Zdroj: <http://www.wikiart.org/en/william-adolphe-bouguereau/the-nymphaeum-1878>
10. *Pravda (La Vérité)*, Jules Joseph Lefebvre, 1870, olejomalba, 265 x 112 cm, Musée d'Orsay, Paříž
Zdroj: <http://www.wikiart.org/en/jules-joseph-lefebvre/the-truth-1870>
11. *Pravda vychází ze studně (La Vérité sort du puits)*, Édouard Debat-Ponsan, 1898, olejomalba, 242 x 145 cm, městská radnice v Amboise

- Zdroj:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_V%C3%A9rit%C3%A9_sortant_du_puits.jpg
12. *Sametové tlapy (Pattes de Velours)*, A. Vignola podle P. Ribera, 1901, litografie, Galerie Napoleon, Paříž
Zdroj: http://www.galerie-napoleon.com/product_info.php?products_id=6284
 13. *Žárlivost v harému (Une jalousie au sérail)*, Fernand Cormon, 1874, olejomalba, 60 x 220 cm, Musée des Beaux-Arts, Besançon
Zdroj:[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Murder_in_the_Seraglio_by_Fernand_Cormon_\(1874\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Murder_in_the_Seraglio_by_Fernand_Cormon_(1874).jpg)
 14. *Bílá otrokyně (L'Esclave blanche)*, Jean-Jules-Antoine Lecomte de Noy, 1888, olejomalba, 146 x 118 cm, Musée des Beaux-Arts, Nantes
Zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_White_Slave.jpg
 15. *Masáž. Scéna z hammamu (Le Massage. Scène de hammam)*, Édouard Debat-Ponsan, 1883, olejomalba, 127 x 210 cm, Musée des Augustins, Toulouse
Zdroj:[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_massage_au_Hamam_par_Edouard_Debat-Ponsan_1883_\(3\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_massage_au_Hamam_par_Edouard_Debat-Ponsan_1883_(3).jpg)
 16. *Dvě perly (Les Deux Perles)*, Fernand Le Quesne, 1889, reprodukce
Zdroj:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fernand_Le_Quesne_Les_deux_perles.jpg
 17. *Maria de Padilla*, Paul Gervais, 1895, reprodukce
Zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Gervais_Maria_de_Padilla.jpg
 18. *Hudba v Tuileriích (La Musique aux Tuileries)*, Édouard Manet, 1862, olejomalba, 76,2 x 118,1 cm, National Gallery, Londýn
Zdroj: <http://www.wikiart.org/en/edouard-manet/music-in-the-tuileries-garden-1862-1>
 19. *Snídaně v trávě (Le Déjeuner sur l'herbe)*, Édouard Manet, 1863, olejomalba, 208 x 265,5 cm, Musée d'Orsay, Paříž
Zdroj: <http://www.wikiart.org/en/edouard-manet/the-luncheon-on-the-grass-1863>
 20. *Olympie (Olympia)*, Édouard Manet, 1865, olejomalba, 130,5 x 190 cm, Musée d'Orsay, Paříž
Zdroj: <http://www.wikiart.org/en/edouard-manet/olympia-1863>
 21. *Venuše urbinská*, Tizian, 1538, olejomalba, 119 x 165 cm, Galleria degli Uffizi, Florencie
Zdroj: <http://www.wikiart.org/en/titian/venus-of-urbino-1538>
 22. *Dáma s blondatými vlasy (Dame au cheveux blonds)*, Auguste Renoir, 1881, olejomalba, 65,7 x 81,8 cm, Clark Art Institute, Williamstown
Zdroj: <http://www.wikiart.org/en/pierre-auguste-renoir/blonde-bather-1881>
 23. *Velké koupání (Grandes Baigneuses)*, Auguste Renoir, 1887, olejomalba, 170 x 115,6 cm, Philadelphia Museum of Art, Filadelfie
Zdroj: <http://www.wikiart.org/en/pierre-auguste-renoir/the-large-bathers-1887>

24. *Velké koupání (Les Grandes Baigneuses)*, Auguste Renoir, 1903, olejomalba, 112 x 166 cm, Musée Masséna, Nice
Zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre-Auguste_Renoir_-_Les_Grandes_Baigneuses.jpg
25. *Moderní Olympie (Une moderne Olympia)*, Paul Cézanne, okolo 1873, olejomalba, 46 x 55,5 cm, Musée d'Orsay, Paříž
Zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Cezanne_A_Modern_Olympia_painting.jpg
26. *Věčná žena (L'Eternel féminin)*, Paul Cézanne, 1877, olejomalba, 43 x 53 cm, soukromá sbírka
Zdroj: <http://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/the-eternal-woman-1877>
27. *Velké koupání (Les Grandes Baigneuses)*, Paul Cézanne, 1906, olejomalba, 208 x 249 cm, Philadelphia Museum of Art, Filadelfie
Zdroj: <http://www.wikiart.org/en/paul-cezanne/large-bathers-1906>
28. *Výjev z války ve středověku (Scène de guerre au Moyen Âge)*, Edgar Degas, 1863-1865, olejomalba, 85 x 147 cm, Musée d'Orsay, Paříž
Zdroj: <http://www.wikiart.org/en/edgar-degas/scene-of-war-in-the-middle-ages-1865>
29. *Bordelmamá oslavuje (La Fête de la patronne)*, Edgar Degas, 1878-1879, pastel na monotypu, 26,6 x 29,6 cm, Musée Picasso, Paříž
Zdroj: <http://www.wikiart.org/en/edgar-degas/the-festival-of-the-owner-1877>
30. *Čekání na klienta (L'Attente d'un client)*, Edgar Degas, 1879, monotyp, 16 x 21 cm, soukromá sbírka
Zdroj: *vlastní*
31. *Žena škrábající se na zádech (Femme se grattant le dos)*, Edgar Degas, 1881, pastel, 40,6 x 41,6 cm, Denver Art Museum, Denver
Zdroj: <http://www.revendeurs.rmngp.fr/en/catalogue/product/7438-femme-se-grattant-le-dos.html>
32. *Žena oblékající si košili (Femme mettant sa chemise)*, Edgar Degas, 1885, pastel, 80,1 x 51,2 cm, National Gallery of Art, Washington
Zdroj: <http://www.wikiart.org/en/edgar-degas/nude-woman-pulling-on-her-clothes-1885>
33. *Žena vystupující z vany (Femme sortant du bain)*, Edgar Degas, 1877, pastel, 23 x 31 cm, Musée d'Orsay, Paříž
Zdroj: <http://www.wikiart.org/en/edgar-degas/woman-leaving-her-bath-1877>
34. *Muž utírající se po koupeli (Homme au bain se frictionnant)*, Gustave Caillebotte, 1884, olejomalba, soukromá sbírka
Zdroj: <http://www.wikiart.org/en/gustave-caillebotte/man-at-his-bath>
35. *Česající se žena (Femme se coiffant)*, Edgar Degas, 1887-1890, pastel, 82 x 57 cm, Musée d'Orsay, Paříž

- Zdroj: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Femme_se_coiffant_dEdgar_Degas_\(Mus%C3%A9_dOrsay\)_3210104657.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Femme_se_coiffant_dEdgar_Degas_(Mus%C3%A9_dOrsay)_3210104657.jpg)
36. *Suzanne šijící (Suzanne cousant)*, Paul Gauguin, 1880, olejomalba, 111,4 x 79,5 cm, Ny Carlsberg Glyptotek, Kodaň
Zdroj: <http://www.wikiart.org/en/paul-gauguin/suzanne-sewing-study-of-a-nude-1880>
37. *Nana*, Édouard Manet, 1877, olejomalba, 154 x 115 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburk
Zdroj: <http://www.wikiart.org/en/edouard-manet/nana-1877>
38. *Diana (Diane)*, Auguste Renoir, 1867, olejomalba, 128 x 192 cm, National Gallery of Art, Washington
Zdroj: <http://www.wikiart.org/en/pierre-auguste-renoir/diana>
39. *Koupel (Le Bain)*, Pierre Bonnard, 1925, olejomalba, 86 x 120,6 cm, Tate, Londýn
Zdroj: http://www.francetvinfo.fr/culture/expos/bonnard-le-peintre-qui-inventa-la-couleur_53953.html
40. *Akt ve vaně (Nu dans la baignoire)*, Pierre Bonnard, 1936, olejomalba, 94 x 144 cm, Musée national d'art moderne, Paříž
Zdroj: <https://parkstoneinternational.wordpress.com/2015/03/25/pierre-bonnard-peindre-larcadie/>