

Univerzita Karlova

Pedagogická fakulta
Katedra výtvarné výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

RENEŠANČNÍ MECENÁT A UMĚLECKÝ TRH V ITÁLII

Renaissance patronage and art market in Italy

Martin Vozný

Mnichovo Hradiště, Nezvalova 1425, 295 01
3. ročník

Pedagogika – Výtvarná výchova se zaměřením na vzdělávání
Prezenční studium

Duben 2017

Vedoucí bakalářské práce:
prof. PhDr. Ladislav Daniel, Ph.D.

Konzultant:
PhDr. Věra Uhl Skřivanová, Ph.D.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem závěrečnou bakalářskou práci vypracoval samostatně za použití odborné literatury a internetových pramenů, které jsou uvedené v seznamu literatury. Zároveň souhlasím se zveřejněním této práce jak v tištěné, tak v elektronické podobě. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne: 17. dubna 2017

Podpis:

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji vedoucímu své práce **prof. PhDr. Ladislavovi Danielovi, Ph.D.** za inspirativní podněty a trpělivou péči, ale rovněž i za mnohé konzultace, které mi velice pomohli k ucelenosti práce. Nadále bych rád poděkoval za pomoc v didaktické části paní **PhDr. Věře Uhl Skřivanové, Ph.D.**, ale také i paní **PhDr. Evě Ševců** za možnost realizovat aktivitu. V poslední řadě bych poděkoval také mé rodině a přátelům za velkou podporu.

ANOTACE

Vozný, M.: Renesanční mecenát a umělecký trh v Itálii. [Bakalářská práce] Praha 2017 – Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, katedra výtvarné výchovy, - počet stran

Bakalářská práce se zaměřuje na zkoumání mecenátu, který se objevil na pomezí středověku a novověku, ale formoval se zejména v renesanci jako takové. Na základě této analýzy je sledován i umělecký trh, který je formován umělcem a patronem. Práce se rovněž zabývá smluvními vztahy a tématem renesanční soutěže, která je rozpracovaná podrobněji v didaktické části. Praktická část se zabývá studiem těla, tělesné, ale i duševní krásy, která odkazuje k antické kalokagathii. Výsledkem a přínosem práce je odkrytí vzájemných souvislostí, determinantů uměleckého trhu v renesanční Itálii.

Klíčová slova:

mecenát, renesance, umělecký trh, Itálie, člověk, umělec, patron

ANNOTATION

Vozný, M.: Renaissance patronage and the art market in Italy. [Bachelor thesis] Praha 2017 - Charles University, Faculty of Education, Department of Art Education,

This Bachelor thesis is focused on the exploring patronage, which appeared at the border of medieval and modern, but was formed to continue especially in the Renaissance period. Part of this research is also exploring the art market, which consists of patrons and artists. The work also deals with contractual relations and the Renaissance theme of the competition, which is elaborated in more detail in the didactic part. The practical part deals with the study of the body, physical and mental beauty, which refers to the ancient kalokagathia. The result and contribution of the work is uncovering of mutual respect, determinants of the art market in Renaissance Italy.

Key words:

Patronage, the Renaissance, the art market, Italy, man, artist, patron

OBSAH

Úvod	7
------------	---

TEORETICKÁ ČÁST

1. Mecenát	9
1.1. Vymezení mecenátu	9
1.2. Determinanty mecenátu	11
2. Renesanční společnost	14
2.1. Komunikace	14
2.2. Formování role umělce a patrona	15
3. Umělecký trh v Itálii	18
3.1. Mecenáš	18
3.2. Umělec	21
3.2.1. Umělec a jeho postavení ve společnosti	21
3.3. Vztah patrona a umělce	24
3.3.1. Renesanční soutěž	27
4. Odkaz mecenátu	31
4.1. Renesanční dílo	31

DIDAKTICKÁ ČÁST

1. Úvod	36
2. Téma a tematický okruh aktivity	38
2.1. Výchozí dílo	38
2.2. Metodické materiály, pomůcky a výtvarná technika	40
2.3. Formulování cílů aktivity, cílová skupina	42
3. Popis průběhu aktivity	45
4. Realizace aktivity	47
5. Záznam z realizace aktivity	50
6. Závěrečná reflexe	52

PRAKTICKÁ ČÁST

1. Úvod	54
2. Metoda	56
2. 1. Kresba č. 1 – Zmrtvýchvstání	58
2. 2. Kresba č. 2 – Odpočívající Herkules	60
2. 3. Kresba č. 3 – Sedící muž	62
2. 4. Kresba č. 4 – Athénská škola	64
2. 5. Kresba č. 5 – Muž opírající se o kámen	66
ZÁVĚR	68
Seznam použité literatury	69
Seznam obrázků	70

ÚVOD

U mé tvorby jsem se mnohdy setkal s názorem, že se vizuálně vyjadřuji, jak nějaký renesanční umělec, což v mém případě určitě vedlo k prozkoumání této etapy umění, ale samozřejmě to nebylo jen to. Můj zájem pramenil již od okamžiku, kdy jsem se seznámil podrobněji s bohatstvím, které po sobě zanechalo renesanční umění v architektuře, v malířství, ale také v sochařství. Začal jsem si teda pokládat otázku. Jak bylo možné vytvořit tolik skvělých děl? Právě tato otázka mě natolik motivovala k tomu, abych se snažil poznat tehdejší společnost, ale také porozumět financím, které byly bezprostředně nutné pro vyhotovení zakázek a v poslední řadě také hledat paralelu se současnou situací v umění.

Abych mohl tyto myšlenky dát do nějakých širších souvislostí, ale také dojít k závěru, rozhodl jsem se zpracovat právě závěrečnou práci na renesanční mecenát a umělecký trh v Itálii. Zde si kladu za cíl pochopit vzájemné souvislosti mezi ekonomickou situací Itálie na přelomu středověku a novověku a formování uměleckého směru, ale také se snažit do toho promítat situaci tehdejších umělců a patronů. Z toho pramení další souvislosti, které si kladu za cíl prozkoumat, tím je například vzájemný vztah mezi patronem a umělcem, jenž nabývá různé formy. Jedna z forem může být například renesanční soutěž, kterou se chci pokusit aplikovat prostřednictvím metody patronace do výuky. V neposlední řadě se chci snažit pochopit perfekcionistický, jinými slovy v tomto kontextu racionální přístup jednotlivých umělců před výslednou malbou, tím pádem se i zabírat studiem lidského těla, proporcemi, tělesnou, ale i duševní krásou.

K tomu abych dosáhl jednotlivých cílů jsem si zvolil konkrétní metodiku, která se sestavovala především ze studia odborné literatury, včetně katalogu věnující se tvorbě renesančního umělce. Nadále jsem se rozhodl realizovat příslušnou aktivitu, která vychází ze zadaného tématu. Cíl týkající se studia lidského těla, proporci chci naplnit formou realizováním rozlehlých kreseb, a to od přípravných skic až po definitivní kresby.

Celá práce je rozčleněna do tří částí. První se zabývá teoretickými aspekty zadaného tématu, kde jsem se rozhodl realizovat výklad od širšího k užšímu okruhu jevů, kterými se chci zabírat. Jedná se tedy o tendenci vymezit mecenát, poukázání na jednoznačné determinanty jeho vzniku, v závislosti na tom se chci i zabírat tehdejší společností, ale to proto, abych mohl rozkrýt role umělce a patrona, jinými slovy mecenáše. V následující teoretické části

chci se snažit rozebrat umělecký trh v Itálii, tedy opět se pokusit o jakési vymezení, hledání podstatných souvislostí na základě uvedení několika konkrétních zakázek. Nadále se chci zaobírat jednotlivými typy mecenášství, včetně charakteristiky umělců, ale i patronů, díky kterým můžeme hovořit o existenci mecenátu jako takovém. V poslední řadě také chci upozornit na odkaz mecenátu, do kterého chci včlenit vymezení renesančního díla, ale to tak, že opět budu vycházet z konkrétních prací tehdejších umělců.

Druhá část závěrečné práce je věnovaná výchovně vzdělávacím souvislostem tématu, v tomto případě se jedná o návrh aktivity vycházející z renesanční soutěže, konkrétně návrh školních dveří. Tuto aktivitu rovněž chci zrealizovat, adekvátně reflektovat a vyvodit z ní jednotlivé zkušenosti.

Protože ústředním motivem renesance jako takové je zejména člověk, který se odvrací od posmrtného života, tudíž je věnovaná pozornost životu pozemskému, rozhodl jsem se tento motiv přenést do poslední části práce, tedy praktické části. Zde se chci zabývat ideálem antického přesvědčení o kráse, tedy kalokagathii. Toto přesvědčení nadále chci rozpracovat do konkrétních definitivních kreseb, kde půjde zejména o zachycení zajímavých kompozic, ve kterých se chci pokusit zachytit poměrně složité uspořádání svalové hmoty.

TEORETICKÁ ČÁST

1. MECENÁT

„Dlouhodobý objednatelský, resp. investorský vztah zadavatele k umělci nebo skupině umělců, tj. vztah, který nepostrádá osobní zainteresovanost objednavatele na volbě tématu díla, ale i na způsobu jeho zpracování.“¹

1. 1. VYMEZENÍ MECENÁTU

K tomu abychom pochopili význam uměleckých objednávek jako takových, ale především i dalších souvislostí souvisejících s uměleckým trhem v renesanční Itálii, je zapotřebí se pokusit o vysvětlení slova mecenát, především určit jeho dosah a limity. V první řadě si je nutné uvědomit, že se nejedná o slovo, které by bylo lehké definovat a popsat, neboť ve své existenci může mít různé podoby.

Cílem této kapitoly je přiblížit se k co nejvíce objektivnímu popisu mecenátu za využití definic, ale i podrobných analýz směřujících k popisu právě tohoto slova, neboť pochopení nám odtajní mechanismus uměleckých objednávek.

Jedna z takových definic pochází právě od Jiřího Peška. Do své definice zakomponoval několik podstatných pojmů, které dávají slovu mecenát existenci, tím je zejména investorský vztah, který se snaží dále charakterizovat ovlivňujícími faktory, které vytváří následně podobu výsledného díla.

Tyto ovlivňující faktory mohou být do jisté míry jednoznačné, v té míře, kdy si představíme, kdy zadavatel jasně určí téma, námět a způsob zpracování. Jenže bylo to tak snadné i na přelomu středověku a novověku, tam kde se formuje nové umění, umění renesance?

Odpověď na tuto otázku můžeme nalézt tam, kde samotné dílo vzniká, tedy proč takové dílo vzniká, co k tomu vede zadavatele?² I na tuto otázku je velice složité odpovědět, ale i přesto lze ze studia vzniku renesančních objednávek vytušit jejich záměr, přičemž na tyto otázky si odpovíme blíže dále v samotné práci.

¹ PEŠEK, Jiří: Poznámky ke struktuře a zaměření mecenátu císaře Rudolfa II. FHB XI, 1987. S. 366

² JAKUBEC, Ondřej: Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby. Umělecké objednávky biskupů v letech 1533-1598, jejich význam a funkce. Olomouc 2003. ISBN 80-244-0679-9. S. 128

Pakliže zpět budeme pracovat s definicí, především s její částí, kde se píše o investorském vztahu zadavatele k umělci, tak zde právě můžeme hovořit o tom, že jedním z takových záměrů může být jakási prestiž zadavatele, tedy na sebe upozornit, být lepší, jak ten druhý. Mít něco lepšího.³

Protože nelze v renesanci ani opomenout systém náboženství, neboť svou bohatostí námětů, jak ze Starého, tak i Nového zákona sehrálo podstatnou roli. Tento systém byl přenesen v jisté podobě ze středověku i do novověku, tudíž i jeden ze záměrů zadavatelů mohl být podporovat lásku k náboženství, přesněji řečeno ke křesťanství.⁴ Připomeňme si ovšem i fakt, že v souvislosti s tímto záměrem vznikala jakási vnitřní touha umělců být lepší, jak ten druhý. Uveďme si pro začátek jeden takový příklad, který vznikl v kontextu náboženského námětu. Jedná se o příběh, jenž vypráví o tom, kdy Donato potřebuje zhodnotit své dílo u svého přítele Filippa, ten ovšem na to reflektuje velice rýpavě, a tak úmyslně zhodnotí Donatellovo dílo negativně. Jenže Donato na to reaguje tím způsobem, aby se Filippo tedy předvedl a vytvořil něco lepšího.⁵

Samotný příběh má samozřejmě pokračování, ale pro porozumění toho, jak takový náboženský námět zadavatele mohl způsobit kompetici mezi tehdejšími umělci je dostačující.

I přes to ovšem nelze opomenout další záměry zadavatelů, které můžeme v umění této doby zpozorovat. V souvislosti s tím je si nutno připomenout existenci bohatých rodů, které měly nutnost sebe prezentace. Náměty zadavatelů zde pocházely také např. z náboženského světa, ale bylo nutné rozlišit, zda samotný zadavatel sledoval svůj záměr tak, že chtěl své dílo utržit jen pro sebe nebo pro svou vládnoucí rodinu, tedy tak, že by se dílo předávalo z generace na generaci v rodové genealogii⁶

Nyní lze vytušit, že analyzovat vznik díla, které je nedílné součástí mecenátu, není příliš snadné, ale každopádně dochází k tomu, že máme možnost se přiblížit k řešení příčin a následků vznikajících děl v prostředí zadavatele a umělce.

³ JAKUBEC, Ondřej: Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby. Umělecké objednávky biskupů v letech 1533-1598, jejich význam a funkce. Olomouc 2003. ISBN 80-244-0679-9. S. 99-100

⁴ Tamtéž, s. 110

⁵ VASARI, Giorgio a Pavel PREISS. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I.* Praha: Odeon, 1976. S. 281

⁶ JAKUBEC, Ondřej: Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby. Umělecké objednávky biskupů v letech 1533-1598, jejich význam a funkce. Olomouc 2003. ISBN 80-244-0679-9. S. 119-120

Z investorského vztahu ovšem vyplývá mnoho dalších nejasností, které není příliš snadné definovat, jedním z nich je výsledná podoba díla jako taková. Svým způsobem jsme se již dotkli tohoto problému u příběhu, jenž se vztahoval k zadavatelům náboženských zakázek.

Měl tedy takový umělec možnost dle své fantazie měnit představu o nějakém námětu? Do jaké míry ovlivnil dílo umělec nebo zadavatel?⁷

Odpověď na tuto otázku můžeme nalézt v případě, když si uvědomíme, zda existovala nějaká pravidla, která by formulovala výslednou podobu díla.⁸ Z hlediska historických záznamů můžeme se spíše odkazovat na ty myšlenky, které nás odvolávají k přesvědčení, že tomu tak nebylo. Samozřejmě musíme vycházet na přelomu středověku a novověku z jistých tradic, které se přenesly dále, ale i přesto lze považovat tyto tradice za něco, co je zřejmé, co se chápe jako automatické. Tedy nelze předpokládat, že by bylo přesně dáno, co které dílo musí obsahovat a co ne.

Další nejasností, která se váže k investorskému vztahu, především jeho výsledku a procesu, tedy mecenátu je existence. Položme si tedy další otázku týkající se existence uměleckého slohu renesance a vztahu mecenátu. Je tedy mecenát následkem renesance nebo pouze jeho příčinou?⁹ K tomu, abychom věděli, co následuje za samotnou otázku, je třeba si uvědomit i historické souvislosti, které umožnily vznik mecenátu, ale zejména i vůbec postavení Itálie v celé Evropě. Nadále se pokusit najít rovněž patřičné souvislosti, které nám umožní pochopit nejen ekonomické, ale i společenské souvislosti celé Itálie, ale rovněž také se pokusit odpovědět na jednotlivé otázky, které jsme si položili.

1. 2. DETERMINANTY MECENÁTU

Pakliže jsme se pokusili o nepříliš snadné vymezení slova mecenát, pak je nutné i pochopit, kde se takový mecenát vůbec vzal, jak se formoval a do jaké míry měl vliv na renesanci jako takovou.

⁷ JAKUBEC, Ondřej: Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby. Umělecké objednávky biskupů v letech 1533-1598, jejich význam a funkce. Olomouc 2003. ISBN 80-244-0679-9. S. 128

⁸ GARIN, Eugenio, ed. *Renesanční člověk a jeho svět*. Přeložila Jiřina NĚMCOVÁ. Praha: Vyšehrad, 2003. ISBN 80-7021-653-0. S. 201-202

⁹ BURKE, Peter. *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*, 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, ISBN 80-204-0589-5. S. 101

Abychom pochopili vznik mecenátu, je zapotřebí nahlédnout do 13., 14. a 15. století, kdy v Itálii, zejména v severních oblastech, docházelo k množství změn, které ovlivní nejen samotnou společnost, ale i kulturu a ekonomickou stránku celé Itálie.

Jako za takový počátek můžeme považovat podstatné změny týkající se vedení kapitálu. Jednalo se v té době o tzv. moderní metody, které umožňovaly rychlé kumulování majetku a bohatství. Můžeme zde tedy hovořit o zdokonaleném systému vedení účetnictví, nadále o zavedení nového znakového systému, kterým se evidovalo bohatství. V poslední řadě nelze ani opomenout zavedení nových typů cenných papírů, které nahrazovaly tehdejší měnu.¹⁰

Za jeden z determinantů utvářející alespoň část mecenátu lze také považovat historické události týkající se válečné politiky několika států. V tomto kontextu se jedná konkrétní událost, která se odehrála v letech 1453. Je to rok, kdy došlo k pádu Konstantinopole, kde jednoznačným vítězem se stala Osmanská říše.

I když se může z počátku tato událost jevit jako méně podstatná, tak i přesto je důležité ji zde zmínit, už jen z toho důvodu, neboť právě ve válečných konfliktech vždy hrozí migrace lidí. Takže i zde lze předpokládat, že díky dobytí Konstantinopolu došlo ke stěhování řeckého národa do jednotlivých oblastí Itálie.¹¹ Právě v tomto bodě můžeme zpozorovat souvislost s pomalu vznikajícím mecenátem na území Itálie, neboť mezi takovými migranty mohlo být velice vzdělaných lidí, kteří ovládali znalosti starobylého Řecka a Říma. Samozřejmě jisté umělecké bohatství zde bylo již i předtím, ale nedá se pořád hovořit o mecenátu, který v sobě již začíná integrovat renesanční myšlenky.

V poslední řadě je nutno zmínit podstatný ekonomický a průmyslový rozvoj na území Itálie. Ten byl zapříčiněn vznikem odvětví, které se zabývalo výrobou látek a jejím prodejem po celé Evropě.¹² Díky tomuto odvětví vrůstá i mnoho nových ekonomických vztahů, jenž si buduje Itálie ke zbylým státům celé Evropy.¹³

¹⁰ GARIN, Eugenio, ed. *Renesanční člověk a jeho svět*. Přeložila Jiřina NĚMCOVÁ. Praha: Vyšehrad, 2003. ISBN 80-7021-653-0. S. 162

¹¹ BURKE, Peter. *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*, 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, ISBN 80-204-0589-5. S. 255

¹² ANTAL, Frederick. *Florentské malířství a jeho společenské pozadí: Měšťanská republika, než převzal moc Cosimo de Medici-XIV. století a počátek století XV*, 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954. S. 15

¹³ Tamtéž, s. 16

Pro komparaci je si třeba uvést souvislost mezi USA za 2. světové války a Itálii na přelomu 13. a 14. století. Stejně tak jako USA, tak i Itálie se stala jakýmsi středobodem celé Evropy, jenž nakupuje a prodává, tedy vytváří ideální prostředí pro půjčování peněz.¹⁴

Dalším odvětvím vedle textilie se stává i bankovníctví, které je zejména situováno opět do severních států Itálie, ale zasahuje samozřejmě i do dalších měst.

Síla bankovníctví byla tak ohromná, že jejich představitelé začali poskytovat jakési investice do evropských dvorů s tím, že očekávali jistý úrokový zisk.¹⁵ Už zde právě můžeme zpozorovat, že Itálie se ocitla v neuvěřitelně výhodné situaci, díky které získávala raketový zisk. Tím se samozřejmě rozrůstaly rovněž bohaté rodiny po celé Itálii, kam zařazujeme např. Bardiové, Peruzziové, později samozřejmě i Medicejové.

Tyto vznikající bohaté rody vytvořily postupem času jakési nové vnímání kupce a bankéře, ale zejména došlo k vytvoření nové struktury ve společnosti, která začala pomyslně fungovat na základě kapitalistických myšlenek.¹⁶

Pakliže opomeneme všechny doposud vyjmenované determinanty utvářejícího se mecenátu, tak i tak bychom nemohli nazvat tehdejší Itálii za chudý stát. Už jen proto, že v tehdejší Itálii měl sídlo Papežský stát, který díky propagaci křesťanství téměř po celé Evropě mohl vybírat desátky, které lze bezpodmínečně považovat také za bohatý zdroj financí.

Protože až teď můžeme plně hovořit o určujících determinantech vzniku mecenátu, ale i o mecenátu jako takovém, není již složité si více analyzovat investorský vztah, který je v tomto případě sestaven z umělce a patrona. Jenže než se na tyto dvě kategorie podíváme, je nutné je zařadit do tehdejší společnosti, tedy pokusit se rozkrýt i samotnou společnost, a až poté vyvodit úlohu umělce a patrona, jež spoluutváří umělecký trh, který by nemohl samozřejmě existovat bez zmíněných determinantů mecenátu.

¹⁴ Tamtéž, s. 17

¹⁵ ANTAL, Frederick. Florentské malířství a jeho společenské pozadí: *Měšťanská republika, než převzal moc Cosimo de Medici-XIV. století a počátek století XV*, 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954. S. 17

¹⁶ GARIN, Eugenio, ed. *Renesanční člověk a jeho svět*. Přeložila Jiřina NĚMCOVÁ. Praha: Vyšehrad, 2003. ISBN 80-7021-653-0. S. 162

2. RENESANČNÍ SPOLEČNOST

Pakliže budeme považovat mecenát jako výsledek vzájemného vztahu mezi umělcem a patronem, ale i osob jako takových, je nutné mít na vědomí, že jejich tehdejší role byla rovněž utvářena společností, kterou není příliš snadné rozluštit, už jen z toho důvodu, že stojíme na přelomu dvou historických epoch, tedy středověku a novověku. Tuto společnost nelze chápat apriorně na předešlé etapě, tudíž je nutné se dívat na tuto společnost jako na jakousi kontinuitu, která se neustále proměňuje.

2. 1. KOMUNIKACE

Velice podstatným faktorem, který utvářel renesanční společnost, především i umělecký trh byla komunikace. I když se z počátku může jevit komunikace za méně podstatnou, je důležité si uvědomit, že právě investorský vztah, především jeho výsledek, je počinem komunikace, který probíhal mezi patronem a umělcem, ale samozřejmě i mimo tyto dvě kategorie, ale každopádně bez její přítomnosti by se málo uskutečnilo, proto je nutné se podívat na samotnou komunikaci blíže formou důsledné analýzy.

Komunikace na rozmezí středověku a novověku v oblasti Apeninského poloostrova lze považovat za jakýsi druh happeningu.¹⁷ Jedná se svým způsobem o dokonalé umění ovládnutí verbálních projevů, jež má blízko k antickému řečnictví, ale také ho můžeme považovat za jednu část bohatství, která je integrovaná v samotném mecenátu.

V tomto kontextu v renesanční Itálii lze poukázat na situace, kde bylo hlavním cílem vtáhnout diváka do konverzačního děje, a to tím způsobem, aby jeho pozornost se stala součástí dokonalého díla komunikace, jejíž hlavní složkou mnohdy byla nahodilost¹⁸

Proto je podstatné zmínit jednotlivé prvky konverzace, bez kterých by se typicky renesanční komunikace neodehrála, a to proto, neboť utvářela tehdejší obchodní vztahy, ale také konflikty bohatých rodů, které postupem času nabývaly po celé Itálii na popularitě.

V případě konfliktu docházelo k dokonalému představení, které předkládá Peter Burke takto: „*Hádka musela začít dramaticky, aby přilákala kolemjdoucí. Mohli jste například*

¹⁷ BURKE, Peter. *Žebráci, šarlatáni, papežové: historická antropologie raně novověké Itálie: eseje o vnímání a komunikaci*. Jinočany: H & H, 2007. ISBN 978-80-7319-069-9. S. 123

¹⁸ Tamtéž, s. 124

*zabouchat na dveře domu svého nepřítele, vykřikovat urážky nebo zpívat verše tím nejzvůnějším hlasem.*¹⁹

Pakliže se ale budeme nadále zabírat konfliktem v renesanční společnosti jako jakýmsi druhem komunikace, je podstatné nahlížet na něj v kontextu politického systému, který je determinován hospodářským růstem a vznikem bankovních domů.

Nehledě na to, konflikt z pozice sociologů může být vnímán z různých pohledů, ale nesmíme ovšem opomíjet chtivost a vytváření různých skupin ve společnosti, které predikují mnohdy nerovnost mezi sebou.²⁰ Ovšem situace v raně novověké Itálii, ale i později takovému konfliktu nadbíhala, nejen kvůli konkurenci, která se objevovala u různých generací umělců, ale zejména i tam, kde docházelo právě již ke zmiňovanému hospodářskému růstu. Nebyla to jen tedy konkurence mezi samotnými umělci, stejná konkurence rovněž vznikala i mezi bankovními domy. Uvedme si proto zde jeden příběh, který se odehrál v jádru samotné renesance, tedy ve Florencii.

Dne 26. dubna 1478 se uskutečnila konspirace ze strany Pazziů. Při tomto atentátu byl zabit Lorenzův bratr Giuliano de' Medici.²¹ Ptejme se samozřejmě, proč k tomu vlastně došlo? Odpověď není úplně jednoznačná, ale můžeme se právě odvolávat ke konfliktu, jehož předmětem se stala konkurence, tedy kdo ovládne samotný trh ve Florencii.

2. 2. FORMOVÁNÍ ROLE UMĚLCE A PATRONA

Než začneme charakterizovat blíže umělce a patrona, je podstatné pochopit existenciální rovinu těchto dvou rolí v kontextu raně novověké italské společnosti.

Nápomocné nám zde můžou být jednotlivé životopisy konkrétních umělců, které popisuje detailně Giorgio Vasari ve své knize. Uvedme si zde proto odkaz na umělce, jehož jméno je Andrea del Castagno a jeho touhu stát se malířem, která vznikla víceméně náhodným setkáním s cizím umělcem. Na základě tohoto setkání se Andrea začal věnovat malířské

¹⁹ BURKE, Peter. *Žebráci, šarlatáni, papežové: historická antropologie raně novověké Itálie: eseje o vnímání a komunikaci*. Jinočany: H & H, 2007. ISBN 978-80-7319-069-9. S. 26

²⁰ KELLER, Jan. *Úvod do sociologie*. 6. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2012. Studijní texty (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-102-2. S. 103

²¹ VASARI, Giorgio a Pavel PREISS. *Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů I*. Praha: Odeon, 1977. S. 281

tvorbě, která byla v jistém okamžiku pokračovala dále, a to dalším náhodným setkáním, tentokrát s Bernadettem de' Medici.²²

I když jeho příběh z dětství můžeme v mnoha detailech považovat spíše za legendu než za pravdivý příběh, tak i přesto nám může být nápomocná při rozkrytí formování role umělce, ale i patrona.

Z počátku je velice nutné brát v potaz do jaké rodiny se dítě narodilo, ale také kým bylo v dětství vychovááno. Pakliže si například vezmeme za příklad Lorenza Ghibertiho, který je znám svými Rajskými dveřmi, tak lze předpokládat, že takto výtečné dílo je výsledkem nejen jeho talentu, ale také je pozitivně ovlivněno výborným učitelem a zlatníkem Bartolucciem.²³

Pakliže tedy budeme nadále hovořit o významných osobnostech, které rozpracovává Giorgio Vasari, tak nemůžeme dojít k dokonalé analýze toho, co předurčovalo osobu stát se umělcem. Je to zejména dáno tím, že většina známých renesančních umělců je spíše považována za celebrity, ale nejen díky svým dílům, ale také díky svému urozenému původu.²⁴ Tento původ byl rovněž klíčovým faktorem, jenž zjednodušoval cestu stát se dokonalým malířem, sochařem, ale třeba i architektem.

Samozejmě nelze opomenout i to, že tito umělci museli mít jisté vlohy, které nadále museli rozpracovávat v dokonalé schopnosti. K tomu jim sloužili tzv. renesanční dílny, které vedly významné osobnosti, jako byl například samotný Lorenzo Ghiberti, Andreo Verocchio, ale nadále třeba i Raffael Santi.²⁵

Každý tento umělec ovšem koexistoval společně s patronem, tedy jestliže navštěvoval některou z vyjmenovaných dílen, tak i nadále musel procházet jakýmsi vývojem, tedy mít možnost aktivně tvořit.²⁶ S tím i souvisí druhá část kapitoly, tedy předurčenost stát se patronem. Samozřejmě, že zde určitou roli hrála opět urozenost, ale spíše se na vzniku podílely již zmíněné determinanty mecenátu.

²² VASARI, Giorgio a Pavel PREISS. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I.* Praha: Odeon, 1977. S. 166

²³ Tamtéž, S. 248

²⁴ BURKE, Peter. *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*, 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, ISBN 80-204-0589-5. S. 71

²⁵ Tamtéž, S. 62

²⁶ GARIN, Eugenio, ed. *Renesanční člověk a jeho svět*. Přeložila Jiřina NĚMCOVÁ. Praha: Vyšehrad, 2003. ISBN 80-7021-653-0. S. 187

Tedy je nutné chápat roli patrona jako následek rozvoje obchodu na Apeninském poloostrově.²⁷ V souvislosti s tím se dá i do určité míry negovat myšlenku o jisté ušlechtilosti, neboť svým způsobem tehdejší ekonomický systém byl v některých detailech podobný dnešnímu kapitalismu, tudíž každý, kdo měl zájem, mohl začít obchodovat a stát se v případě velkého bohatství i patronem.²⁸

V poslední řadě je nutné ale upozornit na onu urozenost, která se spíše týkala zejména církve jako takové, ale rovněž i náboženských bratrstev. Není náhodou, že mnozí umělci vypracovávají především náboženské náměty, díky kterým mezi sebou vzájemně soutěží.²⁹

Jak je vidět, tak vymezit předurčenost stát se umělcem nebo patronem není příliš snadné, ale i přesto jsme se pokusili o vysledování několika podstatných faktorů, kterými se postupně začne utvářet umělecký trh, kterému se budeme blíže věnovat v druhé polovině teoretických aspektů zadaného tématu.

²⁷ ANTAL, Frederick. Florentské malířství a jeho společenské pozadí: *Měšťanská republika, než převzal moc Cosimo de Medici-XIV. století a počátek století XV*, 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954. S. 17

²⁸ GARIN, Eugenio, ed. *Renesanční člověk a jeho svět*. Přeložila Jiřina NĚMCOVÁ. Praha: Vyšehrad, 2003. ISBN 80-7021-653-0. S. 164

²⁹ BURKE, Peter. *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*, 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, ISBN 80-204-0589-5. S. 101

3. UMĚLECKÝ TRH V ITÁLII

V předchozích kapitolách jsme se snažili o vysvětlení podstatných souvislostí, bez kterých by existence trhu, zejména uměleckého trhu v raně novověké, ale i renesanční Itálii nebyla možná. V následujících kapitolách se zaměříme spíše na konkrétní činitele, jež samotný trh utvářely, tedy podíváme se na roli umělce a mecenáše. Nelze ovšem opomenout zmínit i charakteristické prvky, které napomáhají jakési symbióze mezi umělcem a mecenášem.

3. 1. MECENÁŠ

„Další prostředek, jak si získávat úctu svých poddaných, je péče o umění a vědu, o jejich neustálý rozvoj. Oceňování a vyznamenávání vědců, umělců, ale i prostých občanů za přičinlivost patří k nejučinnějším. Vždyť úspěch v kterémkoli oboru lidského konání slouží k rozkvětu a posílení státní moci vůbec.“³⁰

Ukázka, která se zde nachází, slouží pro přiblížení charakterizování uměleckého trhu, především analyzování role mecenáše v renesanční Itálii. Pakliže zůstaneme u slova vládce, se kterým pracuje Machiavelli, můžeme se dostat do poněkud jiné roviny chápání slova, přičemž nedojde k popření základního významu. Ovšem podoba vládce v této době může být různorodá, tedy zda v tom kontextu, jakou moc zastupuje. Jedná se o moc světskou a církevní. Pojdme se tedy blíže podívat na konkrétní příklady.

K tomu, abychom pochopili světskou moc v roli mecenáše, nám může pomoci konkrétní obraz, a tím je Bitva u Anghiari od Leonarda da Vinciho. I když v tomto kontextu hovořit o obrazu jako o výsledném díle je velice problematické, zejména když z hlediska historických záznamů víme, že obraz nebyl dokončen kvůli špatně zvolené technice.³¹

I přes to nám dílo může posloužit k tomu, abychom pochopili způsob patronace. V tomto případě tedy hovoříme o takovém způsobu, kdy konkrétní úředníci, tedy gonfalonieri objednávají určitou zakázku. Gonfalonieri zde sehrávají jistou funkci, která je po nich požadována z hlediska systému, v tomto případě státu. Tuto funkci lze popsat jako

³⁰ MACHIAVELLI, Niccolò. *Vladař*. Přeložil Adolf FELIX. Praha: Argo, 2012. ISBN 978-80-257-0736-4. S. 79

³¹ VASARI, Giorgio a Pavel PREISS. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II*. Praha: Odeon, 1977. S. 26

zpřítomnění jakési umělecké ikony, ikony Leonarda jakožto žádaného umělce v renesanční Itálii.³²

Naproti tomu vládce, který mohl zastupoval církevní moc, byl rovněž podporovatelem umění, a ne v malém měřítku. Právě v renesanční Itálii většina zakázek spadá do oblasti této, tedy tam, kde většinu uměleckých děl objednává církev. Příkladů v této kategorii existuje mnoho, uvedme si zde alespoň některé z nich. Cestu k nim si najdeme opět skrze samotné umělce.

Jedním z nich je Bramante da Urbino, který vykonával roli dvorního architekta pro tehdejší papeže Julia II. Jeho hlavní náplní bylo zejména zkvalitňování architektonických prvků, ale i rozlehlejší stavební projekty, kam například můžeme zařadit i přestavbu chrámu sv. Petra v Římě.³³ V souvislosti s ním je spjata další osoba, a tím je Raffael z Urbina, který vykonává obdobnou činnost pro Julia II., a to na pozvání Bramanta.

V tomto kontextu je nutné ovšem zmínit další osobu, která v této době ještě nenabývá podstatného postavení, přičemž má již velký potenciál se takovou osobou stát, a taky že se stane v rámci mecenášství. Touto osobou je Maffeo Barberini. I když je tato osoba z hlediska historického vývoje více spjata až s uměním baroka, ale i přesto musíme chápat umění zcela provázené, tedy nikoliv jako omezené celky, a to proto, abychom více porozuměli jednotlivým souvislostem v kontextu mecenátu.

Urban VIII., tedy rozený Maffeo Barberini byl velkým milovníkem umění, už jen z toho důvodů, neboť pocházel z velice privilegované rodiny. Právě z tohoto důvodu měl snadnou cestu ke vzdělání, kde se věnoval zejména literatuře, přičemž později v rámci vzdělání stoupá výše a výše, až vystuduje i samotné právo.³⁴ Roku 1623 je Maffeo zvolen papežem, v této době mu bylo již 55 let, přičemž jeho roční příjem byl neuvěřitelných 2 000 000 scudi, což znamenalo, že i díky této částce se stane velkým investorem umění. To se potvrdí, když pověří Lorenza Berniniho úpravou kostela.³⁵

Jak můžeme vidět, tak spektrum patronace v renesanční Itálii, ale i v období začínajícího baroka bylo velice bohaté, i přesto nelze opomenout ještě zmínit několik podstatných informací, díky kterým bychom mohli považovat roli patrona za jasnější a zřetelnější.

³² BURKE, Peter. *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*, 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, ISBN 80-204-0589-5. S. 100

³³ VASARI, Giorgio a Pavel PREISS. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II*. Praha: Odeon, 1977. S. 61

³⁴ HASKELL, Francis. *Patrons and painters: A study in the relations between italian art and society in the age of the baroque*. New York: A.A. Knopf, 1963. S. 24

³⁵ Tamtéž, S. 34

Patronace jako taková nebyla pouze definovaná ekonomickým kapitálem, který mnohdy vyplýval ze samotného trhu, ale také způsobem, kdy konkrétní mecenáš žádá jisté zboží od umělce, konkrétně v jeho umělecké dílně, nebo si vybere významného umělce, kterého následně začlení do své domácnosti, kde se mu stará o konkrétní umělecké náležitosti.³⁶

Další podstatnou myšlenkou, o které můžeme hovořit v kontextu mecenáše, je jakýsi nový problém, který vznikl v rámci materiálního bohatství. Tedy ve smyslu shromažďování velkého majetku, obrazů, soch a stavění si ohromných vil s mnoha pokoji. Tento materiální úspěch se objevil především u bohatých rodů, které se staly jakýmsi táhlem celé ekonomické situace v Itálii. Ovšem je zajímavé začít přemýšlet, jak se na takové materiální bohatství začala tvářit církev. Bylo jí to příjemné? Bylo to proti její srsti?

K tomu abychom došli k nějaké relevantní odpovědi, musíme vycházet ze vzájemného vztahu mezi náboženstvím a obchodem. Jako výchozí bod nám může posloužit prostředí raně novověké Itálie, ale i období před, kde existoval poměrně méně příjemný vztah k samotnému obchodu.³⁷

Tento vztah se mezi sebou postupem času vytrýbil a zpevnil, což bylo dáno přirozeným vývojem determinantů mecenátů, ale rovněž i vzájemnou symbiózou světa náboženského a obchodního.

Tedy jinými slovy, mnoho mecenášů bylo křesťany, tudíž jakási nejistota v hromadění materiální rozkoše samozřejmě existovala, přičemž samotná církev na tento problém nahlížela v rovině takové, kdy materiální bohatství by nemělo mít vliv na život posmrtný.³⁸ Na konec bychom si rovněž měli uvědomit souvislost s výslednou hodnotou a zadavatelem, přičemž výslednou hodnotou myslíme mecenát, kde základní myšlenky, proč takové dílo vzniká, byly již vysvětleny v předchozích kapitolách.

³⁶ BURKE, Peter. *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*, 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, ISBN 80-204-0589-5, S. 100

³⁷ GARIN, Eugenio, ed. *Renesanční člověk a jeho svět*. Přeložila Jiřina NĚMCOVÁ. Praha: Vyšehrad, 2003. ISBN 80-7021-653-0. S. 163

³⁸ Tamtéž, S. 167

3. 2. UMĚLEC

Než se pustíme do samotné charakteristiky umělce v renesanční době, je třeba si uvědomit, že hledat jakési objektivní schéma, které by platilo pro každého umělce není reálné, přičemž je alespoň možné se přiblížit k jednotlivým charakteristikám, bodům, které jsou nám nabídnuty v rámci spektra životů jednotlivých umělců. Celý proces výkladu nám ovšem ještě více zesložituje vývoj jednotlivých etap umění, které se navzájem do sebe mísí, ale rovněž nesmíme zapomínat ani na specifikum jednotlivých oblastí.

K tomu, abychom došli k nějaké charakteristice, díky které bychom popsali umělce či skupinu umělců, je nutné si položit velice podstatnou otázku. Jinými slovy, kdo to vlastně byl takový umělec v renesanční společnosti? Byl to řemeslník, umělec, člověk odchylný od normy, nebo jedinec, který by byl kombinací všech zmíněných kategorií?

Na tyto otázky je samozřejmě velice složité najít odpověď, už jen proto, že není příliš jednoznačné každou kategorii definovat zvlášť.

3. 2. 1. UMĚLEC A JEHO POSTAVENÍ VE SPOLEČNOSTI

„Vykládal mu dlouze o umění a ukázal mu, že velcí duchové často tím víc tvoří, čím méně pracují, protože v takové chvíli v duchu vynalézají a vytvářejí své dokonalé představy, a teprve když si je vytvoří v mysli, mohou je vyjádřit a zobrazit rukama.“³⁹

Tato ukázka byla vybraná k tomu, aby nám jednoznačně nastínila, jak smýšlí jeden z nejvýznamnějších renesančních umělců, konkrétně Leonardo da Vinci, přičemž si musíme uvědomovat, že tohoto člověka musíme spíše považovat za jakousi uměleckou celebritu. Když se ale podíváme na celé spektrum ostatních umělců, tak i u nich nalezneme vlastnost, která vychází právě z tohoto uvedeného citátu.

Všimněme si především, jak Leonardo klade důraz na mysl, ve které formuluje jednotlivé představy, a ty následně převádí do reality, konkrétně do obrazu, není to snad podobné konceptuálnímu umění Josepha Kosutha? Pakliže ale začneme přemýšlet o příčině tohoto projevu, narazíme do slova na tzv. kámen úrazu, který byl pro mnohé umělce právě typický, a tím je čas.

³⁹ VASARI, Giorgio a Pavel PREISS. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II.* Praha: Odeon, 1977. S. 21

Samozřejmě, že mezi umělcem a patronem vzniká i jakási smlouva, která bude analyzovaná v následující kapitole, přičemž i tak zakotvená hodnota jako termín dokončení, nebyl mnohdy dodržován, nebo se stal prostředkem, který opravňoval vždy celou smlouvu znovu a znovu předělávat.⁴⁰

Právě ale tato podstatná okolnost, kdy patron přes složité peripetie kolem smlouvy musí i přesto celou smlouvu předělávat, tak tím se stává z umělce něco, co jeho společenskou identitu staví do nadřazeného postavení. Pak se ovšem můžeme začít zabývat i tou skutečností, do jaké míry ovlivnili vývoj renesance patroni a do jaké míry umělci.

Situace kolem problematiky vyhotovení konkrétního díla nás může opravňovat k tomu, abychom nenazývali, ale i zejména nenahlíželi na umělce jako řemeslníka, či spíše abychom se snažili přiklánět k variantě, která považuje takového člověka za umělce jako takového. Už jen proto, že se snaží vytvářet mnohdy veřejná vizuálně obrazná vyjádření.⁴¹

Toto vizuálně obrazné vyjádření, jinými slovy výsledné dílo vycházející ze spolupráce mezi umělcem a patronem, je třeba hodnotit z hlediska kvality a dalších atributů renesančního díla, nikoliv z pohledu, jak bývalo zvykem patrona, tedy z pohledu dokončené práce.⁴²

Na základě těchto myšlenek poté můžeme usoudit, že čas se stal jakousi proměnou, která svým koeficientem povýšila řemeslnou práci na umělecké vyjadřování, a aby situace nebyla natolik ještě jednoduchá, je třeba se pokusit hledat souvislosti mezi nakládání s časem a povahou daného umělce. Jinými slovy, je možné vnímat umělce jako osobnost odchylovající se od jakési typické společenské normy? Než se pokusíme na tuto otázku odpovědět, je nutné si uvědomit, že není snadné opět najít relevantní odpověď, přičemž nám zde mohou pomoci mnohé historiky, které jsou spjaty především s večírky, jež se odehrávaly zejména v oblasti Benátek.

Když už jsme zde citovali Leonarda, zůstaňme u něj. Leonardo, ale i mnozí umělci, které lze považovat za více žádané, obhajovali myšlenku, že malíři musí být skvostně oblečeni i před samotným stojanem, nakonec i on opovrhuje sochařstvím, neboť v něm více vidí již zmiňované řemeslo.⁴³ Samozřejmě toto porovnání se musíme snažit vnímat spíše jako

⁴⁰ GARIN, Eugenio, ed. *Renesanční člověk a jeho svět*. Přeložila Jiřina NĚMCOVÁ. Praha: Vyšehrad, 2003. ISBN 80-7021-653-0. S. 189

⁴¹ Tamtéž, s. 185

⁴² BURKE, Peter. *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*, 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, ISBN 80-204-0589-5, s. 99

⁴³ GARIN, Eugenio, ed. *Renesanční člověk a jeho svět*. Přeložila Jiřina NĚMCOVÁ. Praha: Vyšehrad, 2003. ISBN 80-7021-653-0. S. 194

jakousi provokativní hru, škádlení, přičemž podstatná myšlenka, která se nachází v jeho slovech je právě o úrovni malíře, ale i o úrovni konkrétního umělce, kam mohl samozřejmě patřit i sochař, či kdokoliv jiný.

Každopádně z myšlenek Leonarda da Vinciho, můžeme odvodit další skupinu umělců, kteří právě nedbali na krásu svých šatů, zanedbávali celou řadu i jiných materiálních uspokojení, které církev neodmítala v rámci zdravého ducha.

Právě tato další skupina umělců mnohdy trpěla pořádáním různých večírků, kde hlavním prostředkem pro uspokojení byl alkohol. Nadále zde probíhaly debaty na náměty, kterými praví malíři naprosto opovrhovali, neboť považovali celou skupinu těchto podivných umělců za asociální případy, protože vytvářeli o umění špatné mínění ve smyslu podřadnosti.⁴⁴ Nadále zde můžeme hovořit o skupině umělců, kteří balancují na rozmezí obou skupinek umělců.

Ostatní umělce lze považovat za poměrné bohaté jedince, některé vůbec za vlastníky ohromného jmění. Uveďme si zde alespoň jména některých z nich. Jednalo se především o jedince, kteří měli zakázky u bohatých rodů, nebo třeba i u církve. Za jednoho z nejbohatších umělců lze vůbec považovat Raffaela z Urbina, neboť jak je známo vytvářel mnohé zakázky pro Julia II., ale i Lva X.⁴⁵

Nakonec ještě existuje několik umělců, o kterých můžeme říci, že jejich život obsahuje plno kuriozit, jako příklad nám může posloužit osobnost Buonamica Buffalmacca, tedy umělce, který stojí na rozmezí gotického a renesančního vyjadřování. Giorgio Vasari ve svých životopisech vypráví, jak Buonamico musel čelit např. opici, která mu různě rozlívala barvu nebo dokonce zasahovala přímo štětcem do rozpracované malby pro biskupa⁴⁶

Jak je tedy nakonec vidět, tak existovalo celé spektrum umělců, které bychom mohli rozčleňovat dále a dále, ale pojděme se ještě krátce podívat na tu skupinu, která je dnes známá za své skvělá díla.

Tyto umělce bychom mohli nazvat dle současného pojmového aparátu za jakési podnikatele, kteří sdružují pod sebou své pomocníky. K tomu, aby je mohli zaměstnat, využili tzv.

⁴⁴ GARIN, Eugenio, ed. *Renesanční člověk a jeho svět*. Přeložila Jiřina NĚMCOVÁ. Praha: Vyšehrad, 2003. ISBN 80-7021-653-0. S. 193

⁴⁵ BURKE, Peter. *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*, 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, ISBN 80-204-0589-5. S. 87

⁴⁶ VASARI, Giorgio a Pavel PREISS. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*. Praha: Odeon, 1977. S. 165

renesanční dílny, kam patřila dílna Andrea del Verrocchia, ale také např. i dílna Lucca della Robbia, která se zabývala úžasnou glazovanou keramikou.⁴⁷

3. 3. VZTAH PATRONA A UMĚLCE

Jak již víme, tak umělecký trh v Itálii byl vytvořen prostřednictvím vhodné ekonomické situace, díky které se na jedné straně začali objevovat umělci a na straně druhé patroni. Jenže než vzniklo výsledné dílo, muselo dojít k mnoha schůzkám, vyřešení i těch nejmenších detailů, a až poté se umělec mohl pustit do práce. Tím ale celá debata mezi umělcem a patronem neskončila. Během práce na samotném díle se i přes víceméně detailní debatu a sestavení smlouvy, začaly objevovat nové a nové problémy. Tyto problémy buď pramenily ze špatné informovanosti o průběhu práce ze strany umělce, nebo v mnoha případech, byl investor zase nedočkavý, a tudíž svým způsobem začal znervózňovat umělce. Pojdme se ale blíže podívat na několik případů z historie, které nám mohou být nápomocny při rozkrytí vztahu mezi patronem a umělcem.

I když se ukazuje, že někteří umělci nahromadili opravdu velké jmění, nedá se definitivně prokázat, že by to bylo opravdu jejím cílem. Spíše z hlediska historických událostí, se můžeme přesvědčit, že to mohlo být i dokonce naopak. Ovšem existuje i řešení, kdy umělec stojí někde uprostřed, v tomto případě máme na mysli ten vztah, který by stavil jakousi bezprostřednost umělce do popředí.

Giorgio Vasari ve svém díle popisuje hned několik zajímavosti ohledně vztahu patrona s umělcem, zejména poukazuje na situace ohledně nejasností při zaplacení. Například takový Donato kdysi dostal zakázku od janovského kupce a mecenáše, kde hlavním námětem byla jeho manželka, konkrétně část poprsí. Jako materiál zde byl zvolen bronz. Když Donato dokončil své dílo, janovský kupec odmítal zaplatit tak vysokou částku, a tak Donato sochu v záchvatu vzteku rozbil.⁴⁸

Z tohoto rozhodnutí, které učinil Donato, můžeme vytušit mnohé. Zejména ten fakt, kdy obchodník si neváží samotného díla, neboť kvalitu odvozuje z času stravného při vytváření díla, což se může ze strany umělce jevit jako mylná představa. Jenže, jak jsme si už ukázali

⁴⁷ GARIN, Eugenio, ed. *Renesanční člověk a jeho svět*. Přeložila Jiřina NĚMCOVÁ. Praha: Vyšehrad, 2003. ISBN 80-7021-653-0. S. 191

⁴⁸ VASARI, Giorgio a Pavel PREISS. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*. Praha: Odeon, 1976. S. 320

v předchozí kapitole, ale i odůvodnili, tak právě čas byla jakási proměnná, která stavěla umělce do vyššího postavení. I když se ale může zdát, že rozbití bronzového poprsí mohlo být vyjádřením jakési hamižnosti ze strany umělce, tak tomu určitě tak nebylo, ba naopak. Donato tím jasně dal najevo, že vnímá peníze za něco podřadného, tudíž se v jeho případě nestávají proměnou, která mu bude rozhodovat o tom, jaké dílo přijme či nepřijme.

Ale abychom tady nevyvozovali neplatné soudy, je třeba jako důkaz se k popisu vztahu obrátit ještě na jeden příběh, který souvisí právě s Donatellem, přičemž jsme mohli tento příběh spíše zařadit do charakteristiky renesančního umělce, ale v souvislosti s předchozím příběhem je vhodnější použít tuto historku až teď. Svým způsobem se nejedná až tak o jakýsi příběh z jeho života, spíše charakteristiku, která se zabývá jeho vztahem k penězům.

„Donato byl člověk nesmírně velkorysý, laskavý, zdvořilý a ohleduplnější k přátelům než k sobě samému; na penězích nikdy nelpěl, míval je v tašce zavěšené na provaze u stropu a kterýkoli jeho pomocník nebo přítel si z ní bral“⁴⁹

Když navážeme na problémy týkající se přístupu k penězům, jak ze strany umělců, tak i ze strany mecenášů, tak více tuto problematiku, či konkrétní řešení můžeme nacházet ve smlouvách, kde byly více charakterizovány finanční prostředky, např. jak se s nimi bude v průběhu konání díla nakládat.

Méně oblíbená varianta, ale i ta se zřídka objevovala, byla taková, kdy umělec dostal zaplacenou zakázku takovým způsobem, kdy nedostal konkrétní částku v měně, ale dostal spotřební surovinu, která se měla vyrovnat měně, tudíž se tedy potom patron vyhnul úkonu vydávání peněz z vlastního jmění.⁵⁰

V ostatních případech, což byla mnohem oblíbenější varianta, se umělcům během práce, nebo až po dokončení konkrétního díla platilo formou měny, která se používala v určité oblasti. Tedy nejvíce rozšířenou měnou se staly v té době stříbrné mince a zlaté mince, přesněji se jednalo o zlatý florén, který se i postupem času stal hlavní měnou evropského obchodu.⁵¹

⁴⁹ VASARI, Giorgio a Pavel PREISS. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I.* Praha: Odeon, 1976. S. 325

⁵⁰ GARIN, Eugenio, ed. *Renesanční člověk a jeho svět.* Přeložila Jiřina NĚMCOVÁ. Praha: Vyšehrad, 2003. ISBN 80-7021-653-0. S. 190

⁵¹ BURKE, Peter. *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*, 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, ISBN 80-204-0589-5. S. 116

Situace kolem finančních prostředků, zejména jejich dokonalé vysvětlení ve smlouvě bylo opravdu velkým problémem, který nelze tedy vidět jen na straně mecenášů, ale i na straně umělců, kteří se mnohdy cítili být dotčeni, když došlo k podhodnocení jejich díla.

Nicméně nedá se říct, že by byly finanční prostředky jediným faktorem, který by utvářel vzájemný vztah, ale můžeme ho spíše považovat za hlavní proměnnou, která ovlivňuje ostatní proměnné, jako je například čas. Ano, o času jako takovém jsme se již zmiňovali v mnoha podobách, ale pojďme se nyní na něj podívat jako na parametr, který udržuje závislost na hlavní proměnné.

Uveďme si zde například Paola Uccella. Tento výrazný umělec svou tvorbou velice přispěl v rámci rozvoje perspektivy a dalších náležitostí, které dělají obraz daleko krásnější, ovšem přístup, který aplikoval během práce, tak to spíš malíři brání v jeho rozvoji. Uccello trávil třeba mnoho dnů doma, zavřený, kde neustále přepočítával každíčký detail v obraze.⁵²

Nejenže tedy mohl velice zneklidnit patrona svou pomalou tvorbou, ale v jeho případě se objevila i taková kuriozita, kdy odmítl dokončit dílo, a to proto, neboť mu patron k jídlu neustále podstrkoval sýry, které postupem času nesnášel.⁵³ Samozřejmě, že se oba dva poté dohodli a již bez problému Uccello obraz dokončil.

Jak je tedy vidět, vztah mezi umělcem a patronem mohl být problematický z různého pohledu, mnohdy ovšem byly konflikty i tak trochu zbytečné, jak nám právě poukazuje příběh Paola Uccella. Samozřejmě bychom mohli zmiňovat další příběhy, ale podívejme se v krátkosti ještě na to, jakým způsobem umělec s patronem začali spolupracovat.

Umělec jako takový měl dvě možnosti, buď se pokusil kontaktovat dotyčného patrona, nebo využil druhé možnosti, která vycházela z předpokládané známosti, a to tak, aby získal dotyčnou zakázku.⁵⁴

Na druhé straně si patron mohl vybírat i podle toho, kolik za dílo zaplatí, ale samozřejmě také i podle toho, co který umělec již dokázal.⁵⁵

⁵² VASARI, Giorgio a Pavel PREISS. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I.* Praha: Odeon, 1976. S. 236

⁵³ Tamtéž, s. 237

⁵⁴ BURKE, Peter. *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*, 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, ISBN 80-204-0589-5. S. 113

⁵⁵ Tamtéž, s. 115

3. 3. 1. RENESANČNÍ SOUTĚŽ

Vztah patrona a umělce, který jsme se pokusili analyzovat v minulé kapitole prostřednictvím několika příběhů, ale také skrze počínající spolupráci mezi oběma subjekty, musíme doplnit rovněž o formu a obsah jejich práce. Pakliže budeme hovořit o obsahu jejich vzájemné spolupráce, máme tím na mysli konkrétní dílo, které vzniká na zadané téma či námět. V druhém případě, pakliže budeme hovořit o formě, vycházíme z předpokladu, že vzájemná spolupráce byla nastavena na jakési struktuře, či uspořádání.

Uspořádání vzájemného vztahu mezi patronem a umělcem, jinými slovy typy mecenášství, které se objevily v renesanční Itálii, vycházely z tehdejšího ekonomického systému. Tento ekonomický systém v sobě nesl několik základních atributů, díky kterým došlo k jinému rozvrstvení společenských tříd ve společnosti. Mezi tyto atributy můžeme zařadit především volný trh a upřednostňované soukromého vlastnictví.⁵⁶

Právě tyto atributy jsou velice podstatné pro formování soustav vzájemného vztahu mezi patronem a umělcem, ale i přesto z nich lze vydedukovat, jaké typy lze očekávat.

Jedním ze základních typů je ten, kdy umělec pracuje přímo na dvoře samotného patrona, což můžeme zpozorovat u mnoha umělců. Typickým příkladem nám zde může být opět Leonardo da Vinci, který pravděpodobně odchází v letech 1482 do Milána, kde pracuje na dvoře Lodovica Maria Sforzy.⁵⁷

Nadále se ovšem můžeme zabírat i tím, čím bylo determinováno pozvání umělce na patronův dvůr, tedy zda se o to více zasloužil dotyčný umělec či patron.

Za další typ formy mecenášství, který vychází z tržního hospodářství, můžeme považovat tzv. bottegy, tedy skupinky umělců, kteří vytváří nějaký hmotný produkt, který je nadále nabízen ve volném prodeji. Především v tomto případě hovoříme o realizaci užitého umění, ale také zde vznikají i produkty soukenického průmyslu.⁵⁸

I když se nám může zdát, že jsme vyčerpali všechny typy, byly bychom na omylu. V renesanci samozřejmě můžeme hovořit o několika dalších typech, přičemž se zaměříme zejména ještě na jeden z nich, neboť díky němu můžeme rozklíčovat hned několik

⁵⁶ ANTAL, Frederick. Florenské malířství a jeho společenské pozadí: *Měšťanská republika, než převzal moc Cosimo de Medici-XIV. století a počátek století XV*, 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954, S. 92

⁵⁷ VASARI, Giorgio a Pavel PREISS. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II*. Praha: Odeon, 1977. S. 20

⁵⁸ GARIN, Eugenio, ed. *Renesanční člověk a jeho svět*. Přeložila Jiřina NĚMCOVÁ. Praha: Vyšehrad, 2003. ISBN 80-7021-653-0. S 186

podstatných zakázek, bez kterých bychom renesanci nemohli považovat za tu, za kterou ji dnes považujeme.

Jedná se o vztah, který lze vyvodit z mnohých uměleckých zakázek, tedy takový, kdy patron přímo u konkrétního umělce objednává jisté zboží. V tomto případě se mohlo jednat o státního mecenáše, nebo ale i o soukromou osobu. Jenže na základě toho, o čemž jsme hovořili v přechozích kapitolách týkajících se mecenášství, rozvoje obchodu a dalších podstatných jevů, tak se zde objevuje mnoho bohatých rodů, kteří mezi sebou navzájem soutěží.

Tato tendence vede k tomu, že každé dílo musí být to nejlepší, což determinuje, ale i podporuje tzv. obchodní sdružení, konkrétně stavební hutě. Připomeňme si tedy některé z nich, abychom mohli více rozkrýt proces takové zakázky, neboť zde můžeme vyzorovat podstatné rysy přípravy, konceptů, ale rovněž i výsledné práce renesanční soutěže.

V raně novověké Itálii se zde například objevuje obchodní sdružení Calimala, jehož hlavní náplní jsou tkaniny, přičemž mělo na starosti i pořádání soutěže na výzdobu dveří Baptisteria San Giovanni.⁵⁹ Touto zakázkou, ale i zejména osobou Lorenza Ghibertiho se budeme více zabírat ve výchovně vzdělávacích souvislostech zadaného tématu.

Pojďme se podívat ještě na druhou skupinu, a to jsou již zmiňované stavební hutě. Jednou z nejznámějších stavebních hutí je Operai del Duomo, tedy organizace, která měla na starosti dostavbu katedrály Santa Maria del Fiore společně s obchodním sdružením Lana.⁶⁰

Počátek jednání o dostavbě katedrály Santa Maria del Fiore můžeme pravděpodobně zařadit do roku 1417, kdy došlo k jednání, které se týkalo vytvoření kupole nad částmi, které byly navrženy Arnolfem di Cambio a Francescem Talentim. O rok později, tedy v letech 1418 byla vypsaná tradiční renesanční soutěž, které se zúčastnilo mnoho významných talentů té doby, jako byl například Filippo Brunelleschi, Nanni di Banco, Donato, ale také Bartolomeo dallo Studio společně s Lorenzem Ghibertim.⁶¹

⁵⁹ ANTAL, Frederick. Florentské malířství a jeho společenské pozadí: *Měšťanská republika, než převzal moc Cosimo de Medici-XIV. století a počátek století XV*, 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954, s. 15

⁶⁰ BURKE, Peter. Italská renesance: *Kultura a společnost v Itálii*, 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, ISBN 80-204-0589-5, s. 104

⁶¹ VASARI, Giorgio a Pavel PREISS. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I*. Praha: Odeon, 1976. s. 284

Samozřejmě součástí vypsání soutěže byla i odměna, kterou získá vítězný návrh, ale nakonec došlo k tomu, že žádný návrh nebyl natolik skvělý, aby mohl být oceněn částkou, přičemž nejvíce se zalíbil návrh Fillipa Brunelleschiho a Lorenza Ghibertiho.⁶²

Již zde ovšem můžeme vyzorovat, že proces renesanční soutěže, především vytváření různých návrhů a konceptů, nebyla naprosto jednoduchá záležitost, a to i proto, že v tomto případě se jednalo o něco originálního, o něco, s čím se doposud architekti příliš nesetkali, tedy sklenutí kupole nad ohromnou katedrálou, ale i přes to Filippo neopustil od návrhu a trval na tom, že to bude on, kdo vyhraje soutěž.

„Pánové, pamatujte, že kupoli nelze sklenout jiným než tímto způsobem, a i když se mi teď smějete, nakonec poznáte, nebudete-li tvrdohlaví, že se nedá provést jinak.“⁶³

Zajímavá skutečnost, která se odehraje v příběhu dle slov Vasariho, je ten okamžik, kdy čím více chce Filippo prosadit svůj návrh, tím více je zavrhován, a to i přesto, že samotný návrh má propracovaný do největšího detailu.⁶⁴ Zde se můžeme začít ptát, kde nastala v celém procesu chyba? Byla na straně komise nebo na straně Fillippa?

Odpověď na tuto otázku není snadné najít, už jen proto, že můžeme sklouznout do mnoha domněnek, od toho, kdy se zde mohla projevit závist dobře provedeného návrhu, nebo i prostě, a to je více pravděpodobné, jakýsi strach, že to prostě špatně dopadne.

V tomto okamžiku je možné i prohlásit, že by bylo lepší, kdyby Filippo od návrhu opustil, ale to bychom se mýlili i my. Filippo trval na svém návrhu nadále, a proto zahájil novou strategii, neboť byl přesvědčen o své pravdě. Tato strategie spočívala v tom, že obcházel každého úředníka zvlášť a přesvědčoval ho. Výsledný efekt by takový, že se jednotliví úředníci sešli znovu včetně Filippa, který se svým návrhem tentokrát již zvítězil, a to tak údajně, že dokázal oproti ostatním postavit vejce na špičku.⁶⁵

Samozřejmě celý příběh pokračoval dále, Filippo se pustil do výstavby společně s řemeslníky, kde se opět objevily zase nové problémy, ale to bychom zacházeli zase příliš hluboko, což není předmětem této úvahy. Cílem bylo, což se snad i podařilo, poukázat na typ mecenášství, který je nadále rozpracován do renesanční soutěže. Zde jsme si mohli

⁶² VASARI, Giorgio a Pavel PREISS. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I.* Praha: Odeon, 1976. S. 287

⁶³ Tamtéž. s. 287

⁶⁴ VASARI, Giorgio a Pavel PREISS. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I.* Praha: Odeon, 1976. S. 288

⁶⁵ Tamtéž, s. 289

povšimnout, jak celý proces byl komplikovaný, nejednoznačný a vždy chybělo málo k tomu, aby se celá soutěž ukončila, ale také aby se začala třeba úplně jiným způsobem.

Protože tímto způsobem jsme zanalyzovaly formu vzájemného vztahu mezi patronem a umělcem, pojďme se v rámci poslední kapitoly podívat ještě na obsah, tedy na konkrétní díla.

4. ODKAZ MECENÁTU

Protože jsme se v předchozích kapitolách zaměřili na definování mecenátu, ale i rozklíčování uměleckého trhu, tedy pokusili jsme se analyzovat vzájemné vztahy a souvislosti, tak se nás tento proces interpretace renesančního mecenátu a uměleckého trhu v Itálii pokouší nasměrovat nadále k porozumění obsahu vztahu mezi patronem a umělcem. Když hovoříme o obsahu, míníme tím díla, v tomto případě renesanční díla, která vznikla na základě historických souvislostí, které jsme se již pokusili definovat, přičemž nyní se především podívejme na souvislosti týkající se tématu, námětu, ale také například i smyslu díla.

4.1. RENESANČNÍ DÍLO

Pokusit se porozumět výsledné práci umělců, tedy mít i za cíl třeba vytvořit jakousi šablonu, kterou bychom se mohli řídit, není snadné, tím ani možná reálné. Z počátku vycházejme z charakteristiky renesanční společnosti, neboť její struktura a uvažování, nám může napovědět smysl a význam uměleckých objednávek.

Protože jak již víme, že tato společnost byla budovaná na myšlence vytváření a produkování jmění, bohatství, je třeba předpokládat, že muselo docházet ke stratifikaci společnosti, tedy na chudé, střední vrstvu a bohaté. Tuto myšlenku můžeme podložit jakýmsi důkazem, který vychází ze strategie objednávek. Jinými slovy, pakliže dochází k rozvoji měšťanského života, tudíž dochází i k vytváření pravidel a společenských dogmat pro střední vrstvu. Jedna z takových cest je katechizace, přičemž nehovoříme o nějaké radikální formě, ale spíše o takové formě, která zušlechťuje lidskou povahu⁶⁶

I když se nám může zdát tento interpretační model, tak trochu blízký marxistickým teoriím, především o třídění společnosti, je třeba některé názory respektovat, už jen z toho důvodu, neboť nám napomáhají se lépe orientovat a usuzovat smysl objednávek.

Obdobnou situaci můžeme nacházet, i když ne ve veškerých detailech, v olomouckém prostředí v období 16. století, kdy zde také dochází k procesu rekatolizace, na základě

⁶⁶ ANTAL, Frederick. Florentské malířství a jeho společenské pozadí: *Měšťanská republika, než převzal moc Cosimo de Medici-XIV. století a počátek století XV*, 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954, s. 94

pomyslného direktivismu několika osob, tím byl například Marek Kuen, ale nadále i Vilém Prusinovský z Víckova, či Stanislav II. Pavlovský z Pavlovic.⁶⁷

Samozřejmě mohli bychom sem zařadit další podstatné osobnosti, kteří celý proces rekatolizace ovlivnili, ať už k tomu používali různé metody, které bychom mohli diferenciovat od liberálních až k radikálním, tak i přesto měli jeden společný cíl. Tento cíl znamenal nové uspořádání církevních správních jednotek, ale také odstranění nekatolického kléru, ale především zavedení jakési agitace, a to třeba i formou umění.⁶⁸

Když se vrátíme zpět do Itálie, především do městských států, jako byla Florencie, můžeme hovořit o podobné situaci, přičemž dospět k samotnému cíli, který byl popsán výše, nebylo složité, už jen proto, neboť musíme vycházet z faktu, že Itálie byla centrem náboženství. Pakliže budeme chtít zkoumat katechizaci, musíme se ptát po jakémsi postavení, poslání, či úkolu. Než ale pochopíme význam tohoto poslání, je třeba si uvědomit, že pakliže hovoříme o renesančním díle, musíme ho chápat v celém spektru různorodých uměleckých profesí, tedy sochařství, malířství, zlatnictví, ale také tvorba básní a divadelních her, což rovněž není snadná úloha.

K tomu, abychom pochopili význam katechizace, je třeba se zaměřit na některé konkrétní umělecká díla. Spektrum takových děl je opravdu široké, tedy můžeme hledat všude tam, kam veřejnost měla přístup. Připomeňme si zde třeba méně známého umělce Benozzu Gozzoli, který při pobytu v Pise vytvořil na hřbitově zvaném Composanto úžasné fresky ze Starého zákona. Existuje ovšem pravděpodobnost, že mu pomáhalo několik spolupracovníků, což ale nemůžeme ani vyloučit u známějších umělců. Navíc některé části byly poničeny během druhé světové války.⁶⁹

Pakliže se budeme zamýšlet nad úlohou fresek, dojdeme pravděpodobně k závěru, že zde mohli konkrétně plnit funkci jakési tajemné síly, které měli lidé, mnohdy laikové důvěřovat. Další úloha, kterou mohly tyto fresky naplňovat, mohla být i výchovně-vzdělávací, tedy jinými slovy seznámit se s příběhy ze Starého zákona.

I když výchovně-vzdělávací funkci není až tak úplně snadné doložit, můžeme se odkázat v tomto kontextu na rozprostření gramotnosti ve Florencii, a to proto, neboť odsud právě pocházel i Benozzo Gozzoli. Informace, které máme dostupné, jsou poněkud více

⁶⁷ JAKUBEC, Ondřej: Kulturní prostředí a mecenáš olomouckých biskupů potridentské doby. Umělecké objednávky biskupů v letech 1533-1598, jejich význam a funkce. Olomouc 2003. ISBN 80-244-0679-9, s. 20

⁶⁸ Tamtéž, s. 69

⁶⁹ VASARI, Giorgio a Pavel PREISS. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I.* Praha: Odeon, 1977. s. 376

nesrozumitelné, protože Itálii až do roku 1806 nemůžeme považovat za jednotnou zem. V tomto případě pak tedy musíme vycházet alespoň z některých hodnot, které nám mohou naznačit, že úlohou náboženských námětů bylo opravdu vzdělávat.

Podstatnou informací nám zde může být obsah sdělení Giovanniho Villaniho, který tvrdí, že počátkem 14. století navštěvovalo školu pouze kolem 11 000 dětí, což je hodnota, která vypovídá o nízké gramotnosti, neboť v této době Florencie měla něco málo kolem 100 000 obyvatel.⁷⁰

I když v mnoha případech bylo renesanční dílo spjato s náboženskými náměty, existovaly ovšem výjimky, které stojí určitě za to, abychom si je připoměli, neboť díky nim se můžeme ještě více přiblížit k tomu, proč nějaká díla vznikala, či odtajnit další úlohu renesanční tvorby. Jako příklad nám může sloužit kartón od Michelangela Buonarrotiho, který popisuje Bitvu u Casciny. Abychom ale zde pochopili úlohu vzniku takového kartónu, je třeba si tak trochu připomenout historické souvislosti.

Inspirací pro Michelangela byla bitva, která se odehrála 29. července 1364, byla to doba, kdy proti sobě stála Florencie a Pisa, ale pakliže se posuneme zpět do období, ve kterém žije Michelangelo, tak je to doba, kdy tento konflikt znovu ožívá.⁷¹ Z této situace nám může být již poněkud zřejmé, proč vlastně Piero Soderini zadal tuto fresku. Jedná se o jakýsi typ prozíravosti, který má vyzdvihnout Florencii, tedy pokusit se o interpretaci schopného vládnutí.

Jenže do tohoto okamžiku jsme zkoumali renesanční dílo jen z hlediska bohatosti námětů, přičemž tím bychom samotnému dílu dostatečně neporozuměli, nejen kvůli složitosti pochopení celého spektra tvorby, které může vzbuzovat rozporuplné pocity, už jen proto, neboť nelze jednoznačně zařadit některá díla zařazovat, či škatulkovat do předem promyšlených kategorií. Již jak bylo psáno v předchozích kapitolách, celá situace je daleko složitější a dochází ke vzájemnému ovlivňování různých uměleckých směrů, epoch, ale rovněž také dochází k samotnému vývoji v konkrétním uměleckém směru, tedy v tomto případě v renesanci. Je tedy nutné také vycházet z vnitřního uspořádání prvků.

K tomu nám mohou pomoci teoretické úvahy některých známých osobností z této doby, než se ale k nim dostaneme, připomeňme si jedno z nejvýznamnějších děl této doby, čímž je

⁷⁰ BURKE, Peter. *Žebráci, šarlatáni, papežové: historická antropologie raně novověké Itálie: eseje o vnímání a komunikaci*. Jinočany: H & H, 2007. ISBN 978-80-7319-069-9. S. 169

⁷¹ VASARI, Giorgio a Pavel PREISS. *Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů II*. Praha: Odeon, 1977. S. 253

bezprostředně La Gioconda. Na tomto obraze můžeme spatřit dokonalé provedení veškerých detailů s co největší pečlivostí, od uší až po oči. Giorgio Vasari dokonce upozorňuje na provedení úžasného objemu obočí.⁷² Ale proč si zde připomínáme zrovna tento známý obraz? Není to tím určitě, abychom zde hledali jakési tajemství původu ženy, ale především proto, abychom se zaměřili na interpretaci racionálního řádu v obraze.

Právě v tomto okamžiku se můžeme poohlédnout po úvahách významných umělců, tedy zde se můžeme i odkázat na samotného autora La Giocondy, tedy Leonarda da Vinciho, který po sobě zanechal velké bohatství teoretických spisů, kresebných poznámek a návrhů. Jak sám uvádí Leonardo da Vinci k tomu, aby umělec překontroloval, co vytvořil, tak doporučuje si vzít zrcadlo a jednotlivé části obrazu porovnávat s ním.⁷³

Zde ovšem nám může být nejasné, proč samotní autoři obrazů lpěli na tak přesném zobrazování, co je k tomu vlastně vedlo? Je zřejmé, že to mělo, co dočinění se samotnou filosofií doby. Abychom ale získali daleko přesvědčivější názor, který vychází ze snahy zachytit co nejvíce nezkreslenou realitu, je třeba se odkázat ještě na jednoho teoretika umění, a tím je Leon Battista Alberti.

Tento člověk ve svých spisech, které se týkají nejen malířství, ale také sochařství se snaží prostřednictvím matematických principů osvětlit zákonitosti renesančního obrazu.

Přičemž o samotné přírodě rovněž hovoří, tedy zejména o její nápodobě, a to tím způsobem, kdy zpodobňování jako takové má vést k tvůrčímu přemýšlení, ke tvořivosti, nikoliv pouze ke slepému zpodobňování toho, co vidíme.⁷⁴

Pakliže jeho myšlenky a myšlenky Leonarda da Vinci budeme komparovat s tehdejší filozofií umělců, která vycházela, jak již bylo zmíněno ze snahy zachytit, co nejpřesněji nezkreslenou realitu, musíme dojít k přesvědčení, že cílem nemuselo být pouhá nápodoba přírody, ale především její princip tvoření, její síla, kterou se měl umělec naučit ovládat, a tudíž ji aplikovat do svého díla.⁷⁵

Jenže tím řešení celého problému týkající se uspořádání vnitřních prvků samozřejmě nekončí, už jen proto, neboť když se podíváme na jednotlivé obrazy, máme pocit, že se zde odehrává ještě něco více, jakýsi tajemný řád, který je dán obdivuhodnou geometrií. Tento

⁷² VASARI, Giorgio a Pavel PREISS. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů II.* Praha: Odeon, 1977. S. 25

⁷³ DA VINCI, Leonardo. *Úvahy o malířství.* Praha: GRYP. ISBN 80-85829-06-01. S. 80

⁷⁴ ALBERTO, Leon Battista. *O malbě. O soše.* Praha: Vladimír Žikeš, Žikešův špalíček o umění, 1947. S. 77

⁷⁵ BURKE, Peter. *Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii*, 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, ISBN 80-204-0589-5, S. 160

skrytý řád můžeme nazvat lineární perspektivou. Ve svých úvahách o malířství se Loenardo da Vinci rovněž o této metodě zobrazování zmiňuje, a to proto, neboť ji pokládá za velmi podstatnou ve svých obrazech.

Nachází v ní totiž jakýsi ideál renesančního vkusu, ve kterém může udávat jednotlivé rozměry, vnímat měnící se barvy, které se buď vzdalují od nás, nebo se k nám přibližují, ale také vnímat změnu geometrických tvarů.⁷⁶

I když jsme si tyto vlastnosti ukázali na příkladu La Giocondy, není vyloučené, že obdobné vlastnosti také nenajdeme u renesančních soch, či architektury. Jen si připomeňme úžasné stojícího Davida od Michelangela Buonarrotiho, nebo perfekcionista vymyšlenou kupoli pro Santa Maria del Fiore. Jak je známo, než Filippo Brunelleschi vymyslel samotnou kupoli, tak cestoval po Římě, kde studoval antickou architekturu, které se stejným obdivem věnoval i Andreo Palladio, architekt pozdní renesance. Ten se ve svém spise jasně odkazuje k osobnosti Vitruvia, protože o antické architektuře hovoří jako o té, kterou již nikdo poté neuměl napodobit.⁷⁷

Jak je vidět, tak zkoumat renesanční dílo je opravdu složité, badáním bychom mohli popsat tisíce stran, přičemž touto kapitolou jsme si udělali alespoň krátký výlet do základní filosofie díla a snažili se popsat jakési základní principy. Tato kapitola se stává i poslední v rámci teoretického zkoumání renesančního mecenátu a uměleckého trhu v Itálii, nyní již se zaměříme na výchovně vzdělávací souvislosti tématu.

⁷⁶ DA VINCI, Leonardo. *Úvahy o malířství*. Praha. GRYP. ISBN 80-85829-06-01. S. 105

⁷⁷ PALLADIO, Andrea. Čtyři knihy o architektuře: *O soukromých domech, o cestách, o mostech, o náměstích, o xystech a o chrmech*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, S. 9

DIDAKTICKÁ ČÁST

1. ÚVOD

Z počátku, než se pustíme do interpretace návrhu didaktického zpracování ústředního tématu bakalářské práce, rád bych uvedl několik základních myšlenek, které si kladou za cíl vysvětlit, co mě vlastně motivovalo k výběru konkrétního návrhu. Je zřejmé, že se jedná o úspěšné dovršení teoretických aspektů zadaného tématu, i když zde je třeba uvést, že právě renesanční mecenát a uměleckého trh v Itálii je natolik bohatý, že nám nabízí celé spektrum inspiračních oblastí.

Při výběru jsem volil takovou metodu, abych nebyl úplně v těsné blízkosti s názvem práce, ale rovněž jsem se chtěl vydat i takovým směrem, který zpřítomní, a tím i uvede do praxe jakousi část teoretických aspektů práce. Zároveň, a to je podstatné pro toto téma práce zmínit, jsem se chtěl vyhnout takovému návrhu, kde by bylo cílem třeba precizní kopírování reality, což nám může právě období renesance jednoznačně nabízet. Už jen proto, že kdyby někteří umělci z období renesance tvořili v dnešní době, tak je pravděpodobně, že by zvolili třeba také jinou metodu práce při precizním vykreslení reality, tedy mohli by využít fotoaparátu, kamery, či jiných technologických vymožeností. Z tohoto důvodu jsem spektrum inspiračních oblastí zúžil.

Dalším aspektem při výběru vhodného návrhu didaktického zpracování tématu byla i tendence reagovat na současnou situaci v umění a jistým způsobem se snažit o jakousi provázanost, tak aby nedošlo k odcizení od současné reality. Klíčovým slovem pro propojení současného umění a tématu bakalářské práce byl trh jako takový. Zde se právě začal formovat jakýsi zárodek celého návrhu.

Na základě tohoto klíčového slova jsem si i zvolil inspirační oblast, která vychází z teoretických aspektů, a tím byla poptávka trhu s uměním, konkrétně renesanční soutěž. Protože jsem se rozhodl ve výsledku tuto aktivitu směřovat do školního prostředí, tak v tomto pojetí renesanční soutěž – zakázka nabývá nových specifických hodnot, ale i rolích. Tedy učitel se proměňuje do role objednavatele, což může být patron, zástupce nějakého cechu, zatímco žák zastává roli potenciálního umělce, který musí naplnit představu objednavatele.

Jenže tato představa může být poněkud více problematická při samotném zadávání. Samozřejmě jsem si zde uvědomoval i to, aby žák úplně nedostal volnou ruku, tedy že je třeba, aby při zadání úkolu, v tomto případě zakázky, existovaly jisté mantinely, které navedou žáka správným směrem, tak aby samotný úkol dokončil, ale také aby se dobral nového poznání.

V poslední řadě, než se pustíme do konkrétního popisu návrhu, ale i realizace aktivity, rád bych upozornil ještě na jednu podstatnou souvislost, která vychází z přijmutí role umělce a objednavatele. Tato souvislost je spjatá s místem, kde se učitel a žáci setkávají. Tímto místem je učebna, která dostává pomyslný charakter dílny, ve které dochází k vykonání zakázky. Samozřejmě toto místo by se mělo stát příjemným prostorem, kde ani jedna strana se necítí nervózní, napjatá, ale dochází zde k rozvoji invence, spolupráce a dalších podstatných charakteristických vlastností, které jsou nutné pro úspěšné dokončení zakázky. Připomeňme si v tomto kontextu bottegy, které bychom právě mohli nalézt v renesanční Itálii.

2. TÉMA A TEMATICKÝ OKRUH AKTIVITY

Když jsem se v předchozí kapitole zmiňoval o renesanční soutěži, bylo to proto, neboť jsem se rozhodl vypracovat konkrétní návrh aktivity, který na sebe bere podobu jakési zakázky. V tomto případě se jedná o Výzdoba školních dveří. Abychom se v tom více vyznali vytyčme si tedy několik základních kategorií.

Tematický okruh: Renesanční soutěž

Téma: Výzdoba školních dveří.

2. 1. VÝCHOZÍ DÍLO

Téma samotné aktivity, tedy Výzdoba školních dveří nevznikla z čista jasna náhodou, ale je záměrně zvolena na základě výchozího díla. Tímto výchozím dílem, jak lze již očekávat jsou Rajske dveře od Lorenza Ghibertiho. Pojdme se tedy podívat blíže na toto dílo. Soutěž na tyto dveře byla vypsaná prostřednictvím obchodního sdružení Arte de' Mercatanti neboli Calimala za podpory florentské signorie, které se zúčastnil mimo Lorenza Ghibertiho, Filippo Brunelleschi, ale také i Simone de Colle, Niccolo d'Arezzo, Jacopo della Quercia, Francesco di Valdambrina a v poslední řadě také Niccolo Lamberti.⁷⁸

Jak je vidět, vzájemná konkurence zde byla ohromná. Ale samozřejmě i tito umělci měli vycházet z něčeho, v tomto případě to byly první dveře kostela San Giovanni od Andrea Pisana. Než ale Calimala vybrala toho pravého umělce zadala každému ze zmiňovaných umělců úkol na námět ze Starého zákona, tedy konkrétně Obětování Izáka. Ale jak měl být takový výjev komponován? Giorgio Vasari praví: „výjevy vyžadovaly jak krajinu, tak nahé i oděné lidské postavy a zvířata, dovoloval provést figury, první figury volné, druhé v polovičním reliéfu, třetí v nízkém.“⁷⁹

Ale abychom se posunuli dále, tak jak víme z historických záznamů, Lorenzo svou pečlivostí a touhou zvítězit byl vybrán, přičemž Pavel Preiss dokonce zmiňuje ještě situaci, kdy Filippo Brunelleschi měl s Lorenzem spolupracovat, ovšem k tomu nakonec nedošlo.⁸⁰

⁷⁸ VASARI, Giorgio a Pavel PREISS. *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů I.* Praha: Odeon, 1976. S. 248

⁷⁹ Tamtéž s. 249

⁸⁰ Tamtéž s. 250

Samozřejmě bychom ještě mohli dále hovořit o postupu jednotlivých kroků, jak probíhala práce na odlévání rámu, zasazení jej na místo určení, což je určitě nesmírně zajímavé, ale pro potřeby použití tohoto díla jako inspirace na návrh didaktického zpracování tématu je to dostačující, přičemž se ještě blíže poohlédneme na jednotlivé náměty, které se konkrétně objevily na Rajských dveřích.

Náměty, které se zde nacházejí vypráví příběh z Nového zákona, tudíž zde nalezneme příběhy jako Zvěstování Panny Marie, Vzkříšení mrtvého Lazara, Spasitel přijíždí na oslu do Jeruzaléma apod. Těchto příběhů zde nalezneme dvacet a jsou rozmístěny do jednotlivých polí.

Na základě výběru tohoto výchozího díla jsem formuloval další kategorie, které jsou velice podstatné pro interpretaci samotného návrhu. Jedná se tedy o popis potřebných materiálů a výtvarné techniky, formulování cílů, včetně cílové skupiny, zadání výtvarné aktivity, nadále popis výtvarné aktivity a realizaci návrhu společně s výslednou reflexí.

2. 2. METODICKÉ MATERIÁLY, POMŮCKY A VÝTVARNÉ TECHNIKY

Z počátku, než se cílová skupina pustí do samotné aktivity, jsem uznal za vhodné vytvořit metodický materiál, který by se snažil svým obsahem přiblížit prostředí renesance. Tento metodický materiál slouží jako podpůrný materiál edukátorovi, který ho může využít buď v tištěné podobě, nebo také v elektronické podobě. Co ale tento materiál řeší? Jeho hlavním cílem je uvedení do problematiky renesančního trhu prostřednictvím úvodního snímku, na kterém je Santa Maria del Fiore a baptisterium San Giovanni, neboť obě stavby jsou právě spjaty s typicky renesanční soutěží.

Další částí je v základních bodech vysvětlit a definovat renesanční sloh, což se může samozřejmě jevit jako složité v rámci odbornějšího výkladu, ale v tomto ohledu se jedná o to, aby si cílová skupina pokusila udělat základní představu o tom, o které době to vlastně hovoříme. Tedy jinými slovy zařadit toto období do historického kontextu. Nadále se edukátor prostřednictvím podpůrných materiálů snaží objasnit základní termíny, které jsou s renesančním trhem spjaty. Tím je tedy sousloví renesanční soutěž, nadále patron a umělec. U každé této kategorie se nadále snaží uvést několik konkrétních příkladů. U kategorie umělec vyjmenuje významné osobnosti, které lze spojit s renesanční soutěží, tím je právě např. Lorenzo Ghiberti, ale nadále i třeba Filippo Brunelleschi. U patrona je to poněkud obtížné, neboť po základním objasnění tohoto termínu by se měl pokusit o to, kdo takovým patronem může být, tedy např. bohatý obchodník, bankéř, církve apod. Po uvedení těchto základních pojmů je třeba vyvodit vzájemný vztah závisející na renesanční soutěže.

V tomto případě se poukáže na baptisterium San Giovanni, kde se konkrétně edukátor zaměří na Rajské dveře. Na základě několika fotografií uvede náměty, tedy konkrétní výjevy, které se nachází na dveřích. Zde je třeba klást velký důraz, aby si cílová skupina uvědomila plastičnost reliéfů, komponování prostoru, detaily týkající se jednotlivých postav, šatů apod.

V této části již můžeme hovořit o druhém metodickém materiálu, a tím jsou vybrané náměty pro výzdobu školních dveří. Vybrané náměty rovněž vychází, tak jako u Rajských dveří z Nového zákona. Zde ale tentokrát uvedu všechny, neboť můj výběr námětu pro výzdobu školních dveří bude mít zajímavé vyústění v realizaci samotného projektu. Jedná se tedy o tyto vybrané náměty: Zvěstování, Narození Páně, Klanění tří králů, Ježíšův křest, Vyhánění obchodníků z chrámu, Vzkříšení mrtvého lazara, Spasitel přijíždí na oslu do Jeruzaléma,

Poslední večere, Modlitba v Getsemanské zahradě, Ukřižování, Vzkříšení, Na cestě do Emauz, Ježíšovo zjevení v Galileji, Nanebevstoupení Pana Ježíše, Vyslání 12 Apoštolů a Soslání Ducha svatého. Jak se může zdát, tak výběr námětů je bohatý, přičemž počet těchto námětů není limitován. Vhodné by bylo ovšem držet se námětů pouze z Nového zákona, nebo jen ze Starého zákona, ale rozhodně se nedopouštět vzájemné kombinace námětů, což by mohlo způsobit zbytečnou chaotičnost v obsahu výsledného díla. Navíc je třeba upozornit na to, aby byly tyto náměty vytištěné a v textové podobě, neboť každý z cílové skupiny si jeden z námětů vybere, přečte si jej a na základě vlastní představy začne vytvářet svůj koncept, ale o tom podrobněji budu psát v průběhu aktivity. V tomto kontextu je ještě vhodné upozornit na jednu okolnost, která je s těmito náměty spjatá, a to ta, kdy je dobré, aby edukátor měl připravené ukázky obrazů od renesančních, ale i gotických mistrů, kteří se zabývali rovněž těmito náměty.

Další kategorií, kterou je nutné se zabývat v rámci návrhu didaktického zpracování tématu bakalářské práce jsou potřebné pomůcky. Jedná se v tomto případě tedy o tužku, bílý kreslicí karton ve formátu A3, noviny, nůžky, hliníkové tácy, olejové barvy. I když se může zdát výběr některých pomůcek zvláštní, především jejich vzájemná souvislost, tak není třeba se čeho obávat, neboť provázanost těchto pomůcek bude samozřejmě zmíněna také samostatně v průběhu aktivity. S výběrem potřebných pomůcek také souvisí vhodná výtvarná technika, která je aplikovatelná na návrh didaktické aktivity.

Za prvé zde můžeme hovořit o kresbě, přesněji řečeno o kresebném záznamu, který provede dotyčná osoba na základě výběru námětu z Nového zákona a jeho přečtení, jinými slovy jedinec si nastuduje samotný námět, povšimne si základních motivů a poté provede kresebný záznam dle vlastní představy. Z tohoto důvodu je i zvolena právě tato technika, neboť práce s vlastní představou s kombinací vybraným námětem není příliš snadná, ale nedá se říct, že ani neproveditelná. Samozřejmě, že ze vzniklých kreseb lze již vytvořit výzdobu školních dveří, ale na druhou stranu, proč nepokračovat dále? Techniku kresby totiž lze, jak bývá zvykem rozpracovat dále, tudíž zde se nabízí již edukátorovi návrh ukončit, nebo v něm nadále pokračovat.

S pokračováním aktivity je spjatá další technika, která vychází z práce s reliéfem, zprvu si jedinec upraví hliníkový plech do příslušného formátu, nejlépe čtverce. Nadále si takto upravený plech podloží novinami a pustí se do vyrývání námětu do plechu za pomoci tužky a konceptu, což je kresba, kterou udělal v první části. Výsledný vypracovaný námět se natře

olejovou barvou, a to takovou, která pozmění výchozí materiál na bronzovou barvu. Tím se i výsledné dílo povýší na daleko zajímavější artefakt.

2. 3. FORMULOVÁNÍ CÍLŮ AKTIVITY, CÍLOVÁ SKUPINA

Než se pustíme do formulování jednotlivých cílů, je třeba si z počátku vymezit cílovou skupinu, pro kterou je návrh této aktivity vhodný. V tomto případě lze tedy hovořit o zařazení této aktivity do úrovně vyššího sekundárního vzdělávání, tedy konkrétně, aby se odehrávala nejlépe na gymnáziu, na základní umělecké škole nebo také na střední odborné škole s uměleckým zaměřením. Co je důležité, a to je podstatné zmínit v tomto kontextu, aby se cílová skupina nacházela v takové situaci, ve které bude mít povědomí o gotickém, ale také i lehce o renesančním umění. Samozřejmě ideální případ je takový, kdy cílová skupina je seznámena s výtvarnou kulturou od pravěku až po současné umění.

Na základě stanovení této cílové skupiny jsem se pokusil stanovit cíle aktivity, které se opírají o RVP G. Protože v tématu aktivity pracujeme s náměty z křesťanské mytologie, tak již zde lze spatřovat jakýsi cíl, a to takový, kdy žáci se seznamují s jednotlivými příběhy, pokouší se je chápat v historických souvislostech a uvědomují si četný výběr těchto námětů v umění, který lze právě spatřovat hojně v gotickém a renesančním slohu, ale také nemůžeme ani vyloučit baroko a jiné návraty ke křesťanské mytologií. Tento cíl se opírá nejen o vzdělávací oblast výtvarného oboru, ale také o průřezové téma, pojďme se tedy na to podívat blíže.

Pakliže zprvu budeme hovořit o výtvarném oboru, můžeme najít spojitost zejména ve vzdělávacím obsahu Znakové systémy výtvarného umění, přesněji řečeno v samotném učivu „světonázorové, náboženské, filosofické a vědeckotechnické zázemí historických slohů evropského kulturního okruhu.“⁸¹

Obdobná situace se také nachází u průřezového tématu s názvem Výchova k myšlení v evropských a globálních souvislostech, tedy konkrétně, když se budeme zabírat tematickým okruhem Žijeme v Evropě. Zde opět narážíme na spojitost v bodě „evropské kulturní kořeny a hodnoty: křesťanství, demokracie, právo, umění, věda, hospodářství“⁸²

⁸¹ Rámcový vzdělávací program pro gymnázia. [online]. Praha: MŠMT, 2007. ISBN 978-80-87000-11-3. S. 55 [cit. 2017-03-18]. Dostupné z WWW: <<http://www.nuv.cz/file/159>>

⁸² Tamtéž, s. 72

Zde je právě i důležité připomenout společenské podmínky v renesanční společnosti, které byly rovněž založené i na jakési bázi kapitalistických a demokratických principů. Z toho lze právě i odvodit dílčí cíl, který souvisí s uvědoměním žáku, jaké společenské podmínky jsou vhodné, aby vznikalo umění, ale také hledání jakési analogie s dnešní společností a postavení umělce v něm.

Samozřejmě tím výčet jednotlivých cílů není u konce, neboť takhle bohaté téma nabízí mnoho dalších zajímavých cílů. Nejenže tedy žák porozumí křesťanské mytologii, ale také pozdně středověké, zejména novověké společnosti na území dnešní Itálie. Je seznámen s charakteristikou několika základních pojmů, tím je patron, renesanční umělec, renesanční zakázka, renesanční soutěž, ale také si uvědomí existenci jakéhosi trhu s uměním, jeho utváření, ale také podmínky. Existence v tomto případě vyjadřuje finanční a ekonomické souvislosti trhu, tedy kde se braly peníze na financování uměleckých zakázek, za jakým účelem vznikaly.

Dalším podstatným cílem, který nelze opomenout je, že žák pracuje s vlastní představou na základě výchozího námětu, tuto představu se pak snaží manifestovat prostřednictvím vizuálně obrazného vyjádření, v tomto kontextu znovu můžeme najít souvislosti s RVP G, a to opět ve vzdělávací oblasti Znakové systémy výtvarného umění. Vhodnou interpretaci poté nacházíme v konkrétním bodě, tedy že žák „*využívá znalosti aktuálních způsobů vyjadřování a technických možností zvoleného média pro vyjádření své představy*“⁸³

Koneckonců je třeba upozornit ještě na dva cíle. Ten první souvisí se vzájemnou spoluprací žáků mezi sebou, tedy i přesto, že každý žák vytváří vizuálně obrazné vyjádření na základě vybraného námětu, tak pracuje na jednom velkém díle, tedy takovém, kde se ve výsledku každý námět bude nacházet na školních dveřích. Žák se tedy učí pracovat ve skupině, nadále využívat svých individuálních dovedností, ale i schopností k tomu, aby svou část věrohodným způsobem dokončil, a tím i se stal spoluautorem výsledného díla.

Druhý cíl, a tedy i poslední, který jsem se rozhodl zmínit, souvisí s reflexí na vzniklé vizuálně obrazné vyjádření. Žák se učí vyjádřit, interpretovat vizuálně obrazné vyjádření, které vychází z jeho představy. Součástí takovéto reflexe by měla být i interpretace obsahu vybraného námětu, aby žák pochopil veškeré souvislosti se samotným námětem, ale aby také vhodně integroval jednotlivé motivy do svého vizuálně obrazného vyjádření. Tento

⁸³ Tamtéž, s. 54

reflektivní dialog je zde určitě nutný a měl by tedy následovat po zhotovení každého vizuálního obrazného vyjádření, a to proto, aby se žák nedopustil zbytečných chyb při následující práci s reliéfem.

3. POPIS PRŮBĚHU AKTIVITY

V rámci předchozích kapitol jsem se pokusil představit základní charakteristiku jednotlivých kategorií pro návrh didaktického zpracování tématu bakalářské práce, což sloužilo k tomu, abych mohl věrohodným způsobem vysvětlit, interpretovat průběh aktivity, jakožto jakýsi celek, kde uvedu jednotlivé kategorie do vzájemných souvislostí.

Začneme tedy tam, kdy edukátor prostřednictvím metodických materiálů představí renesanční sloh prostřednictvím významných staveb, které jsou spjaté s renesanční soutěží. Nadále se pokusí, jak již jsem zmiňoval v předchozí kapitole o vysvětlení základních pojmů, které jsou se samotným tématem spjaty, tedy patron, renesanční umělec, renesanční zakázka a renesanční soutěž. Ke každé této kategorii uvede jednotlivé příklady a nadále se soustředí na konkrétní renesanční soutěž, tím jsou bezpodmínečně Rajske dveře u San Giovanni. Zde uvede krátkou historii této stavby, tedy poukáže na výzdobu prvních dveří, a u toho zmíní jméno umělce Andrea Pisana, nadále rozvede souvislosti týkající se výzdoby druhých a třetích dveří, které jsou spjaté s několika dalšími umělci, zejména s Lorenzem Ghibertym.

Po této teoretické části následuje část praktická, která započne tím, že edukátor umístí vytištěné náměty na příslušné místo, a to tak, aby byly potištenou stranou směrem dolů. Tudíž žák, který přistoupí na toto místo naprosto netuší, jaký námět si to vlastně vybere a prostřednictvím náhody si vybere jeden z námětů.

V této části ovšem zde musí být na místě bohatá vizuální podpora, a to ať už prostřednictvím odborných knih věnujících se umění, ale také třeba formou obrazů jednotlivých mistrů, které budou promítnuty na plátně, ale jen tehdy, pakliže učebna, ve které se aktivita bude realizovat má tyto možnosti.

Potom, co si žák vybere jeden z námětů prostřednictvím náhody, tak se s tímto námětem seznámí, a to tím způsobem, že si přečte popis vybraného námětu, kde si také povšimne ústředních motivů. Potom se seznámí, jak s tímto námětem pracovali někteří umělci, ať už z období renesance, ale i dalších slohů/směrů, kde se pracuje s křesťanskou mytologií, a potom se pokusí o vytvoření vlastní představy, jak by takový námět zpracoval.

Následně si žák vezme kreslicí karton ve formátu A3 a začne pracovat na svém vizuálně obrazném vyjádření prostřednictvím kresebného záznamu. Během této kresby edukátor obchází jednotlivé žáci a konzultuje s nimi nejasnosti, postup práce, ale také samozřejmě se snaží důsledně odpovídat na žákovi otázky k samotné kresbě. V situaci, kdy vizuálně

obrazné vyjádření obsahuje krajinu, postavy, ale i ústřední motivy námětu, je tato část ukončena. Po této části následuje reflektivní dialog mezi edukantem a edukátorem. Zde se žák prostřednictvím verbálního projevu snaží představit, jaký námět si to vybral, jakým způsobem ho zpracoval, jak ho komponoval, proč zrovna zvolil tuto kompozici, zda se svým výsledkem je spokojen, proč je s ním spokojen apod.

V této fázi lze samotnou aktivitu ukončit, a to tím způsobem, že žáci poskládají jednotlivé vizuálně obrazná vyjádření vedle sebe, tak aby výsledné uspořádání bylo vhodné aplikovat na výzdobu školních dveří. Samozřejmě zde je důležité upozornit na to, aby jednotlivé výjevy na sebe navazovaly dle samotného příběhu.

Ovšem druhá varianta je taková, že s aktivitou lze pokračovat dále. Kresby, které vznikly se prohlásí za jakési koncepty, které žáci aplikují na další techniku. Tato technika vychází z práce s reliéfem, a to tím způsobem, kdy každý žák dostane jeden hliníkový táč. Tento táč dle velikosti upraví do požadovaného rozměru, pokusí se zahladit, protlačit případné nerovnosti na materiálu. Než začne pracovat s materiálem, tak si pracovní stůl podloží novinami a na tyto noviny si položí příslušný upravený formát, který by měl být nejlépe ve tvaru čtverce. Nyní si do ruky již vezme tužku a za pomoci ní začne protlačovat materiál dle svého konceptu. Výsledný reliéf by měl zachytit celý koncept, nebo alespoň jeho podstatný fragment.

Vzniklý reliéf lze poté nechat ohořet ohněm, nebo natřít takovou olejovou barvou, díky které chytne bronzový nádech. Všechny reliéfy se poté opět uspořádají tak jako kresby, aby vyprávěly lineárně příběh z Nového zákona. Tím i celá aktivita končí. Ke konci je ovšem opět nutný vést reflektivní dialog, který shrne celou aktivitu prostřednictvím reflektivních otázek.

4. REALIZACE AKTIVITY

Pro realizaci aktivity návrhu didaktického zpracování tématu bakalářské práce jsem se nakonec rozhodl proto, protože jsem neabsolvoval ještě pedagogickou praxi, tím pádem za realizaci každé hodiny jsem nesmírně vděčný. Navíc jsem chtěl poznat i do jaké míry je můj návrh reálný, a to proto, neboť mnohdy mám sklon vymýšlet velmi náročné úkoly, protože jsem přesvědčen, že jen pod tíhou náročnosti se člověk k něčemu naučí, posune se dál, v tomto případě třeba ve vizuální gramotnosti. I když je toto spíše osobní pohled, který bych v jiném případě vynechal, ale právě je to i důvod pro to, proč jsem zrealizoval aktivitu, jinými slovy, abych se i já posunul dále v pedagogické praxi.

Z počátku, než jsem tedy zrealizoval návrh aktivity jsem si doma připravil důležité materiály na hodinu, ale i jednotlivé pomůcky. Celá akce mi přišla najednou tak docela složitá, tedy v tom kontextu, kdy jsem musel myslet na každyčkový detail. Vypracoval jsem si tedy prezentaci v elektronické podobě, kterou jsem si i vytiskl v případě, kdyby nešel náhodou dataprojektor, nadále jsem vybral 16 námětů z Nového zákona dle návrhu, každý námět jsem rozpracoval do jednoduchého popisu, který obsahoval základní motivy, charakteristiku, ale i obsah námětu. Tyto náměty jsem si pak také vytiskl.

Každopádně zde je třeba uvést i to, že souběžně s přípravou materiálů u mne probíhala i konverzace s paní PhDr. Evou Ševců, se kterou jsem si domlouval realizaci aktivity na jedné z jejich vyučovacích hodin. Situace jsem tedy využil v době, kdy jsem se mohl plnohodnotně věnovat bakalářské práci, ale také kdy mi byla nabídnuta i možnost ze strany paní Ševců. Ještě nutno dodat, že realizace probíhala na gymnáziu, a to konkrétně na hodinách estetické výchovy výtvarné. I když abych pravdu řekl, z počátku jsem měl dilema a vybíral jsem si mezi základní uměleckou školou, kam jsem také docházel a již zmiňovaným gymnáziem. Samozřejmě každá instituce má své výhody, ať už je to docházka, čas, počet studentů, každopádně nakonec jsem se po debatě s vedoucím práce, ale i s paní Ševců rozhodl pro gymnázium.

Situace ovšem nebyla až tak příliš snadná, neboť jednotlivé ročníky neměly v kapitolách výtvarné kultury probrané to, co měly mít, proto jsem i čekal na vhodný termín, který se objevil v druhé polovině února. Byla mi nakonec z hlediska dostupných hodin vybraná kvinta, tedy pátý ročník osmiletého gymnázia. Z počátku jsem byl z výběru celkem potěšen, ovšem to se změnilo v okamžiku, kdy jsem zjistil, že z hlediska probrané látky se nachází

mezi českou a světovou gotikou. To bylo pro mě docela děsivé zjištění, když jsem měl realizovat aktivitu, která se odehrává v renesanční světě.

No ale i tak, tato nepřilíš vhodná situace byla znegovaná příchodem do hodiny, když jsem po několika minutách zjistil, že žáci jsou velice vnímavý a s velkým zájmem poslouchají, co jim nového sdělím. Samozřejmě to mohlo být i tím, že se jedná pro ně o hodinu poměrně neobvyklou.

Na začátku jsem se tedy zaměřil na teoretický výklad, který se opíral o návrh didaktického zpracování s tím, že výuku jsem zahájil snímkem, na kterém se nacházel pohled na dóm Santa Maria del Fiore. Souběžně s tím jsem žákům položil otázku, která se vztahovala k tomu, zda jim tato stavba není povědomá, nebo zda ji někdy již viděli apod. Nečekaně se objevilo několik rukou nahoře, což jsem teda nečekal, už jen proto, neboť ještě nebyli seznámeni s renesančním uměním. Nadále jsem je pečlivě seznámil s baptisteriem San Giovanni, zejména s Rajskými dveřmi a jednotlivými náměty v reliéfech.

Po tomto teoretickém základu, který nerval příliš dlouho, jsem se pustil do druhé části aktivity, tedy do té praktické, kdy jsem žákům zadal aktivitu s názvem Výzdoba školních dveří na náměty z Nového zákona, tudíž jsem položil jednotlivé vytištěné náměty na lavici. Žáci se pomalu zbíhali a losovali si náměty, abych pravdu řekl, byli z počátku docela v šoku, náměty jim byly cizí, proto jsem je musel uklidňovat takovými věty, aby zůstali v klidu a námět si zejména pozorně přečetli.

Poté nastala docela patová situace, kdy někteří z nich měli problém začít kreslit a nedůvěřovali vlastní představě, měli blok, jako když jejich vizuálně obrazné vyjádření nebude dokonalé, proto jsem se snažil na ně apelovat, aby se nebáli, že přece kreslí tužkou a nic se neděje, když něco zkazí, jinými slovy objevil se zde jakýsi strach, že když něco zkazí, tak budou někým potrestáni, tedy dostanou špatnou známku, i když jak vím, tak nejhorší známka z výtvarné výchovy bývá obvykle dvojka na těchto typech institucí.

Po pár minutách téměř všichni překonali tento strach a pustili se do kreslení s tím, že postup kresby byl poněkud opět zarážející. Většina začala vytvářet něco malého uprostřed, často z toho pramenila špatně zvolená kompozice. Na tyto kroky ze strany žáků jsem se snažil vždy okamžitě reagovat, a to tím způsobem, že když mají nějakou představu, tak je třeba ještě si připravit kompozici, kdo bude ústřední postavou a proč, ale také i zvolit správnou velikost. Proto někteří z nich poté začali znovu, kde si již poměrně lépe poradili se samotným formátem. Píšu někteří, neboť byli zde dva žáci, kluk a holka, ze kterých sršela jakási

tvorivost, a to v takové míře, kdy hned z počátku začali diskutovat o nejasnostech, nebáli se formátu a pustili se docela s přesvědčením do samotné tvorby. Z toho šlo i usuzovat, že se jedná o žáci, kteří mají k výtvarné kultuře, ale i k výtvarném projevu velice blízko.

Samotná kresba probíhala zejména ve druhé vyučovací hodině, když se ale blížil konec této hodiny, tak někteří se svou kresbou ještě nebyli hotový, ale většina vytvořila alespoň jakýsi koncept pro reliéf. Ke konci hodiny se také uskutečnil dle návrhu reflektivní dialog, kde každý žák se vyjádřil k tomu, co vlastně vytvořil.

Po ukončení dvouhodinovy estetické výchovy výtvarné jsem domlouval s paní Ševců další spolupráci, která bohužel následovala až za čtrnáct dnů, a to z důvodu konání jarních prázdnin, které celou situaci poměrně zkomplikovaly, neboť u žáků hrozilo, že kresbu zapomenou doma, ale také i to, že jejich představa o námětu nebude již natolik živá. Samozřejmě, že jsem žákům navrhoval, aby kresby odevzdali do kabinetu, ale na druhé straně jsem jim nechtěl upírat možnost, aby na kresbě pracovali dále, neboť některé kresby to ještě vyžadovaly.

Když jsem přišel realizovat další hodinu estetické výchovy výtvarné byl jsem docela v šoku, že někteří kresbu opravdu zapomněli, ale to se týkalo pouze dvou dívek. Některé kresby od žáků se nacházely nakonec v kabinetu a ostatní si je přinesli z domova. Hodina tedy začala takovým způsobem, kdy jsem rozdál každému hliníkový táč, který si každý žák upravil do příslušného formátu. Nadále se tedy pokračovalo dle metodiky návrhu samotné aktivity. Žáci si podložili upravený formát novinami a začali do něj rýt tužkou, docházelo tedy k protlačování kompozice dle konceptu, kresby. Výsledné reliéfy se nakonec opět uspořádaly dle příběhu a mohla následovat výzdoba školních dveří.

Samozřejmě zde proběhl také reflektivní dialog, který shrnul celou práci, žáci byli skutečně nadšeni z kombinace technik, rovněž je nadchlo seznámení s křesťanskou mytologií, která jak uznali, je někdy velice nutná pro rozluštění historických slohů či směrů.

Nakonec i pro mě to znamenalo něco nového, nikdy jsem ještě nerealizoval takovou aktivitu, byl jsem nesmírně nadšen a práce s žáky mě velice naplňovala, především mi dělalo radost sledovat, jak se učí žáci práci s vlastní představou, jak ji manifestují v kresbě, ale i v reliéfu. Rovněž bylo neskutečné sledovat, jak skupina pracovala jako celek a přijmuli společně aktivitu jako zakázku, kterou realizují pro zadavatele, patrona, což je v této roli samozřejmě edukátor.

5. ZÁZNAM Z REALIZACE AKTIVITY

Pro oživení realizace aktivity jsem se rozhodl v této kapitole uvést několik fotografií, které jsem vytvořil během první a druhé části aktivity. Nyní se tedy na ně můžeme blíže podívat.



Obr. 1: Křest Krista, kresba (žákyně gymnázia, kvinta, estetická výchova výtvarná)



Obr. 2: Poslední večeře, kresba (žák gymnázia, kvinta, estetická výchova výtvarná)



Obr. 3: Klanění Tří králů, reliéf (žákyně gymnázia, kvinta, estetická výchova výtvarná)



Obr. 4: Zvěstování, reliéf (žák gymnázia, kvinta, estetická výchova výtvarná)

6. ZÁVĚREČNÁ REFLEXE

Pakliže se ohlédnou zpět za zrealizovanou aktivitou, tak v ní můžu nacházet několik zajímavých uvědomění, ale i vyplývajících zkušeností, které určitě stojí za zmínění v kontextu zpracování a realizace aktivity.

Z počátku šlo určitě zpozorovat to, že pro žáky téma aktivity bylo velice blízké, a to především v těch částí, kde se protíná současný systém společnosti a ten tehdejší. Spojnicí zde byl zejména i trh, v tomto případě trh s uměním, ale také proces a uskutečňování různých uměleckých soutěží, což bývá mnohdy jakási aktivita, které se zúčastní jen ti nejlepší, přičemž zde došlo ale k výjimce, neboť se jí zúčastnili všichni žáci za doprovodu edukátora v roli zadavatele.

Následně šlo zpozorovat několik dalších zajímavých okamžiků, na které již jsem kladl důraz v popisu, ale zejména i v realizaci aktivity. Jedná se především o okamžik, kdy žáci měli překonat strach z realizace vizuálně obrazného vyjádření při manifestaci vlastní představy, byl to okamžik pro ně neobvyklý, začala se zde objevovat jakási nedůvěra vůči své představě. Zde bylo třeba být opravdu v pozoru a působit na ně takovým způsobem, aby se již pustili do tvorby a ničeho se neobávali. Méně překvapujícím okamžikem byla neznalost křesťanské mytologie, námětů.

Zde ani příliš nešlo o to, aby žáci znali kompletně příběhy ze Starého či Nového zákona, ale předpokládal jsem jakési alespoň židovsko-křesťanské kořeny evropské civilizace, které se bohužel také neobjevily. Seznámení s těmito náměty je tedy natolik důležité, nejen tedy po stránce vizuální, ale také i po stránce obsahové. V případě, když nazvu křesťanskou mytologii průřezovým tématem, které prostupuje uměním napříč dějinami, tak pro znalce výtvarné kultury je nutností, aby tyto náměty znal a porozuměl jim. Je to ale i dáno, že žáci, jak jsem vytušil jsou vedený spíš výkladem jednotlivých ismů, a to v lineární metodě. Ano, nelze ji úplně vyloučit, ale nevytváří v žákovi natolik dobré kulturní souvislosti. Tento problém zde zmiňuji proto, neboť ho pokládám za velice podstatný, a to právě ve spojitosti s křesťanskou mytologií.

Nicméně v okamžiku, když žáci dokončili kresbu neboli koncept, tak došlo k pokládání reflektivních otázek, které byly pokládány tak, aby žáci vysvětlili podstatu své kresby, nadále ale taky, aby popsali svou kompozici aj. V tomto okamžiku je třeba upozornit, že

odpovídat na tyto otázky ze strany žáků nebylo až tak příliš snadné, dalo se vypořádat jakési zaskočení, jako kdyby vysvětlit něco, co vytvořili bylo mnohem ještě více složitější než to vyjádřit vizuálně. Každopádně po reakci jednotlivých žáků, jsem se pokusil jim poskytnout jakési doporučení, jak by mohli u každého námětu pracovat s kompozicí i jiným způsobem, ale to takovým, který by třeba lépe zachytil narativní námět.

Reflektivní otázky – Jak se Vám pracovalo s vlastní představou? Jaký námět sis vybral? Jak si ho zobrazil? Jakou kompozici si zvolil? Co ti dělalo problém?

Ovšem je podstatné upozornit ještě na jednu myšlenku, která je spjatá s touto částí. Ta vychází z vypořádaného nadšení u jednotlivých žáků, kdy byli přeneseny do světa tvoření, mají vyjádřit námět z křesťanské mytologie, tudíž se chtějí i seberepresentovat ve svém vizuálně obrazném vyjádření. Celá tato myšlenka je rovněž umocněna i tím, že se jedná o skupinovou práci, čímž si žáci uvědomují vzájemnou závislost každého z nich na zadané aktivitě.

Pakliže se pokusím ještě o jakousi reflexi druhé části aktivity, je zde třeba upozornit na jednu podstatnou okolnost, která souvisí se změnou techniky. U žáků se projevila opět jakási nejistota, která ale byla v následující minutách hned znegovaná, a to tím způsobem, kdy došlo k vysvětlení techniky, kterou budou převádět koncept do plastiky. Lze tedy v tomto kontextu hovořit i o tom, že kresba tužkou je taková technika, která se zdá být pro žáci nejjistější a nejznámější, přičemž není žádný důvod se bát jiných technik, které jsou mnohdy i daleko více zajímavější.

Na konci druhé části samozřejmě došlo také k reflektivnímu dialogu, který byl velice zajímavý, už jen proto, že žáci byli plny zážitku a měli potřebu se vyjádřit k tomu. Zejména se objevovalo nadšení právě z jiné techniky, které v nich probudilo ještě větší zájem o tvořivost, přičemž z počátku bylo vidět, že mají jakési nízké sebevědomí, které bylo nutné z mé pozice edukátoru neustále nabourávat, tedy probudit v nich jejich potenciál ke tvoření, který v každém z nás je.

Reflektivní otázky – Jak se Vám pracovalo s touto technikou? Líbilo se Vám to více jak kresba? Obávali jste se? Jak hodnotíte celou aktivitu? Pokládáte křesťanskou mytologii za důležitou v rámci výtvarné kultury?

PRAKTICKÁ ČÁST

1. ÚVOD

Než začnu přímo hovořit o mé tvorbě, která je součástí praktické části, tak zde připomenu některé myšlenky z předchozích částí. Protože téma práce je zaměřeno na mecenát a umělecký trh v renesanční Itálii, pokusil jsem se tedy v teoretické části zmínit a popsat v jistých souvislostech renesanční trh, který vychází z uspořádání renesanční společnosti, tudíž zde ústřední jednotkou je člověk jako takový. Ten se stává poté podstatným subjektem napříč jednotlivými částmi práce. V didaktické části následně došlo k aplikaci renesanční soutěže, která se odehrála ve školním prostředí, jednalo se jinými slovy o renesanční zakázku, která byla stavěna na námětech z Nového zákona, přičemž i zde se objevoval člověk. Lidské tělo se tedy stalo ústředním motivem téměř každého díla, tudíž i znalost proporcí vycházela především z toho, že každý větší autor provedl před výslednou prací mnoho skic nebo definitivních kreseb.

Tento pracovní postup můžeme zpozorovat u jednotlivých souborů kreseb, které po sobě zanechali mistři, třeba jako Leonardo da Vinci, či Michelangelo Buonarroti. V tomto kontextu si připomeňme třeba i skvělou výstavu ve vídeňské galerii Albertina, které jsem se ještě jako student Gymnázia v Mnichově Hradišti za přítomnosti PhDr. Evy Ševců zúčastnil. Je fakt, že je to již poměrně dlouho, kdy se výstava konala, ale i tak bych rád aplikoval návštěvu této výstavy do praktické části. Samozřejmě že se dá očekávat, což i nastalo, že si nevybavuji veškeré detaily, proto jsem využil k doplnění katalog, který je dostupný na Katedře výtvarné výchovy Univerzity Karlovy, který mi bezpodmínečně připomenul celou výstavu.

Rozhodl jsem se tedy zrealizovat poměrné rozměrné práce, kde ústředním motivem se stává již zmiňovaný člověk, jinými slovy se jedná o kresbu figury. Je třeba si ještě ale připomenout, že se člověk v období renesance stává nejen základním měřítkem pro architekturu, ale také je zde dána do popředí i jeho tělesná a duševní krása, tedy kalokagathia. Můžeme tedy hovořit o návratu k antickému znakovému systému, kde postava je atletického typu. Samozřejmě je celý problém daleko komplikovanější, neboť i když se může zdát, že se jedná v mém případě o pouhé vizuálně obrazné vyjádření figury, tak tomu určitě tak není. Každá má kresba přináší něco nového, co předchozí neměla a snaží se pracovat nadále s formátem, ale i kompozicí jako takovou. Navíc nelze ani opomenout to, že jsem se snažil při kresbě pochopit úžasné konstrukce jednotlivých svalů a jejich vzájemné vztahy, tudíž

jsem si rozvíjel i vizuální gramotnost, která je založená v tomto případě na matematickém jazyce, kde se jedná o jakousi architekturu přírody, kterou je každý z nás vytvořen. V tomto případě ani nelze opomenout ony kouzelné matematické hodnoty, díky kterým se nám zdá postava dokonalá či zajímavá.

Pochopit a vyjádřit tento přírodní jazyk prostřednictvím vizuálně obrazného vyjádření není samozřejmě nic snadného, neboť jsem hledal jakousi rovinu mezi tím, co je skica a definitivní kresba. Obě kategorie jsou díky současnému umění daleko více rozmělněny a potkávají se někde tam, kde dílo se stává zajímavé a naplňuje existenciální charakter umění. Celý problém je daleko ještě více složitější, tudíž nelze ani nahlížet na kresbu lidské postavy, již na něco mnohdy známého, či nudného, neboť tím bychom si odepřeli základní jistoty, které nám můžou být nápomocny při pochopení současného umění. V tomto případě si připomeňme souvislost mezi Kostkou Tony Smithe a Vitruviánským člověkem od Leonarda da Vinciho.

2. METODA

V rámci dostupného času jsem poměrně dlouho vymýšlel, jak budu přesně postupovat, či jak samotné kresby, cyklus kreseb zrealizuji, až jsem následně došel k této metodě, kterou se zde pokusím popsat.

Z počátku jsem se dostal do patové situace, kdy jsem si stanovil poměrně ideální podmínky, které jak bývá zvykem naplnit, je velice obtížné, ale i přesto jsem se snažil k těmto ideálním podmínkám přiblížit, a to i včetně vyhledání samotného modelu.

Modelem se v tomto případě stal student Univerzity Karlovy, který studuje na fakultě tělesné výchovy a sportu, kde konkrétně navštěvuje obor tělovýchova a sport. Vybral jsem si ho proto, neboť má atletický typ postavy, který je právě vhodný pro mou práci. Jeho vypracované tělo je zejména determinováno odborným dohledem akademiků, tudíž jeho vypracované tělo není výsledkem jakési marketingové manipulace. Navíc se s tímto člověkem velice dobře znám, a tak nebylo příliš složité se s ním domluvit na termínech, ale také i na okolnostech, které se samotným vizuálně obrazným vyjádřením souvisí. Nakonec jsme došli k závěru, ze kterého jsem tedy vyvodil výsledné podmínky, které budu mít při tvorbě. Jednalo se tedy o to, že model souhlasil s vizuálním záznamem jeho těla, konkrétně i aktu, s tím že některé části lidského těla, které mohou působit provokativně budou zakryty. Proti tomu ovšem jsem nemohl nikterak vystupovat, neboť jsem byl vůbec rád, že jsem někoho takového sehnal.

K záznamu aktu jsem tedy využil vhodně postavený malířský stojan s deskou, na kterou jsem si vždy dal balící papír ve formátu 90 x 68 cm, který byl vždy správným způsobem připevněn, ale to tak, aby nebyly jeho kraje poškozeny. Metoda záznamu byla poměrně u každé kresby tak trochu jiná, přičemž jsem se snažil držet mého ověřeného postupu, který nabral v průběhu jednotlivých prací jistého vývoje, což budu popisovat vždy až u konkrétního záznamu. Z počátku jsem si vždy vytvořil skicu na A4, jednalo se o rychlý kresebný záznam ve smyslu konceptu, který mi pomáhal pochopit kompozici, seznámit se s danou situací, ale i určit vhodnost postavení modelu, tedy jinými slovy, zda se jedná o něčím zajímavé postavení, které mi může pomoci pochopit právě onen již zmiňovaný přírodní jazyk, ale také oživit kalokagathii.

Následně jsem vždy vytvořil rychlou skicu na výsledný formát, která vycházela ze samotného konceptu, ale také určovala správné určení proporcí lidského těla, tak aby

jednotlivé části byly ve stejném poměru a vytvářely koherentní celek. Tím i docházelo ve výsledku ke správnému určení kompozice, která mnohdy odkazovala k jakémusi matematickému řádu.

Potom, co jsem měl na balícím papíře zachycené základní linie, které určovaly tvar figury, jsem se pokusil o zvýraznění tmavých míst, které se často objevovaly v místech, kde dochází k nějakému zakřivení, tedy v plošném případě se jedná o křivky. Následně poté docházelo ke šrafování, u kterého jsem také zaznamenal jakýsi vývoj. Nyní se již ale pusťme do popisu jednotlivých kreseb.

2. 1. KRESBA Č. 1 - ZMRTVÝCHVSTÁNÍ



Obr. 5: Zmrtvýchvstání, kresba

To, že jsem určil pro první kresbu náboženský námět není náhodou, ale každopádně ani nelze říci, že bych se i nadále držel náboženské mytologie v následujících kresbách. Sice tyto náměty jakýmsi způsobem prostupují praktickou částí, tudíž se stávají i jakýmsi dílem, který tvoří provázanost jednotlivých částí mezi sebou. Vraťme se ale k popisu samotné kresby. Zmrtvýchvstání je vyjádření jakéhosi návratu, který se stává jakousi reflexí v celé postavě, a to tím způsobem, kdy zadní noha je již odlehčena, tudíž váha těla se přenáší do nohy přední.

Další zajímavou částí, kterou pokládám za podstatnou v tomto námětu je převedení hloubky jednotlivých částí těla do plánů. Přední plán je vyjádřen přední nohou, následně na to navazuje střední plán, který lze ztotožnit s hrudní páteří. Ta je prolomena směrem ven z obrazu, jedná se tedy o méně snadné postavení modelu, což může způsobovat optické iluze a nepochopení, po dlouhém zkoumání ovšem člověk nabyde porozumění a pochopí význam jednotlivých proporcí.

Figura jako taková je umístěna uprostřed, přičemž ruce a nohy vytváří jakousi stabilitu formátu. Ruce také odkazují na pojem kalokagathia, který v tomto případě ztotožňuje jakési duševní vítězství, ale i krásu těla, která je dokreslena draperií, jež v sobě nese symbol života, nespoutané vesmírné síly.

2. 2. KRESBA Č. 2 - ODPOČÍVAJÍCÍ HERKULES



Obr. 6: Odpočívající Herkules, kresba

Druhá kresba zobrazuje námět Herkula, který se ocitá v odpočinku. Inspirací pro mě zde byla kresba od Annibale Carracciho. I když zde můžeme hovořit o antickém námětu, který bezprostředně spadá do renesančního umění, přičemž pro samotný výzkum zde není až tak úplně tím hlavním. Při kresbě, zejména při postavení modelu jsem se snažil tentokrát směřovat pozornost nikoliv na celé tělo, ale pouze na určitou část. Tím byla krční páteř. Bylo to pro mě zajímavou výzvou projít si složitostí této části, kde jednotlivé kosti navazují na složité provázání jednotlivých svalů. Tedy v tomto případě můžeme hovořit o klíční kosti, zachycení prvního žebra, ale také sedmého krčního obratle. Nadále se zde jedná o zachycení soustavy svalů, tedy konkrétně v tomto kontextu zdvihač hlavy, deltový sval, trapézový sval, nadále i prsní sval, či dvojhlavý sval pažní.

S vyjmenováním zachycených svalů bychom mohli popsat ještě několik stránek, přičemž zde jde zejména o vizuální zachycení svalů, a to proto, abychom si uvědomili onen přírodní jazyk, který vytváří překrásnou geometrickou harmonii, na kterou třeba navazují i kubisté. Na tomto námětu ovšem můžeme upozorovat další okolnost, a tím je pravá ruka, která ukazuje na čelo. Tím upozorňuje na čistou mysl, klidnou duši, která je důležitou součástí vedle tělesné krásy.

Celý námět je poté umocněn drapérií v dolní části, která vytváří jakousi dynamiku postavy, ale stává se i jakousi stabilní základnou, nad kterou je námět zkonstruován.

2. 3. KRESBA Č. 3 - SEDÍCÍ MUŽ



Obr. 7: Sedící muž, kresba

Tento námět pro kreslení jsem si vybral na základě náhodného prohlížení katalogu o Michelangelovi, ale také na obdobný námět jsem narazil rovněž u Carracciho. Pro vlastní kresbu jsem námět tak trochu pozměnil, přičemž v něm zůstává obdobný obsah. V mém případě se tedy jedná o muže otáčejícího směrem dovnitř kresby, tudíž pro nás zůstává tajemstvím, o koho se jedná, ale také kam vlastně hledí.

Tím, jak je hlava otočená dovnitř, začíná se nám v kresbě objevovat velice zajímavá kompozice, která není vůbec poměrně snadná vyjádřit. Osobně jsem měl s touto kompozicí veliký problém, který jsem si ovšem nastolil úmyslně, abych ho rozlouskl. Jedná se přesněji o to, že potom, co se hlava otočí dovnitř obrazu, nastává zde komplikace určit velikost páteře vůči dolním končetinám. Celý tento problém je navíc umocněn ještě tím, že páteř se natáčí společně s hlavou, a tím i zde vzniká zajímavé uspořádání svalů u rukou. Pravá ruka se ztrácí u hrudi, kdežto levá nám zalézá za bok páteře, tím je i složité určit její velikost vůči celku.

Celá kompozice poté působí dominantním způsobem už jen proto, neboť pravá noha, která končí v pravé dolní části formátu vytváří společně s otočením těla jakousi diagonálu, jež prochází z pravého dolního rohu do levého horního rohu. V tomto kontextu nezapomenu zmínit i historickou židli, která je bezpodmínečně součástí celé kresby, jednak vytváří jakousi stabilitu celé kompozice, ale také je zajímavá svým původem, neboť pochází z 19. století a původně se nacházela v kostele sv. Jakuba v Mnichově Hradišti.

2. 4. KRESBA Č. 4 - ATHÉNSKÁ ŠKOLA



Obr. 8: Athénská škola, kresba

Námětem pro čtvrtou kresbu se stala Athénská škola od Rafaela Santiho. Zde pro mne byl velkou inspirací muž, který se nachází uprostřed obrazu, tedy Hérakleitos, ve kterém je možné vidět i samotného Michelangela, ale také mě upoutal pozornost Pythagoras, který se právě nachází vlevo od Hérakleita. Ale proč jsem vlastně upoutal pozornost k těmto dvěma mužům? Chtěl jsem zejména ve čtvrté kresbě zdůraznit kalokagathii, především ale její duševní část, kdy za pomoci pilného studia spějeme k duševní kráse a poznáváme jednotlivé ctnosti.

Jinými slovy vybraný fragment obrazu jsem si ponechal v představě spíš jako inspiraci, kterou jsem dle svého konceptu tak trochu pozměnil, a to tím způsobem, kdy muž sedí proti nám a v obličeji má humanistický výraz, která je dán studiem jakési antické literatury. V tomto případě se tedy staví do popředí duševní krása, která je stejně tak důležitá, tak jako krása tělesná.

2. 5. KRESBA Č. 5 - MUŽ OPÍRAJÍCÍ SE O KÁMEN



Obr. 9: Muž opírající se o kámen, kresba

Poslední kresbu, kterou jsem vytvořil v rámci praktické části, je muž, který opět hledí směrem dovnitř kresby. Jenže v tomto případě se nejedná o stejný případ jako u třetí kresby, kdy muž seděl na židli a částečně byl pootočený dovnitř. Zde je nám celá postava otočená zády, a dokonce se opírá levou rukou o mramorový kvádr. Levá noha je pokrčená a přenáší se do ní váha těla, tak jako právě do levé ruky, tudíž pravá noha je odlehčená. V tomto případě můžeme i začít polemizovat o tom, zda vůbec pravá noha je v pořádku. Ale to zůstane již tajemstvím. Postavení figury nám tedy může připomínat i způsob zobrazení stojící lidské postavy, který byl velice oblíbený v Antice, tedy kontrapost.

ZÁVĚR

Z kapitol, které jsme si prošli, nám musí být zřejmé, že situace, která vznikla na přelomu středověku a novověku není až tak příliš jednoduchá. To, že jsme se dotkli několika příčin, které již nyní můžeme pokládat za hodnotné podněty, které ovlivnily vznik renesančního mecenátu, neznamená to, že bychom poodhalili veškerá tajemství, které před námi umělecký trh ještě skrývá.

Je si třeba ale uvědomit, že cestu, kterou jsme absolvovali k samotnému poznání, nebyla zbytečná, neboť nám bylo dovoleno vstoupit do poměrně složité doby za pomoci odborných publikací a poznat tehdejší společnost, která ať bychom tomu už ani nemuseli věřit, byla založena na poměrně obdobných principech, tak jako současná společnost. V tomto kontextu míním zejména kapitalistický systém, díky kterému můžeme právě hovořit o jakémisi otevřeném trhu v umění. Samozřejmě v samotných detailech najdeme rozdíly, a to především proto, neboť nás od renesančního mecenátu dělí několik staletí. Přičemž připomenout a poodhalit závoje umění v této době, jak jste poznali, je určitě nesmírně zajímavé, už jen proto, neboť se jedná o jeden slavný návrat k antické kultuře, která byla také známá svou poptávkou v umění.

Proto jsem se rozhodl také připravit i takovou didaktickou aktivitu, která zpřítomní situaci, která je tvořena rolami, ve kterých se nachází společně střetává zadavatel, patron neboli mecenáš a společně s ním zde je i umělec. Ty společně prochází a sestavují renesanční zakázku, která na sebe bere mnohdy bere podobu demokratické soutěže.

V poslední části jsem se zaměřil zejména na zpřítomnění, oživení antické krásy, tedy kalokagathie. Odkrytí tělesné, ale i duševní krásy, která se stala na dlouho dobu součástí mnoha námětů nejen v období, ale nadále i baroka a dalších uměleckých etap, kde můžeme vysledovat, ať už kladné či záporné návraty k antické kráse. Zpřítomnění lidské krásy se stává i v současné době aktuálním tématem, neboť kvůli netolismu se začínáme všichni navzájem cítit poněkud odcizeni, tudíž začínáme i vnímat realitu v jiné dimenzi, kde člověk začíná ztrácet svou hodnotu.

SEZNAM LITERATURY

ALBERTO, Leon Battista. O malbě. O soše. Praha: Vladimír Žikeš, Žikešův špalíček o umění, 1947.

ANTAL, Frederick. Florenské malířství a jeho společenské pozadí: Měšťanská republika, než převzal moc Cosimo de Medici-XIV. století a počátek století XV, 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954.

BURKE, Peter. Italská renesance: Kultura a společnost v Itálii, 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1996, ISBN 80-204-0589-5.

BURKE, Peter. Žebráci, šarlatáni, papežové: historická antropologie raně novověké Itálie: eseje o vnímání a komunikaci. Jinočany: H & H, 2007. ISBN 978-80-7319-069-9.
Galerie Albertina, Michelangelo: The Drawings of a genius. Vídeň: Albertina 2011. ISBN 978-3-9502734-6-5.

DA VINCI, Leonardo. Úvahy o malířství. Praha. GRYP. ISBN 80-85829-06-01.

GARIN, Eugenio, ed. Renesanční člověk a jeho svět. Praha: Vyšehrad, 2003. ISBN 80-7021-653-0.

HASKELL, Francis. Patrons and painters: A study in the relations between italian art and society in the age of the baroque. New York: A.A. Knopf, 1963.

JAKUBEC, Ondřej. Kulturní prostředí a mecenát olomouckých biskupů potridentské doby. Umělecké objednávky biskupů v letech 1533-1598, jejich význam a funkce. Olomouc 2003. ISBN 80-244-0679-9.

KELLER, Jan. Úvod do sociologie. 6. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2012. Studijní texty (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-102-2.

MACHIAVELLI, Niccolò. Vladař. Přeložil Adolf FELIX. Praha: Argo, 2012. ISBN 978-80-257-0736-4.

PALLADIO, Andrea. Čtyři knihy o architektuře: *O soukromých domech, o cestách, o mostech, o náměstích, o xystech a o chrmech*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958

PEŠEK, Jiří. Poznámky ke struktuře a zaměření mecenátu císaře Rudolfa II. FHB XI, 1987.

VASARI, Giorgio a Pavel PREISS. Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů I. Praha: Odeon, 1976.

VASARI, Giorgio a Pavel PREISS. Životy nejvýznamnějších malířů, sochařů a architektů II. Praha: Odeon, 1977

SEZNAM OBRÁZKŮ

1. vlastní archiv
2. vlastní archiv
3. vlastní archiv
4. vlastní archiv
- 5, vlastní archiv
- 6, vlastní archiv
- 7, vlastní archiv
- 8, vlastní archiv
- 9, vlastní archiv