

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

DIPLOMOVÁ PRÁCE

KRAJINOMALBA CASPARA DAVIDA FRIEDRICH
A GERHARDA RICHTERA

Vedoucí práce: PhDr. Kateřina Horníčková, PhD.

Autor práce: Bc. Adéla Procházková

Studijní obor: Dějiny a filozofie umění

Ročník: 3.

2022

Prohlašuji, že jsem autorkou této kvalifikační práce a že jsem ji vypracovala pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu použitých zdrojů.

České Budějovice, 9. května 2022

Bc. Adéla Procházková

Především bych chtěla na tomto místě poděkovat PhDr. Kateřině Horníčkové PhD. za odborné vedení mé práce, za čas a trpělivost, cenné poznámky a připomínky, které mě dovedly k napsání výsledné podoby diplomové práce. Dále bych tímto chtěla vyjádřit poděkování Ing. Václavu Liškovi za podnětné komentáře a korekturu textu. Velký dík patří rovněž Josefu Gurunzsovi za pomoc s překlady. Ráda bych poděkovala také své rodině a všem přátelům, kteří mě při vytváření této práce podpořili.

Anotace

Cílem práce je komparace krajinomalby Caspara Davida Friedricha a Gerharda Richtera. Na oba malíře je nahlíženo jednotlivě, případně skrze otázku inspirace. Stěžejními body je šest krajinomaleb, které jsou interpretovány nejprve zvlášť, a později souborně. Metodologickým rámcem byla zvolena recepční estetika. Důraz je kladen na prázdná/otevřená místa v obrazech jakožto vstupu pro diváka. Stranou nezůstanou umělecké vklady obou autorů zahrnující jejich práce s přírodou, krajinou a touhou po poznání či kráse. Důležitý je v práci pojem romantický(á), jenž je nutno konfrontovat v rámci tradičního a moderního pojetí. K tradičnímu pojetí se váže estetická kategorie vznešena, která se v moderním pojetí Gerharda Richtera transformovala do vizuální zkušenosti. Obě kritéria malby korespondují s otázkou po diváckém očekávání/odhalení/rozpoznání viděného. Richter s tématem rozpoznávání pracuje pomocí fotomalby, která náleží filozofickému výkladu.

Komparovány nebudou jen krajinomalby, ale také umělecké přístupy autorů k významu obrazu. Na Friedrichovy prvky v krajinomalbě musíme nahlížet jako na hieroglyfy, zatímco Richter nechává význam obrazu doplnit samotné diváky. Závěrem práce je porovnání krajinomaleb na základě divácké recepce 19. a 20. století. Interpretaci znesnadňuje přítomnost emocí v procesu dívání se, což tato práce také krátce zohledňuje. Vizualizace krajiny v pojetí C. D. Friedricha, která se může projevit v díle G. Richtera, se podobně manifestuje i skrze jinou současnou tvorbu – dokumentární film, fotografie, videohry, jejichž konkrétní příklady stručně popisuje poslední podkapitola.

Celá práce mapuje prvotní autorčin impulz v zájmu o Richterovu krajinomalbu v souvislosti s předešlými nabytými vizuálními a teoretickými zkušenostmi krajinomalby C. D. Friedricha.

Klíčová slova: Caspar David Friedrich, Gerhard Richter, romantická krajinomalba, estetická recepce krajiny, recepční estetika, vizuální zkušenost

Annotation

The aim of the work is a comparison of the landscape painting by Caspar David Friedrich and Gerhard Richter. Both painters are viewed individually, as well as through the lens of their mutual inspiration. The mainworks under review are the six landscape paintings, which are at first interpreted individually and later collectively.

Reception Aesthetics was chosen as the methodological framework. In the initial analysis, emphasis is placed on the empty/open spaces in the paintings as an entry for a viewer. The artistic contributions by both artists are taken into account, including their work with Nature, the landscape and their search for beauty and knowledge. The term 'romantic' is significant in this thesis and must be confronted within the traditional as well as modern concepts. The aesthetic category of sublime is linked to the traditional concept, which was transformed into a visual experience by means of Gerhard Richter's modern conception. Both of the painting's criteria correspond to the question of the viewers' expectation/discovery/recognition of the seen. Richter works on the topic of recognition with the aid of the artistic technique of photo painting, which ranks as a philosophical interpretation.

As well as comparing the landscape paintings, the painter's artistic approaches to the meaning of the paintings are also contrasted. Friedrich's landscape painting elements should be regarded as hieroglyphs, while Richter allows the viewer to add meaning to the painting.

In conclusion, the work compares the landscape paintings based on the reception by audiences of the 19th and 20th centuries. Interpretation is hampered by the presence of emotions in the viewing process, a fact which this work also briefly takes into account. The visualisation of landscape in the conception of C. D. Friedrich, which is also reflected in the work of G. Richter, is similarly manifested through other contemporary works, such as documentaries, photographs, video games, specific examples of which are briefly described in the last subchapter.

The entire work traces the author's initial response in her interest in Richter's landscape painting in the context of her previously acquired visual and theoretical experience of the landscape painting by C. D. Friedrich.

Keywords: Caspar David Friedrich, Gerhard Richter, romantic landscape painting, aesthetic reception of landscape, reception aesthetics, visual experience

Obsah

Úvod	7
1. Estetické vnímání krajiny u Friedricha a Richtera.....	11
1.1 Romantická krajinomalba počátku 19. století	13
1.2 <i>Prázdná místa</i> Friedrichovy krajinomalby.....	19
1.3 <i>Fotomalba</i> Gerharda Richtera.....	24
2. Caspar David Friedrich	29
2.1 <i>Horská krajina s duhou</i>	33
2.2 <i>Severní ledový oceán</i>	39
2.3 <i>Moře</i>	44
3. Gerhard Richter	47
3.1 <i>Inspirace</i> C. D. Friedrichem.....	49
3.2 <i>Duha</i>	55
3.3 <i>Mořská krajina</i>	58
3.4 <i>Ledovec</i>	60
4. Komparace krajinomaleb a jejich vnímání	64
4.1 Vidění, vědění a abstrakce	68
4.2 Soudobý a současný divák	71
4.2.1 Problematika emocí v umění	74
4.2.2 Vizualizace romantické krajiny	76
Závěr	80
Seznam použité literatury	83
Zdroje obrazové přílohy.....	86
Primární obrazová příloha	87
Sekundární obrazová příloha	90

Úvod

Prvotním impulzem k volbě tématu této diplomové práce byla osobní vizuální zkušenost s krajinomalbou *Mořská krajina* Gerharda Richtera, která ve mně vyvolala otázky po možných souvislostech s tvorbou Caspara Davida Friedricha. Krajinomalbou druhého zmiňovaného malíře jsem se zabývala ve své bakalářské práci¹, tudíž jsem měla jistou zkušenost, jež předcházela zmíněnému prvotnímu impulzu.

Ačkoliv se téma jeví jako velmi široké a ambiciózní, přinejmenším ve svém úmyslu srovnávat dva veliké malíře, hned na úvod bych se ráda vymezovala vůči množství interpretací, které se nabízely. Na tenký led se dostaneme, sklouzneme-li k vytváření analogií mezi životními osudy obou malířů. Tvorba Caspara Davida Friedricha je známa svou niternou sepjatostí s autorem, tvorba Gerharda Richtera zase svým osobitým malířským gestem. Já jsem se v tomto směru pokusila pracovat jen s nejnütnějšími informacemi, které jejich díla doprovází, abych se vyhnula klišé prvoplánového srovnání. Dnes nám jsou dobře dostupné přímé zdroje ve formě deníků či rozhovorů.

Předmětem mé práce je srovnání recepce vybraných děl. Obrazy jsem zvolila nejen na základě vizuální a tematické podobnosti, ale také na základě malířského vývoje obou autorů, přičemž jsem brala v úvahu vývoj jejich myšlení o krajině a postojů k přírodě.

Pro rozmanitost vybraného tématu bylo nejtěžším úkolem vybrat metodologický rámec, kterým se má práce ubírat. Na paměti mi vždy vyvstala myšlenka na prvotní vizuální zkušenost s konkrétními díly obou autorů, tudíž jsem zvolila otázku recepční estetiky. V tomto ohledu je otázka recepce Friedrichových děl probádána Václavem Hájkem, jehož disertační práce² byla publikována až potom, kdy jsem si kladla podobné otázky. Obeznamení se s touto prací mi velmi pomohlo s odpověďmi.

První kapitola se zabývá podrobnější analýzou romantismu v pojetí Caspara Davida Friedricha. Romantická malba se ve Friedrichově případě vyznačuje citovou kvalitou malby.³ Friedrich „nikdy nemaloval krajinu takovou, jaká byla v daném

¹ PROCHÁZKOVÁ, Adéla. *Caspar David Friedrich a romantická estetika přírody*. České Budějovice, 2019. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita. Vedoucí práce Jan Staněk.

² HÁJEK, Václav. *Obzory a ruiny; Viditelné a neviditelné v romantické krajinomalbě*. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, 2020.

³ STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná, estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán s.r.o., 2005. Str. 97. K pojmu romantismu více na straně 14. této diplomové práce.

okamžiku, ale až její snovou podobu, vystupující ze vzpomínek, tedy skutečnost prozářenou náladou a fantazií.“⁴ V jeho krajinomalbách dominuje záznam tzv. vznešené ideje. Funkci této ideje ve Friedrichově díle nejlépe vysvětlují Johannes Grave a Nina Hinrichs. Jelikož se jedná o pojem související s obrazotvorností, můžeme jej zohlednit při otázkách po divácké recepci. Hinrichs například uvádí, že „Friedrich byl prvním malířem, který reflektoval emoce a myšlenky ve svých krajinomalbách.“⁵ O přenos totožných emocí a myšlenek se Friedrich pokoušel na diváka. Jak se mu to (ne)podařilo, jaký způsob pro přenos volil, a vůbec o jaké myšlenky jde (nejen o krajině), uvidíme u vybraných obrazů.

Estetickou recepcí vizuálních děl obrazových se začal zabývat v 80. letech 20. století Wolfgang Kemp, který si všímá otevřených/nedourčených míst v obrazech, která lze dourčit v procesu *dívání se* na obraz.⁶ Kdybychom se uchýlili ke starším interpretacím, zhruba ze 70. let 20. století, obsáhlý ikonografický výklad Friedrichových děl poskytuje Helmut Börsch-Supan. Ten jako jeden z prvních historiků umění interpretoval Friedrichovu krajinomalbu jako řeč či slovník, neboť podle něj každý ztvárněný předmět nese určitý význam.⁷ Celá jeho studie je především založena na ikonografickém výkladu děl, přesto pokud bychom chápali Friedrichovu tvorbu skutečně jako řeč, hodil by se nám zde více výklad literárních teoretiků. Novodobější interpretace právě Friedrichovu *krajinu* nevykládají tak jednoznačně. Například Hájek zde vysvětluje roli symbolů jako hieroglyfy, což je rozebráno v první kapitole. Přesto symbolika konkrétních přírodních motivů, jak jim ji přisuzuje Börsch-Supan, může být zachována, ale co se postupně *děje* na Friedrichových plátnech, zanechává otevřená/nedourčená místa.

Širší přístup k výkladu Friedrichových děl nabízí Werner Busch, připouští tři druhy interpretace, které se nám u Friedrichova díla nabízejí: „křesťanskou, „přírodně-mystickou“ a „politickou“. Dodává, co mají všechny společného, a sice podle něj

⁴ FISCHER, Ernst. *Původ a podstata romantismu*. Přeložil Alexej KUSÁK. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1966. Str. 200-201.

⁵ „Friedrich was the first painter who reflected emotions and thoughts in his landscape paintings.“ HINRICHS, Nina. *Das Eismeer – Caspar David Friedrich and the North*. Norway: Nordlit: Tidsskrift i litteratur og kultur, 01 1 February 2008, Vol.12 (1), pp.131-160. Str. 140.

⁶ Po vzoru literárních teoretiků, hlavně Wolfganga Isera.

⁷ Například cestu chápe jako životní cestu, listnatý strom jako životní sílu, uschlý strom jako umírání, skálu jako víru, most jako překonání smrti křesťanstvím,...BÖRSCH-SUPAN, Helmut. *Caspar David Friedrich*. München: Prestel-Verlag, 1973. Str. 15.

„metaforickou analogii“⁸. „Na rozdíl od alegorie nebo symbolismu, metafory nemíří ani na vizualizaci přesné konceptuální abstrakce (alegorie), ani objekty nemají určité reprezentativní funkce (symbolika), ale metafory se zaměřují na širší významové oblasti, jejich upřesnění je otevřené individuálnímu nastavení.“⁹ V této souvislosti Busch zmiňuje například nejasné ztvárnění duhy na obraze *Horská krajina s duhou* [1], kdy se nepřiklání k jednoznačnému významu jako Börsch-Supan. Symbolickou platnost motivů však nepopírá úplně, jen ji definuje zpětně, na základě metaforického významu.¹⁰

Pojetí Wenera Busche se mi stalo klíčovým výkladem i ve způsobu nahlížení na krajinomalbu Gerharda Richtera. Otázka metaforické analogie se nese celou prací, a snad závěrečná komparace dostatečně shrnuje, v čem si mohou být krajinomalby pro dnešního diváka blízké, v čem mají podvrtnou sílu, a kam nás mohou zavést *prázdná* místa. Co se týká recepce děl Gerharda Richtera, jejich interpretace jsou taktéž obsáhlé, vycházím především ze dvou publikací. Jednou je *Gerhard Richter; Landscapes*, Elgera Dietmara¹¹, která nejpodrobněji popisuje Richterův *krajinářský styl*. Druhou výchozí publikací je *Gerhard Richter*¹², jenž byla editována v českém překladu u příležitosti výstavy děl Gerharda Richtera v Národní galerii (2017), sestává z několika rozhovorů a obrazových příloh, kdy úvod do Richterovy tvorby poskytl filozof Miroslav Petříček. Ten se zabývá problematikou umělcova konceptu – *fotomalby*.

Vedle metodologického rámce týkajícího se recepce děl, se dále zabývám aplikovatelností pojmu *romantický* na tvorbu Gerharda Richtera, který mi nebyl zcela zřejmý, ale pouze tušený. Richter přirovnává své krajinomalby ke kukaččímu vejci – předznamenávají něco romantického, v jádru jimi ale nejsou. Ty, které mi nejvíce evokovaly spojitosti s krajinomalbou Caspara Davida Friedricha, jsem se pokusila

⁸ BUSCH, Werner. *Zu Verständnis und Interpretation romantischer Kunst. Romantik (Artefakten)*, Annweiler, 1987. Str. 24.

⁹ „Metaphorik im Gegensatz zu Allegorik oder Symbolik zielt weder auf Verbildlichung einer präzisen begrifflichen Abstraktion (Allegorik), noch haben die Gegenstände bestimmte Stellvertreterfunktionen (Symbolik), sondern Metaphorik zielt auf breitere Bedeutungsfelder, deren Präzisierung individueller Setzung offensteht.“

BUSCH, W. cit. d. Str. 25.

¹⁰ „Das Mißverständnis der drei Deutungen ist darin zu sehen, daß sie zwar metaphorisch Sinn erschließen, dem erschlossenen Sinn jedoch symbolische Gültigkeit und Eindeutigkeit beigesellen.“ Ibidem, str. 26.

¹¹ ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter; Landscapes*, do angličtiny přeložily: ELLIOTT, Fiona, PLATH-MOSELEY, Allison. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012.

¹² FAJT, Jiří a Milena KALINOVSKÁ, ed. Gerhard Richter. *Gerhard Richter*. V Praze: Národní galerie, 2017

vybrat. Tematicky, i díky Richterově schopnosti zprostředkovat nálady a atmosféry, jsou tyto jeho obrazy velmi blízké romantickému malířství.¹³ V jejich jádru, ale nejde ani tak o to, že se například v případě ztvárnění mraků a moře, Richter rád dovolával na Caspara Davida Friedricha, ale jedná se spíše o Richterův koncept. Tento koncept spočívá v autorových názorech na malbu, barvu, a také v obeznámenějším ohledu na diváckou recepci. Friedrichova díla Richter chápe jako uměleckou metodu, než inspiraci, tuto problematiku podrobněji probírám ve třetí kapitole této práce.

V čtvrté kapitole se zabývám porovnáváním konkrétních krajinomaleb, a jejich diváckou recepcí. Výchozím postojem, který musíme při komparaci zaujmout, je přijetí toho, že ani u jednoho malíře neplatí jednoduchá rovnice: symbolické sdělení – jednoznačný význam. Měli bychom si udržet jakési *myšlení obrazem*, nežli jazykem, ačkoliv při výkladu se bez něj neobejdeme. V dílech dominuje myšlenka, vyjádřena slovy Miroslava Petříčka: „Obrazy nejsou texty, ale právě proto jsou schopny vzdorovat degeneraci, redukci složitého na jednoduché. Obrazy se například vzpírají velmi účinně sémiotické analýze. Možná je každý obraz složitý znak, ale je obtížně analyzovatelný, protože se zdá, že to, co dělá obraz obrazem, není znakové povahy, alespoň nikoli takové, pro kterou by se dal najít nějaký obecný kód.“¹⁴

Na úplný závěr této diplomové práce se zamýšlím nad problematikou emocí, jež mohou narušit vlastní interpretace děl. Vedle recepce umění se v tomto případě nabízí také recepce samotné krajiny, což zprostředkovává a dodnes problematizuje malba, fotografie či jiné nové médium. V neposlední řadě existují konkrétní příklady videoher, a filmů, jejichž tvůrci vědomě čerpají prvky z krajinomaleb C. D. Friedricha, neboť vědí, že jeho *krajiny* jsou z hlediska emočního působení velmi efektivní a v divákovi zanechávají silný dojem. Ať už je s recepcí krajiny spojeno tzv. chození do přírody,

¹³ FAJT, Jiří a Milena KALINOVSKÁ, ed. Gerhard Richter. *Gerhard Richter*. V Praze: Národní galerie, 2017. Str. 78.

¹⁴ PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem; průvodce současným filosofickým myšlením prostředně pokročilé*. Praha: Herrmann&synové, 2009. Str. 33.

Zároveň vycházím z Petříčkovy úvahy, že je „Obraz složitý celý, jakkoli má čitelnou kompozici a jakkoli třeba líčí nějaký mytologický příběh, který snadno identifikujeme. Má hloubku a díky ní je stále otevřený do hloubky, a proto složitý čili komplexní. Poněkud paradoxní na této zkušenosti je to, že nejsme schopni říci, kde vlastně je otevřený. Všude, zní složitě jednoduchá odpověď. Rozplétáním se zaplétá. Je to obraz, a přitom je to dění, proces, tok.“ Str. 35.

I já k dílům vybraným pro tuto práci přistupuji jako k procesu, i když se místy snažím popsat, kde jsou interpretačně „otevřená“. Může se proto zdát, že hledám jejich obecný kód.

hledání spirituality, filmové zpracování nebo hraní videoher, vizualizace krajiny je téměř všudypřítomná, a je stále živým filozofickým a uměleckým tématem.

1. Estetické vnímání krajiny u Friedricha a Richtera

V této kapitole jsou klíčové vizuální zkušenost a vlastní proces vnímání krajiny, jež doprovází jak autory, tak diváky. V úvodu k ní se věnuji koncepci vznešena a poté popisují chápání symbolů jako hieroglyfů v krajinomalbě Caspara Davida Friedricha. Na ně navazuje otázka významu v jeho díle, který zůstává otevřený, a tudíž zde vznikají (interpretačně) *prázdná* místa. Aplikaci recepční estetiky na konkrétním příkladu rozebírám ve druhé podkapitole.

Ve třetí podkapitole, na základě principu Richterovy *fotomalby*, stanovuji výchozí body pro budoucí reflexi jeho *abstraktních* krajinomaleb, zejména vnímaných jako svědectví, a pokouším se vysvětlit v čem i zde selhává nebo funguje fixovaný znakový systém. Vycházím z interpretací, které oba umělce srovnávají především na základě *romantických* krajin. Krajinomalby jsou si blízké na první, někdy až na druhý pohled, později ale zjistíme, že povrchní vizuální dojmy nás mohou klamat. Proto je nutné přiblížit zvláště tvorbu a myšlení Gerharda Richtera, který je romantikem jen do určité míry. Nejdříve tedy musíme vymezit základní pilíře tradiční, potažmo Friedrichovy *moderní* romantické krajinomalby, jedním takovým pilířem je následující pojem.

Pojem vznešena

Původ zájmu romantiků o přírodu lze vysledovat k základní teorii o *vznešenu*. Pomáhá nám uchopit vizuální chápání přírody a umění období od počátku 18. století, a co se týká díla C. D. Friedricha, dominuje napříč různými interpretacemi. K vznešenu se zásadně vyjádřili německý filozof Immanuel Kant a anglický estetik Edmund Burke, který navazoval na estetiku anglického šlechtice Antonyho Ashleyho Coopera.¹⁵ V *Kritice soudnosti* popisuje Kant, že výhradně přírodní objekty jsou zdrojem ideje vznešena. Jedná se o pocit (vznešena), který vzniká při pohledu na některé objekty, ať

¹⁵ Antony Ashley Cooper, hrabě ze Shaftesbury, si v přírodě všímá, jako jeden z prvních, krásy hor. Horám však nepřisuzoval tak estetické zalíbení, jako spíše boží poslání. V jeho pojetí byla příroda krásná jako „celek Bohem stvořený“. A všímá si přírody na základě „překonání“ běžného způsobu vidění. STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná, estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán s.r.o., 2005. Str. 62, 63, 66.

už to jsou hrozící skály, bouřková mračna, sopky, nebo bezpřehý bouřící oceán.¹⁶ To se však týká střetu člověka (subjektu) s objektem (jevem) v přírodě. Proto pro mou analýzu Friedrichových obrazů a jeho práce s přírodními motivy, lépe poslouží o pár let starší teorie Edmunda Burka. Neboť ten se ve své eseji *Porovnání vznešeného a krásného*, zabývá konkrétními viditelnými jevy. Píše například, že s kombinací protichůdných objektů, či barev se můžeme setkat v uměleckých dílech, nejen v přírodě.¹⁷ Burke rozlišuje ideu krásy od ideje vznešena. Krásu nazývá „sociální kvalitou“, neboť ta spočívá ve slasti, například přítomnost hezkého člověka probudí v mysli pozorovatele onu ideu.¹⁸ Jestliže ale slasti předchází trýzeň, kdy se setkáme s něčím, co vzbuzuje hrůzu či nebezpečí, pak se jedná o ideu vznešena.¹⁹ Burke také připouští, že ideu vznešena mohou zapříčinit určité barvy a kombinace barev: „Pastelové, anebo živé barvy (snad kromě silně červené) nejsou schopné vytvářet velkolepé obrazy. Obrovská hora pokrytá svěžím zeleným trávnickem není z toho hlediska ničím oproti hoře tmavé a pochmurné. Zatažená obloha je velkolepější a slavnostnější než den.“²⁰

Burkeho teorii můžeme demonstrovat na obraze C. D. Friedricha *Horská krajina s duhou*. Zde [1] je tmavá hora a pochmurná obloha, jejichž barevnost odpovídá požadavku burkeovské estetiky na vyvolání vznešeného dojmu. Současný německý umělec Norbert Wolf považuje právě tento obraz za ztvárnění „negativní krásy“, za zvláštní typ krásy, neboli ztvárnění vznešena.²¹ V teorii E. Burka je zásadní obrazotvornost a reflexe, se kterou pracuje samotný divák – hledí-li do kraje a svou imaginací nechává vytvářet *obrazy* ve své mysli. Pozici diváka a jeho začlenění do oceňování přírody zdůrazňuje ve svých dílech také Friedrich. Dnes ale těžko zjistíme, jak se malíř s pojmem *vznešeného* setkal, ač se domnívám, že nejpravděpodobněji během svých studií malby v Kodani, a později skrze kontakty s německými umělci.

¹⁶ STIBRAL, K. cit. d. Str. 91-92.

¹⁷ BURKE, Edmund. *O vkuse, vznešenom a krásnom: filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásneho*. Překlad do slovenštiny: WIEGELOVÁ-MOLNÁROVÁ, Mária. Bratislava: Tatran, 1981. Str. 112.

¹⁸ Ibidem, str. 46.

¹⁹ Ibidem, str. 43.

²⁰ Ibidem, str. 42.

²¹ WOLF, Norbert, do angličtiny přeložili WILLIAMS, Karen, CHAPEL, Whitley. *Caspar David Friedrich, The Painter of Stillness*. Köln: Taschen GmbH, 2015. Str. 79.

1.1 Romantická krajinomalba počátku 19. století

„V 18. století se konkrétní příroda konstituovala jako umělecké i reflexivní téma, provázané otázkou, co má být významovým středem této přírody – zda krajina sama o sobě, jako především vizuálně vnímaný objekt, jako nový model nápodoby, vyvstávající přímo před tvůrcovými očima, anebo krajina, která by nebyla bezprostředním cílem, ale byla spíše jakýmsi prostředkem (prostředníkem) reflexe nebo kontemplativní meditace, nakonec vlastně abstrahující od objektu (panoramatu krajiny nebo jejích segmentů), či dokonce příčinou této reflexe nebo meditace.“²² Podle mne, tvrzení Zdeňka Hrbata a Martina Procházky, dobře ilustruje právě přístup k přírodě a krajinomalbě Caspara Davida Friedricha. Vybraná díla problematizují především jako téma reflexivní, neboť na tyto nahlížím skrze vyjádření samotného autora a z pohledu diváka.

Že se určitá scenérie zalíbila některým umělcům, sledujeme od 17. století. Například v díle francouzského malíře Clauda Lorraina zaujímá krajina velkou plochu obrazů. V té době dokonce Angličané předělávali své zahrady a parky podle umělcových maleb, a pak takovou krajinu považovali za „malebnou“, jakoby malovanou.²³ Prvotním zdrojem obdivu přírody bylo umělecké dílo, až potom samotná příroda, ideálně upravená podle vzoru maleb. Užší obdiv ke krajině samotné připisuje Ernst Hans Gombrich holandským krajinářům. Jan van Goyen viděl malebnost v obyčejných scenériích, Jacob van Ruisdael skrze krajinomalbu vyjadřoval své pocity a nálady. „Holandšané byli v dějinách umění první, kdo objevili krásu nebe“, uvádí Gombrich.²⁴ A dále dodává, že: „Příroda odrážející se v umění je vždy odrazem umělcovy duše, jeho zálib a radostí a proto i jeho nálady.“²⁵ A zde, zhruba od druhé poloviny 17. století, můžeme krajinu začít chápat jako reflexivní téma některých umělců. Friedrichův žák a přítel Carl Gustav Carus považoval za předchůdce Friedrichových krajinomaleb Lorraina, Poussina, Ruisdaela, nebo Salvatora Rosu, a sám se zabýval jejich studii.²⁶ Na obrazech jmenovaných malířů bychom našli společné motivy, jako například osamocené stromy, ruiny či kámen, dohromady mohou působit

²² HRBATA, Zdeněk a PROCHÁZKA, Martin. *Romantismus a romantismy: pojmy, proudy, kontexty*. Univerzita Karlova v Praze: Karolinum, 2005. Str. 47.

²³ GOMBRICH, Ernst Hans, přeložila TŮMOVÁ Miroslava. *Příběh umění*. Praha: Odeon, 1992. Str. 342.

²⁴ *Ibidem*, str. 350.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ CARUS, Carl Gustav in HINZ, Sigrid. *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. München: Rogner&Bernhard, 1974. Str. 196.

malebně, postupně se ale osamocují, a malíři začínají více chodit do přírody, kde si jednotlivé motivy mohou skicovat.

Nemůžeme opominout, že lehce niterný zájem o přírodu mělo již několik malířů před C. D. Friedrichem. Samotné adjektivum romantický se od 17. století používá ve významu „jako v románě“, jako něco vyprávěného, dobrodružného, fantastického, ale i nepravdivého.²⁷ Jak dále píše Karel Stibral: „V této době se [romantický] používá, ne již s kritickým podtónem, pro označení krajiny z obrazů Lorrainových a Poussinových a rozumí se jím citové kvality malby. Tím se dostává pojmu romantismus i prvního spojení s přírodou.“²⁸ Ačkoli se za romantismus označuje období přibližně mezi lety 1790 – 1840, tak se s řadou preromantických prvků setkáváme v celém 18. století.²⁹

Obrazy vybrané pro tuto práci spadají již do počátku 19. století, kdy Philipp Otto Runge obdivuje Friedrichovy sépiové obrazy, a zároveň roku 1802 volá po *redefinici* umění: „Opět u nás něco hyne, jsme na hraně všech náboženství, která vzešla z katolické církve, abstrakce hynou, vše je vzdušnější a lehčí než předchozí, všechno se tlačí do krajiny, hledá se něco konkrétního v této neurčitosti a neví se, jak začít? Neprávem se uchýlíte k historii a budete zmateni.“³⁰ Tento výrok Werner Busch vykládá: „Historie a abstrakce jsou odmítány, to znamená, že Runge již nevidí žádnou možnost vyprávět historii jako příklad, jako uzavřené kontinuum smyslu, a také pochybuje o tradiční formě alegorie – nic není s odkazem na míněné abstrakce. Alegorie jako racionální, lexikálně fixovaný znakový jazyk již není podle Rungova pojetí relevantní.“³¹ Alegorie je u Friedrichových děl klíčová, avšak nikoliv úplně v tradičním smyslu. V jeho krajinomalbě postupně přestává platit jako fixovaný

²⁷ STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná, estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán s.r.o., 2005. Str. 97.

²⁸ Ibidem, str. 97., 98.

²⁹ Ibidem, str. 97.

³⁰ "bey uns geht wieder etwas zu Grunde, wir stehen am Rande aller Religionen, die aus der Katholischen entsprungen, die Abstractionen gehen zu Grunde, alles ist luftiger und leichter, als das bisherige, es drängt sich alles zur Landschaft, sucht etwas bestimmtes in dieser Unbestimmtheit und weiß nicht, wie es anzufangen? Sie greifen falsch wieder zur Historie, und verwirren sich."

RUNGE, Philipp Otto in BUSCH, Werner. *Zu Verständnis und Interpretation romantischer Kunst. Romantik (Artefakten)*, Annweiler, 1987. Str. 3.

³¹ Historie und Abstraktion werden abgelehnt, das heißt, für die Gegenwart sieht Runge keine Möglichkeit mehr, Geschichte exemplarisch, als in sich geschlossenes und vollkommenes Sinnkontinuum zu erzählen, und er zweifelt auch an der tradierten Form der Allegorese - nichts anderes ist mit dem Hinweis auf die Abstraktionen gemeint. Allegorie als rationale, lexikalisch fixierbare Zeichensprache trägt nach Runges Vorstellung nicht mehr.

BUSCH, Werner. *Zu Verständnis und Interpretation romantischer Kunst. Romantik (Artefakten)*, Annweiler, 1987. Str. 4.

znakový systém. V tomto období bychom měli vnímat krajinu jakožto hieroglyfy, poznamenává Runge.³² Dle tohoto pohledu již v romantické krajinomalbě nešlo o klasickou transparentci, o jednoznačné sdělení a následnou pointu.³³ Václav Hájek tuto teorii doplňuje: „Hieroglyf představuje tedy určitý nemimetický či arbitrární znak, jehož čtení je víceznačné, a do významové míry se odvíjí od diváka či čtenáře a jeho kulturní vybavenosti. Hieroglyf je místem v textu či obraze, které konzument nějakým způsobem zaplňuje, upřesňuje, konkretizuje.“³⁴ Aby divák mohl díla konzumovat, musel mít aktivně nastavené „vnitřní pozorování“, které prosazoval za důležité také německý básník Novalis, který tuto aktivitu označil za charakteristickou pro umělecký typ percepce a reprezentace.³⁵

Rungova nadčasová úvaha tak jakoby jde „ruku v ruce“ s Friedrichovými obrazy. Jeho krajinomalby bychom měly chápat jako hieroglyfy, které jsou nečitelné a nepřeložitelné, a právě na nich staví romantické pojetí symbolu na rozdíl od klasické koncepce alegorie. Zde příběh totiž nelze přeložit do jiného sémantického systému, vizuální znak je určen pro zrak, nelze jej převést do textu, vysvětluje teorii Hájek.³⁶ Romantikům sice byla příroda jakýmsi slovníkem, ale čerpají si z ní svůj vlastní jazyk – podobný formě hieroglyfů.³⁷ Zároveň můžeme sledovat, že hlavní funkcí krajiny není být pozadím nějaké historické události, jako jsme mohli vidět například u (neo)klasicistních výjevů.³⁸ Umění 18. století čelilo obrovskému úkolu, a sice odhalit a proniknout k tajemství lidské duše. Romantikové se domnívali, že tím nejlepším, co dokáže zobrazit hnutí v našem nitru je příroda.³⁹ Příroda byla pro umělce jakýmsi obrazovým slovníkem, z něhož čerpali zásobu srozumitelných obrazů, a ze které vybírali žádoucí výjevy. Celkové seskupení výjevů má vyvolat v divákovi (recipientovi) stejné pocity, jako byly ty, se kterými pracoval umělec.⁴⁰ Z toho plyne tvrzení, že umění bylo obrazem nitra – jak umělcova, tak divákova (čtenářova apod.). A na počátku

³² RUNGE, Philipp Otto in HÁJEK, Václav. *Obzory a ruiny; Viditelné a neviditelné v romantické krajinomalbě*. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, 2020. Str. 108.

³³ HÁJEK, V. cit. d. Str. 108-109.

³⁴ HÁJEK, V. cit. d. Str. 114.

³⁵ *Ibidem*, str. 109.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ „[...]Runge plédoval pro to, aby krajinomalba byla nadále hieroglyfická, tedy hluboce symbolická a nikoli napodobivá.“ HÁJEK, V. cit. d. Str. 14-15.

³⁸ Např. Jacques-Louis David. *Napoleon při přechodu přes Alpy*.

³⁹ STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná, estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán s.r.o., 2005. Str. 100.

⁴⁰ *Ibidem*.

19. století umělcům již k zobrazení i interpretování krajiny nestačila znalost historických maleb, ani alegorizace. Vystihnout něco tak složitého a komplexního, jako je lidské nitro, bylo v následujících letech obrovskou výzvou také pro C. D. Friedricha.

Roku 1798 Friedrich dokončil studie na výtvarné akademii v Kodani, kde se seznámil s myšlenkami anglických preromantiků.⁴¹ Ostatně v Anglii se osvícenská filosofie vracela ke zkoumání a výkladům *vznešeného*. Friedricha můžeme považovat za preromantika, který sám tvrdil, že: „Úkolem umělce není věrné zobrazení vzduchu, vody, skal a stromů, dílo by mělo zobrazit duši a dojem. Cílem uměleckého díla je poznání duše přírody, kterou vstřebáváme celým srdcem a celou myslí.“⁴² Ale také ho můžeme považovat za vytrvalého romantika, který prohlubuje své vnímání přírody a krajiny v dalších letech 19. století. Dokonce podle vyjádření malíře Adriana Ludwiga Richtera z roku 1820 „se Friedrich více a stále hlouběji brodil do husté mlhy mystiky, a snažil se rozhýbat emoce tak vysoko, jak jen to bylo možné“.⁴³ Tvrzení můžeme také sledovat u vybraných obrazů, které se datují do let: 1810 *Horská krajina s duhou* [1], 1823-1826 *Severní ledový oceán* [3], 1826 *Moře* [5], kdy se markantně proměňuje důraz na pozici diváka.

Friedrich se soustředil především na zachycení duševní nálady ze síly/vznešenosti přírody, podobně jako zmiňovaný Ruisdael. Jinde Runge vyjádřil cíl umění jednoduše takto: „Nové umění má pomocí přírody vyjadřovat duševní život člověka.“⁴⁴ Tím jakoby se Friedrich opravdu řídil, avšak přitom upřednostňoval přírodu před uměním, což je patrné z jeho další výpovědi: „Umění působí jako prostředník mezi člověkem a přírodou. Pro většinu lidí je příroda tak veliká a vznešená, a proto těžko uchopitelná. Zobrazení je snadněji uchopitelné i pro méně chápavé, a to také osvětluje ono často slýchané vyjádření, že se nám zobrazení líbí více než skutečnost, tudíž víc než samotná příroda. Dokonce se říká: Je to tak krásné, jako by bylo malované; místo aby se

⁴¹ HINZ, Sigrid. *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. München: Rogner&Bernhard, 1974. Str. 10.

⁴² „Nicht die treue Darstellung von Luft, Wasser, Felsen und Bäumen ist die Aufgabe des Bildners, sondern seine Seele, seine Empfindung soll sich darin widerspiegeln. Den Geist der Natur erkennen und mit ganzem Herzen und Gemüt durchdringen und aufnehmen und wiedergeben, ist die Aufgabe eines Kunstwerkes.“

FRIEDRICH, Caspar David in HINZ, Sigrid. *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. München: Rogner&Bernhard, 1974. Str. 90.

⁴³ „With each passing year Friedrich wades ever deeper into the thick of fog of mysticism; nothing is too mysterious or strange for him; he broods and struggles to pitch the emotion as high as possible.“

RICHTER, Ludwig Adrian in WOLF, Norbert, do angličtiny přeložili WILLIAMS, Karen, CHAPEL, Whitley. *Caspar David Friedrich, The Painter of Stillness*. Köln: Taschen GmbH, 2015. Str. 8.

⁴⁴ RUNGE, Otto in STIBRAL, K. cit. d., str. 100.

říkalo o malbě, že je krásná, jako by byla přírodou.⁴⁵ Takto se Friedrich definitivně vypořádává s krásou přírody, jejíž vznešenost se stále snažil zachycovat (ať už skrze mlhu nebo nekonečné horizonty), aby ji alespoň trochu mohl přiblížit „i méně chápavým“. Příroda je pro něj nedostižná, ale malba je prostředkem jejího přiblížení.

Ke konci 18. století byly například představy o Severu spojovány s filozofickými teoriemi o vznešenu Edmunda Burka, Immanuela Kanta a Friedricha Schillera, kteří vznešeným emocím přisuzují dvě protichůdné emoce: strach (horor) a potěšení (zalíbení).⁴⁶ S kombinací takových dvou emocí bychom se nejčastěji setkali někde na cestě v horách, nebo někde, kde hrozí nebezpečí, přesto je ale naše pozice v bezpečí, a tak můžeme v klidu pozorovat i děsivý výjev, například bouřku.

Friedrichovo pojetí vznešena neobsahuje morální význam, který ve své filozofii zahrnuje právě Kant a Schiller.⁴⁷ Ve Friedrichově tvorbě je zásadní, že obrazy jsou navrženy tak, aby nabízely prostor k individuální obrazotvornosti, či kontemplaci. V romantické transcendentální filozofii je Příroda boží bránou, přičemž individuální zkušenost nabývá důležitosti.⁴⁸ Snad proto jsou také podle Gravea Friedrichovy obrazy nejednoznačné – nabízejí totiž různorodé vhledy založené na predispozicích jednotlivých recipientů.⁴⁹ Malíř záměrně stavěl postavy, buď přímo do obrazu čelem do kraje, nebo vně obraz – do individuálního diváka. I přes naučené komponování efektivní krajiny, byl pro malíře podstatnější význam přírody – zejména zkušenost s ní a pocity z ní. Ze záznamů o soudobých reakcích víme, že lidé odcházeli od Friedrichových děl se smíšenými pocity, a často velmi rozrušení. Samotný autorův záměr je pak v rozporu se vznešeným dojmem, při kterém dochází na závěr k potěšení, uspokojení, morálnímu východisku.⁵⁰ Friedrich se pokoušel napodobit skrze malbu především své emoce, a zkušenosti nabitě během studií krajinomalby a putování v přírodě.

⁴⁵ „Die Kunst tritt als Mittlerin zwischen die Natur und den Menschen. Das Urbild ist der Menge zu groß und erhaben, um es erfassen zu können. Das Abbild als Menschwerk liegt uher dem Schwachen, und so erklärt sich auch wohl die öfter gehörte Äußerung, daß das Abbild mehr gefalle als die Natur (die Wirklichkeit). Oder die Redensart: Es ist so schön, als wenn es smalt wäre; statt von einem Gemälde zu sagen, es sei so schön, als wenn Natur wäre.“

FRIEDRICH, Caspar David in HINZ, Sigrid. *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. München: Rogner&Bernhard, 1974. Str. 90.

⁴⁶ HINRICHS, N. cit. d. Str. 138.

⁴⁷ HINRICHS, N. cit. d. Str. 144.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ GRAVE, J. cit. d. Str. 128.

⁵⁰ GRAVE, J. cit. d. Str. 98.

Vedle Otty Runga, navštěvoval Friedrich také Ludwiga Theobula Kosegartena na ostrově Rujána. Zde Kosegarten, jakožto pastor, ale také básník, přednášel svědectví o zjevení v přírodě. Friedrich také kolem roku 1805/06 vypracoval plán kaple pro Kosegartenovo kázání, neboť počasí na ostrově nebylo často příznivé.⁵¹ Toto přátelství a spolupráce mohla mít také vliv na Friedrichovu tvorbu. Svůj náboženský pohled na svět – mezi póly nadpřirozeného a pozemského světa – vyjadřoval malíř v kontrastu světla a temnoty, pomocí barevného ztvárnění a postřehů hry světla.⁵²

S metodou vnitřního až spirituálního pozorování světa se Friedrich setkal na univerzitě v rodném Greifswaldu, kde vyučoval literaturu a estetiku Švéd Thomas Thorild, jenž rozlišoval fyzické oko od vnitřního (duchovního) oka. Friedrich princip pozorování interpretoval takto: „Zavři své fyzické oko, abys mohl nejprve vidět svůj obraz duchovním okem. Pak přines na světlo to, co jsi viděl ve tmě, funguje to i obráceně, zvenci dovnitř.“⁵³ Mohli bychom říci, že se jedná o princip obrazotvornosti či reflexe, a ačkoli byla údajně tato metoda běžnější v anglické estetice než v německém idealismu, tak na jejím základě právem považujeme Friedrichovo dílo za *obrazy umělcova nitra* či za *obrazy s rysy mysticismu*.⁵⁴

Ať už malíř jezdil do Krkonoš, nebo na Rujánu, z jeho cest vznikaly skicy, jenž následně komponoval na plátno. Z jeho krajinomaleb je ale patrné, že větší důraz než na věrné ztvárnění určitého místa, dával přednost náladám, které v něm přírodní jevy zanechaly. Takové obrazy krajin Norbert Wolf líčí jako „výsledky složité souhry vizuálního dojmu a duševní emoční reflexe.“⁵⁵ Prostředkem k dosažení onoho cíle, kromě osobních zážitků, byly neobvyklé barevné kombinace nebo kompozice, umocněné buď vsazenou odvrácenou postavou, anebo naopak žádnou.

⁵¹ WOLF, Norbert, do angličtiny přeložili WILLIAMS, Karen, CHAPEL, Whitley. *Caspar David Friedrich, The Painter of Stillness*. Köln: Taschen GmbH, 2015. Str. 19.

⁵² BÖRSCH-SUPAN, Helmut. *Caspar David Friedrich*. München: Prestel-Verlag. 1973. Str. 16.

⁵³ „Schließe dein liebliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst sehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkel gesehen, daß es zurück wirke auf andere von außen nach innen.“

FRIEDRICH, Caspar David in Eckart v. Sydow. *Carl Gustav Caru und das Naturbewusstsein der romantischen deutschen Malerei in Monatshefte für Kunstwissenschaft*. Vol. 15, Deutscher Kunstverlag GmbH: München Berlin, 1992. Str. 32.

⁵⁴ WOLF, N., cit. d., str. 17.

⁵⁵ „The sort of landscape in which Friedrich was chicly interested, however, was never a simple imitation of nature, but the reset of a complicated interplay of visual impression and mental and emotional reflection.“

WOLF, N., cit. d., str. 8.

1.2 Prázdná místa Friedrichovy krajinomalby

Na základě několika uvedených autorových výroků víme, že Friedrichův vztah k přírodě byl skutečně niterný, a jeho krajinomalba má ambice takový vztah napodobovat. U Friedrichových obrazů jde beze sporu o „vtažení do děje“, či „vcítění se do obrazu“, které je založené na tzv. romantickém vztahu člověka k přírodě. „Romantický vztah ke krajině se pak vyznačuje upřednostňováním principu kontrastu, proměnlivosti a rozmanitosti a vychází z odlišného temperamentního nastavení vnímatele – *romantika*, jenž preferuje silné emocionální zaujetí, které mu vnější podněty přináší.“⁵⁶ Friedrich se následně pokoušel o vyvolání podobných emocí v divákovi, které zažil on sám. Autor tedy pravděpodobně předpokládal, že pozorovatelem jeho obrazů bude svou podstatou *romantik*. Práce s kontrasty je patrná z obrazu *Horská krajina s duhou* [1], zatímco dva další obrazy cílí více než na vizuální kontrasty, na pozici diváka vně obraz – zde [3], [5] nám autor nechává více prostoru pro vlastní imaginaci a „dotvoření“ si díla. Zde je více platná teorie o principu hieroglyfů – otevřenost velkému množství různorodých interpretací, ty otevírají dílo, které je i v tomto případě procesuální a dynamické.⁵⁷ Takový otevřený prostor se v recepční estetice nazývá „místem nedourčenosti“. Vznik recepční estetiky přisuzujeme literární teorii Romana Ingardena a Wolfganga Isera. Ve 30. letech 20. století se polský literární teoretik a filozof Roman Ingarden začal věnovat procesu poznávání literárního díla.⁵⁸ Zabýval se také strukturou obrazu, ale pro nás je na tomto místě důležitější jeho studie *O poznávání díla literárního*, kde se věnuje procesu čtení, a jaký podíl má na vzniku díla samotný akt. Poznávání literárního díla má podle Ingardena 4 vrstvy, první dvě se vztahují k tomu, jestli vůbec má čtenář predispozice text vnímat. Jedná se o percepční úkony – zachytit jazykově zvukové útvary, a uvědomit si souvislosti vět.⁵⁹ V dalších dvou vrstvách poznávání je třeba zapojit aktivnější „čtení“, představivost.⁶⁰ Úplné

⁵⁶ ŘEPA, Karel, Aleš POSPÍŠIL, Zuzana DUCHKOVÁ a Michal FILIP. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově*. I. vydání. Olomouc: INSEA, česká sekce mezinárodní společnosti pro výchovu uměním, 2020. Str. 24.

⁵⁷ HÁJEK, V. cit. d. Str. 114.

⁵⁸ *O poznawaniu dzieła literackiego*, 1937, česky 1967 v překladu Hany Jechové.

⁵⁹ Vrstva zvukových výrazů slovních a jazykově zvukových útvarů a rysů vyššího řádu;

Vrstva významová, vytvořena ze smyslů vět vstupujících do struktury díla;

INGARDEN, Roman, z polského originálu přeložila JECHOVÁ, Hana. *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967, str. 11.

⁶⁰ Vrstva schematických aspektů, v nichž se ukazují předměty podávané v díle;

Vrstva představovaných předmětů, tj. předmětů podávaných prostřednictvím čistě intencionálních předmětných stavů, které jsou označeny významem vět vstupujících do struktury díla

porozumění vzniká spojením všech čtyř vrstev. Ingarden upozorňuje na místa v textu, která však nejsou dána explicitně, čtenář si je musí domyslet, a pak se stává do jisté míry „spolutvůrcem díla“.⁶¹ Jelikož má ale každý čtenář jiné predispozice, a podmínky, ve kterých se akt čtení odehrává, domyšlení nedoslovných míst se může lišit. Podle Ingardena, každý čtenář by měl vykonat tzv. syntetizující objektivizaci, která je pojátkem údajů v jeden celek, přitom je nespojuje pouze tak, že by čtenář jen připočítával fakt k faktu, detail k detailu, ale zároveň tyto prvky sjednocuje.⁶² „Když čtenář tuto objektivizaci vykoná, stává se jakoby svědkem určitých událostí a předmětů, totiž těch, které intencionálně znovuvytvořil svým spolutvůřčím úsilím.“⁶³ A tím zároveň čtenář podléhá „dojmu“ událostí a předmětů, vnímá je z estetického stanoviska, nebo na ně různým způsobem, nejčastěji však emocionálně reaguje, dochází přitom ke specifickému spojení aktů recepčně poznávacích a tvůrčích.⁶⁴

Teorii o spoluúčasti čtenáře a díla rozvíjí v 70. letech 20. století další literární teoretik, Wolfgang Iser: „Životní situace jsou vždy reálné, literární texty oproti tomu fiktivní; a proto je lze zakotvit pouze v procesu čtení, a nikoliv ve světě“.⁶⁵ Podle Isera míra *nedourčenosti* v literárních dílech narůstá od 18. století.⁶⁶ Rys všech literárních děl (čímž se liší od jiných běžných textů) je tzv. místo nedourčenosti, nebo prázdné místo, dle Isera.⁶⁷ Za spolutvůrce díla dosazuje Iser implicitního čtenáře⁶⁸, který se podílí na estetickém účinku, zatímco umělecký účinek má na svědomí autor literárního díla sám.⁶⁹ Po vzoru zmiňovaných literárních teoretiků, se o zapojení recipienta k výkladu vizuálního účinku uměleckých děl pokusil Wolfgang Kemp. V 90. letech 20. století

Ibidem.

⁶¹ Ibidem, str. 37-38.

⁶² „Osnovou těchto faktů a detailů je zachycen určitý prostý a jednoduší fakt nebo podoba určitého předmětu.“ Ibidem, str. 42-43.

⁶³ Ibidem, str. 43.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ ISER, Wolfgang in ČERVENKA, Miroslav, FÜHRMANN VÍZDALOVÁ, Ivana, SEDMIDUBSKÝ, Miloš. *Čtenář jako výzva: výbor z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, 2001. Str. 43.

⁶⁶ Ibidem, str. 50.

⁶⁷ „Also wären beide zentrale Leerstellen, die der Leser durch seine Vorstellungen besetzt, um den Sinn des Werkes zu konstituieren.“

ISER, Wolfgang. *Der Akt Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink, 1994. Str. 271.

⁶⁸ „So rückt das Konzept des impliziten Lesers die Wirkungsstrukturen des Textes in den Blick, durch die von ihm ausgelösten Erfassungsakte verbunden wird.“

ISER, W. cit. d. Str. 61.

⁶⁹ „...das literarische Werk besitzt zwei Pole, die man den künstlerischen und den ästhetischen Pol neben könnte, wobei der künstlerische und den vom Autor geschaffenen Text und der ästhetische die vom Leser geleistete Konkretisation bezeichnet.“

ISER, W. cit. d. Str. 38.

přispěl do publikace *Der Betrachter ist im Bild* svou studií *Verständlichkeit und Spannung; Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts*, ve které hledá odpověď na otázku- jestli je teorie o spoluutváření díla na základě komunikace „dílo – divák“, aplikovatelná i na vizuální obraz. Převážně na základě salónních maleb z 19. století odpovídá, že ano. Wolfgang Kemp popisuje formu adresování, pokud se jedná o obraz, na němž jsou určité figury či elementy takto: „Za prvé bychom si měli povšimnout umístění postav (elementů) na plátně, jejich zasazení do prostoru, v této fázi začíná komunikace: dílo – divák. Za druhé se jedná o tzv. vtáhnutí do děje (obrazu, příběhu), i na vizuálním materiálu se něco děje. Za třetí bychom měli zohlednit také prostor mezi divákem a obrazem, a za čtvrté je důležitá sama povaha diváka (zda se jedná o muže, ženu apod.), včetně jeho rozpoložení během procesu vnímání.“⁷⁰ S touto teorií pracuje Václav Hájek, který se ve své disertační práci zabývá *neviditelnými* prvky, jejich ztvárněním a recepcí v případě konkrétních maleb C. D. Friedricha. Kemp popisuje na příkladu obrazu *Slídil* [1.19], Nicolase Maese (1655), proces, který nastává během aktu čtení. Při něm nejprve musíme rozpoznat, že se jedná o umělecké dílo, nikoli o běžný předmět, aby vůbec nastala estetická percepce. Dále si Kemp na obraze všimá postavy, jejíž pohled směřuje přímo na diváka, gestem ho upozorňuje, aby taktéž mlčel, protože se na obraze odehrává něco, co nevidíme, paradoxně ani neslyšíme, ale naše zvědavost je přesto přítomna. Zvědavost umocňuje závěs, který je v pravém rohu. Motiv závěsu, jakožto zahalování skutečnosti je nedourčeným/prázdným místem, divák si má místo zaplnit vlastní představivostí.

Podobně Kemp hledá prázdná místa na obraze, kde je přímo ztvárněn motiv smrti. U pozdějšího díla Jeana-Léona Gérôma, *Smrt Maršála Neye* [1.20] (1868), se náš pohled upírá až k mrtvé postavě ležící na břiše. Opět se v obrazovém prostoru odehrává příběh, kde za prázdná místa můžeme podle Kempa považovat zeď, jež zaujímá velkou část pozadí obrazu, a může taktéž něco skrývat (pravděpodobně za zdí něco bude). Nebo za prázdné místo můžeme považovat samotnou smrt či retrospektivní konec (*Zurückblickenden*).⁷¹ Jaká byla příčina smrti, a jaký bude příběh obrazu, zůstává na

⁷⁰ KEMP, Wolfgang. *The Work of Art and Its Beholder, The Methodology of the Aesthetic of Reception*. Originalveröffentlichung in: Cheetham, Mark A. (Hrsg.): *The subjects of art history : historical objects in contemporary perspectives*, Cambridge 1998, S. 180-196, [online]. In: . [cit. 2022-03-30]. Dostupné z: <https://core.ac.uk/download/pdf/32980058.pdf>. Str. 187 – 188.

⁷¹ KEMP, Wolfgang. *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionästhetik*; hrsg. Von Wolfgang Kemp. Erweiterte Neuaufl. Berlin: Reimer, 1992. Str. 318.

čtenáři, v jeho aktu čtení, se kterým je spjat také jeho estetický prožitek z předloženého díla.

Václav Hájek se domnívá, že takové místo vzniká i na obraze *Mnich u moře* [1.2]. Je zde jen drobná postava, která nás ale může i tak vtáhnout do děje, její povaze byla věnována v dějinách umění řada interpretací. Podle samotného C. D. Friedricha jde o „faustovského“ myslitele, který přemítá o tajném životě po smrti.⁷² Identifikace postavy není tak důležitá, jako zobrazení samotné krajiny s nekonečným horizontem – zobrazení prázdného místa, které dráždilo nejednoho diváka. Jistá Helen Marie von Kügelgen zformulovala ve svém dopise z 22. června 1809 následující postřeh o Friedrichově obraze *Mnich u moře*: „Spatřila jsem velký obraz v olejomalbě, který mi z duše vůbec nemluví. Široký, nekonečný vzdušný prostor. Ve spodní části je rozbouřené moře a v popředí pruh světlého písku, kde se nachází tmavě oděný nebo zahalený poustevník. Nebe je čisté a lhostejně klidné, žádná bouře, žádné slunce, žádný měsíc, žádná bouřka... Na hladině moře není vidět žádná loď, dokonce ani mořská příšera, z písku nevyrostá ani zelené stéblo trávy, kolem se netřepotají žádní racků, díky čemuž je osamělost ještě horší.“⁷³ O predispozicích této divačky moc nevíme, víme jen, že na plátně nespátřila nic, co nejspíš od vystavené malby očekávala, samota postavy na pobřeží jí děsí, a přírodní prostor, ve kterém se neodehrává žádný velký výjev, jí nekoresponduje s duší (vnitřním nastavením vnímání).

Za to dnes s estetickým zalíbením vnímáme právě takovou poklidnou krajinu jako místo kontempace. Výrok Helen von Kügelgen je datován do roku 1809, plátno se nejspíš datuje do let 1809-1810, je tedy možné, že jej později Friedrich upravil do podoby, jak ji zhruba známe dnes. Podle pozdějších rentgenových výzkumů je jisté, že autor přemaloval původní pobřeží s loďmi. Ale i tak soudobý kritik Heinrich von Kleist přisuzoval obrazu vliv díla *Pohled na Delft* [1.21], (1660-1661), Johannese Vermeera.

⁷² Friedrich pravděpodobně v době malování obrazu, četl *Fausta* J. W. Goetheho, publikovaného roku 1808. WOLF, Norbert, do angličtiny přeložili WILLIAMS, Karen, CHAPEL, Whitley. *Caspar David Friedrich, The Painter of Stillness*. Köln: Taschen GmbH, 2015. Str. 34.

⁷³ Volně přeloženo: „Ein grosses Bild in Öl sah ich auch, welches meine Seele gar nicht anspricht. Ein weiter, unendlicher Luftraum. Darunter das unruhige Meer und im Vordergrund ein Streifen hellen Sandes, wo ein dunkel gekleideter oder verhüllter Eremit umherschleicht. Der Himmel ist rein und gleichgültig ruhig, kein Sturm, keine Sonne, kein Mond, kein Gewitter ... Auf der ewigen Meeresfläche sieht man kein Boot, kein Schiff, nicht einmal ein Seeungeheuer, und in dem Sande keimt auch nicht ein grüner Halm, nur einige Möven flattern umher und machen die Einsamkeit noch einsamer und grausiger.“ KÜGELGEN, Helen Marie, převzato z disertační práce HÁJEK, Václav. *Obzory a ruiny: Viditelné a neviditelné v raně moderní vizuální kultuře*, FF UK 2009. Dostupné z: [online]. In: . [cit. 2022-04-04]. Dostupné z: <https://artalk.cz/2014/12/12/hieroglyf-a-prazdno-moderni-koncepce-umeni-jako-pole-otvoreného-imaginaci-a-interaktivite/>

Později ale doznal, že Friedrich přišel s něčím inovativním. Další soudobá kritika hodnotila obraz následovně: „Před Friedrichovým obrazem probíhá zčásti zkouška, zčásti panoptikum citové, myšlenkové a kulturní úrovně vnímatelů.“⁷⁴ Tvrzení je dokladem toho, že krajina už tehdy nabízela divákovi něco, jako nabízí například namalovaný závěs, tj. pokouší pozorovatele k odhalení, nebo svou představivostí k zaplnění prázdna. Friedrich pravděpodobně počítal s *romantickým* myšlenkovým nastavením diváků, jak jsem upozorňovala na začátku první kapitoly, a možná právě proto byl později sklíčen z negativních reakcí. Přesto dále maloval dle svého osobního nastavení, a „vnitřního pohledu“, ačkoliv si byl vědom, že vznešeno nebo nekonečno přírody nikdy plně nevystihne, a že chápavost diváků, že je různá. Podstatná v jeho díle jsou však místa, která divákům nabízí hlavně onu možnost uvědomit si limitovanost vidění, a vědění. Jak bylo také zmíněno, malířovým cílem bylo skrze malířství přiblížit velikost přírody i méně chápavým divákům.

Proces estetického vnímání tkvící v odhalování toho, na co se vlastně díváme, je rovněž velkým tématem Richtera díla. V porovnání s Maesem nebo Gérômem nám Richtera krajinomalby nenabízí prostor pro narativní složku. Jeho téměř fotorealistické krajinomalby neobsahují postavy. Ale odehrává se zde podobný princip *dívání se*, hledání vlastní pozice odkud se máme dívat, stojíme-li mezi fotografií a malbou. V tomto procesu vnímání totiž odkrýváme, co chceme vidět, ale zůstáváme podrážděni tím, že nevíme, co máme vidět, dívám se na přemlouvanou fotografii, která vychází ze skutečnosti, jak ji skrze fotoaparát viděl Richter? Nebo na malbu, která má napodobovat fotografii? O jaký druh obrazu se vlastně jedná? K hledání významu Richter dodal: „Obrazy berou svůj význam z divákova přání v nich něco rozpoznat.“⁷⁵ Jako diváci jsme jen svědci před nějakým obrazem, kde ono svědectví již nemusí být implicitně dáno jako například v případě obrazu *Slídil* [1.19]. Přesto máme touhu či přání v obraze něco rozpoznat. Proces rozpoznávání úzce souvisí s diváckou pozicí – svědectvím. Toto téma s dopomocí výkladu Miroslava Petříčka k Richterově technice fotomalby rozebírá následující podkapitola.

⁷⁴ Podle původního textu Ludwiga Achima von Arnima a Clemense Brentana in HRBATA, Zdeněk, PROCHÁZKA, Martin. *Romantismus a romatismy: pojmy, proudy, kontexty*. Univerzita Karlova v Praze: Karolinum, 2005. Str. 23.

⁷⁵ The paintings take their meaning from the viewer's wish to recognize something in them. RICHTER, Gerhard in ELGER, Dietmar, do angličtiny přeložila SOLARO M., Elizabeth. *Gerhard Richter; A Life in Painting*. Chicago: University of Chicago Press, 2010. Str. 179.

1.3 Fotomalba Gerharda Richtera

Symboliku přirovnávanou k hieroglyfům v Richterově tvorbě nenajdeme, ani hluboké úvahy o vznešenu. Přesto vizuální podobnosti s Friedrichovými plátny jsou očividné, a podložené přímým odkazem na romantického malíře. Cílem této podkapitoly je vyložit reflexi krajiny v podání Gerharda Richtera, a v čem spočívá jeho vizuální metaforičnost, do jisté míry blízká metaforám Friedrichových maleb. Bude nás zajímat onen *neviditelný* prostor či *prázdné* nebo *otevřené* místo, kam Richter staví současné diváky při recepci jeho krajin. Uchopení Richterových krajin by nám mělo poskytnout odrazový můstek ke srovnání vztahu k přírodě obou autorů. Richter se snaží s dopomocí fotoaparátu pracovat s krajinou odcizeně. Malíř nebyl přímým odpůrcem fotografie, přesto podle něj „je fotografie jedním z vnějších faktorů, díky kterému jsme zapomněli jeden ze způsobů, jak malovat, a že neumíme vytvořit jistou uměleckou kvalitu“.⁷⁶ Fotografie převzala deskriptivní a ilustrativní funkci, Richter svou prací však míří na zohlednění malířské/umělecké kvality, usiluje o souběžné zobrazení a sebereflexi. Richter sice píše, že „malba by měla mít větší efekt“⁷⁷, ale fotografie mu je médiem, skrze které může reflektovat osobní i neosobní pohledy na skutečnost. Fotografie ho také ujistila v tom, aby se držel malby, navzdory všemu soudobému modernímu. Mottem „Pokračujte v malování“ se malíř hájil před antiformalistickými umělci, kteří hlásali, že malba je umělecký výraz, který se historicky vyřešil sám.⁷⁸

Romantická krajinomalba rovněž reflektovala krajinu jakožto určitý prostor k sebereflexi, i fotografie o několik let později začala krajinu pojímat jako autonomní médium. Richter se s fotografováním seznámil během dospívání, v roce 1945 se dokonce učil vyvolávat snímky v černé komoře.⁷⁹ Avšak samotná technologie vyvolávání ho neoslovila natolik jako malba. S foto-malbou začal roku 1962, kdy už rok studoval na Akademii umění v Düsseldorfu, kde se formovala i studie fotografie.⁸⁰ Richter zůstává u malby, v začátcích nepoužíval snímky pořízené sebou samotným, ale fotografie z novin nebo rodinných alb. Umělec nám své malby předkládá jako snímky, ale roku 1972 přiznal, že se nesnaží imitovat fotografii, ale že se pokouší ji udělat.⁸¹

⁷⁶ RICHTER, Gerhard in FAJT, Jiří a Milena KALINOVSKÁ, ed. Gerhard Richter, cit. d. Str. 29.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ HONNEF, Klaus, do angličtiny přeložila WALOSCHEK, Karen. *Gerhard Richter*. Cologne: TASCHEN GmbH, 2019. Str. 24.

⁷⁹ HONNEF, K. cit. d. Str. 14.

⁸⁰ Ibidem, str. 15.

⁸¹ „I'm not trying to imitate a photograph; I'm trying to make one.“

Rozdíl mezi fotografií a malbou pak autor vnímá takto: „Fotografie ukazují předměty jinak než malba, protože fotoaparát nerozpoznává objekty, ale vidí je.“⁸² V tomto postoji k médiu shledávám jeho neosobní pohled na skutečnost. Fotoaparát používá jako médium, a snaží se malovat to, co vidí kamera fotoaparátu. Později to, co viděl malíř sám (zde už nabývá jeho tvorba osobních pohledů na skutečnost), a co si vyfotografoval sám, zaznamenává jen fragment toho, co je možné skrze objektiv vidět a zaznamenat. Miroslav Petříček přirovnává Richteraův filozoficko-umělecký postup k svědectví.⁸³ Richtera považuje za vizuálního umělce, a jeho koncept „obraz-fotografie“ za jakousi past. Divák se totiž ocitá právě v mezeře mezi obrazem a fotografií, např. jeho obraz přemalované židle připomínající černobílý snímek diváka přihlížejícího v galerii zcela zmate. „Tento druh obrazu totiž nereprezentuje, nenapodobuje, nýbrž podává svědectví“, píše Petříček.⁸⁴ A dále upozorňuje na povahu svědectví, že v případě foto-malby: „jen malbou je možné vrátit fotografii hodnotu očitého svědka, jen fotografií je možné malovat tak, aby se malířství dostalo jeho ospravedlnění, aby našlo svůj nový smysl a zrušilo hrozící rozestup mezi uměním a životem.“⁸⁵ Také u vybraných krajinomaleb zjistíme, že se Richter pokoušel udělat obraz z toho, co sám viděl, nebo zažil. Ač svým způsobem nastavuje divákovy zrcadlo, jeho díla nemají mít osobní charakter, a jako v romantismu „odrážet umělcovu duši.“ V tomto případě by tomu bylo naopak, a svým dílem předkládá Richter pouze svědectví, např. takové jako z roku 1988: „Umění je zkažené, cynické, hloupé, bezmocné, matoucí – zrcadlový obraz naší vlastní chudoby, našeho stavu opuštěnosti a ztráty. Přišli jsme o velké ideje, o utopie; ztratili jsme všechnu víru, vše, co vytváří smysl.“⁸⁶ Vizuální past spočívá v tom, že obraz-svědka nemá nic vysvětlovat, nebo komentovat, ale že je pouze prostředníkem. A divák sám má usoudit, o čem vlastně svědčí, a zdali vůbec má takové malbě-svědectví uvěřit.⁸⁷

RICHTER, Gerhard in HONNEF, K. cit. d. Str. 15.

⁸² „Photographs show objects in a different way to painted pictures because the camera does not recognize objects but sees them.“

Ibidem.

⁸³ PETŘÍČEK, Miroslav in FAJT, Jiří a Milena KALINOVSKÁ, ed. Gerhard Richter. *Gerhard Richter*. V Praze: Národní galerie, 2017. Str. 16.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ RICHTER, Gerhard in FAJT, Jiří a Milena KALINOVSKÁ, ed. Gerhard Richter. *Gerhard Richter*. V Praze: Národní galerie, 2017. Str. 16.

⁸⁷ PETŘÍČEK, M. in FAJT, J. cit. d. Str. 17.

Richter s tématy z fotografií pracoval odcizeně, a aby tato anonymita vynikla, a zároveň vyniklo i malířské gesto, tak snímky přemalovával. Ať už se jedná o přemalování rodinného příslušníka, roličky toaletáku nebo krajiny, autor staví sám sebe do role pozorovatele, podobně jako se stavíme za fotoaparát. Přemalovanou fotografií se také snaží upozornit na to, že to, co už jsme zahlédli, nelze už nadále nevidět - další interpretace jsou reflexemi již zprostředkované vizuální zkušenosti.⁸⁸ Stáváme se tak svědky procesu - získávání a udržení si vizuální zkušenosti. Domnívám se, že takovou vizuální zkušeností bylo ve Friedrichově případě jeho chození do přírody, kde si sice určitou věc, přírodninu či pohled do krajiny nemohl fyzicky vyfotit, ale psychicky si mohl zachovat vzpomínku, kterou následně ve svém ateliéru komponoval ze skic, barevných naučených technik, ale hlavně také z vlastního estetického prožitku z vycházky (z toho, co viděl venku). Neboť alespoň tak rozumím metodě pohledu *duchovního oka* dnes. Rozdíl s Friedrichovým pozorováním a vnímáním krajiny duchovním okem shledávám v následujícím Richterově výroku: „Nemám žádný specifický obraz v mém *oku myslí*. Chci skončit s obrazem, který jsem neplánoval. Tato metoda svévolné volby, náhody, inspirace a destrukce může vytvořit specifický typ obrazu, ale nikdy nevytvoří předem daný obraz. Každý obraz se musí vyvinout z malířské či vizuální logiky: vynořil se jakoby nevyhnutelně. A tím, že nebudu plánovat výsledek, doufám, že dosáhnu stejné soudržnosti a objektivity, jakou má vždy náhodný kousek přírody (nebo Readymade).⁸⁹ Richter využívá fotografii, aby při malbě mohl zaujmout objektivní a distancovaný postoj od objektu/přírody. Kdyby maloval bez předlohy fotografie, své vidění by mohl začít stylizovat a měnit podle osobních vizí a vlastního tréninku [viděného a zakoušeného]. Paradoxem zůstává, že volba motivu fotografie, nebo objektu, který si autor vyfotografoval, náleží autorově vidění, a jeho rozhodnutí, co chce zachytit. Richter uznává, že: „paradoxní je jen to, že jsem měl vždy úmysl získat uzavřený obraz, s patřičně komponovaným motivem – a zajít tak dalece, abych tento záměr kousek po kousku zničil, téměř proti své vůli.

⁸⁸ RICHTER, Gerhard in FAJT, Jiří a Milena KALINOVSKÁ, ed. Gerhard Richter. *Gerhard Richter*. V Praze: Národní galerie, 2017. Str. 16.

⁸⁹ „I don't have any specific picture in my mind's eye. I want to end up with picture that I haven't planned. This method of arbitrary choice, chance, inspiration and destruction may produce a specific type of picture, but it never produces a predetermined picture. Each picture has to evolve out of painterly or visual logic: it has emerge as if inevitably. And by not planning the outcome, I hope to achieve the same coherence and objectivity that a random slice of Nature (or a Readymade) always possesses.“ (1990)
RICHTER, Gerhard in ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter; Landscapes*. Do angličtiny přeložily ELLIOTT, Fiona, PLATH-MOSELEY, Allison in Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012. Str. 25.

Dokud není obraz hotový a nezbývá mu nic jiného než otevřenost.“⁹⁰ I krajinomalba *Krajina u Hubbelrathu* [1.13], 1969, s konkrétní topografickou situací, po finálním, rozostřením detailů dodává tomuto aspektu „otevřenosti“ malby další váhu v tom, že její motiv sjednocuje i zobecňuje.⁹¹ Komponovaný motiv, který si malíř vybral v určité scénérii a svou technikou „rozmazávání“ malby pak rozbíjí původní pohled na krajinu u Hubbelrathu.

Avšak již na počátku 60. let měla *fotomalba* antiúmělecký charakter, neboť popírala individuální zpracování, kreativitu a původnost.⁹² Nikoliv však antiestetický charakter, Richter zastával názor o produktivním vkladu umělce, který odmítal Marcel Duchamp a oživil Andy Warhol.⁹³ „Umělcův produktivní vklad nelze vymazat. Pouze říkám, že tento vklad nemá nic společného s nadáním k *ruční práci*, že se jedná o schopnost vidět a umět se rozhodnout, co přesně zviditelnit. Jak toho potom bude dosaženo, nijak nesouvisí ani s uměním, ani s uměleckými schopnostmi.“⁹⁴ Je tedy patrné, že pro umělce byla vizuální zkušenost velmi důležitá. Obsah svých děl vybíral velmi pečlivě, a krajinomalbě se začal věnovat, až když jak sám říká: „...jsem si chtěl odpočinout od jednoznačných prohlášení, od čitelného limitovaného příběhu. Přitahovala mě mrtvá města a Alpy. V obou případech to byly kamenité, vyprahlé pustiny. Byl to pokus o sdělení univerzálnějšího dosahu.“⁹⁵ V případě maleb podložených rodinnými snímky bychom tedy mohli hledat příběhy, a také možná snadněji odkazy na *prázdná místa*. Ale k výkladu Richterovy *krajiny* nic hledat nemusíme. Proto u něj také nenajdeme tak obsáhlé interpretace krajinomaleb, které bychom našli u krajinomaleb Friedrichových.

Richterovy krajinomalby jsou opět jakýmsi konceptem, nahlíženým jako na jednotlivé téma. Dietmar Elger, který se nejpodrobněji zabývá studiem Richterovy tvorby, editoval publikaci *Gerhard Richter: Landscapes*, kde nepopisuje jednotlivé krajiny, tj. co motivy znamenají, ale soustředil se na jejich komplexnost.

⁹⁰ „The only paradoxical thing is that I always set out with the intention of getting a closed picture, with a proper composed motif-and the go to great lengths to destroy that intention, bit by bit, almost against my will. Until the picture is finished and has nothing left but openness.“(1972)

RICHTER, G. in ELGER, D. *Gerhard Richter; Landscapes*. Cit. d. Str. 26.

⁹¹ ELGER, D. *Gerhard Richter; Landscapes*. Cit. d. Str. 26.

⁹² BUCHLOH, Benjamin H. D., cit. d. Str. 28.

⁹³ BUCHLOH, Benjamin H. D., cit. d. Str. 27.

⁹⁴ RICHTER, Gerhard, z německého originálu přeložil ČADSKÝ, Vladimír in FAJT, Jiří a Milena KALINOVSKÁ, ed. Gerhard Richter. *Gerhard Richter*. V Praze: Národní galerie, 2017. Str. 27.

⁹⁵ RICHTER, Gerhard in FAJT, Jiří a Milena KALINOVSKÁ, ed. Gerhard Richter, cit. d. Str. 29.

Co Richter ve skutečnosti vidí, a co se rozhoduje zviditelnit ve svých krajinomalbách? „Když se podívám z okna, pak to, co vidím venku, je pro mě pravdivé, v různých tónech, barvách a proporcích. Je to pravda a má svou vlastní správnost. Tento výňatek, i jakýkoliv libovolný budete chtít dosadit, je pro mě neměnným požadavkem [na vnímání viděné skutečnosti], a předlohou pro mé obrazy.“(1986)⁹⁶

Richterovy krajinomalby jsou analogické s takovým viděním „výňatků“ skutečností z přírody.⁹⁷ Stejný postup, či proces destrukce předem daného obrazu, využívá Richter při tvorbě svých pozdějších abstraktních maleb.⁹⁸ V 80. letech se Richter zabývá abstraktními malbami, na kterých bychom nepoznali krajinné motivy, které jsme schopni vidět například na krajinomalbě [1.13]. Jako nejjednodušší příklad jsem vybrala obraz *Abstraktní malba* [1.14], kde je zachována alespoň *přírodní* barevnost scenerie. Abstraktní krajinomalbou chce Richter upozornit diváka na konceptuální podobnosti - tedy na podobnost, která není formálního charakteru. Ta je v očekávání diváka, v jeho touze, aby v abstrakci něco rozpoznal. Při srovnání dvou krajin – jedné téměř fotorealistické, jiné abstraktní lze Richterův postup (převod fotografie krajiny do krajinomalby) popsat jako „analogový“ přenos, zatímco abstraktní malby jsou výsledkem „digitálního“ pracovního a rozhodovacího procesu.⁹⁹ Dietmar Elger formuluje, na základě rozhovoru G. Richtera se Sabine Schütz (1990), co je shodné na abstraktní malbě a krajinomalbě: „Konečným výsledkem jsou v obou případech obrazy, jakožto namalované modely, které by mohly pomoci Richterovi v *zobrazování světa*. Abstraktní malby a krajiny se tak vzájemně doplňují a společně tvoří

⁹⁶ "When I look out of the window, then what I see outside is true for me, in its various tones, color and proportions. It is a truth and has its own rightness. This excerpt, an excerpt you like for that matter, is a constant demand on me, and it is a model for my pictures."

RICHTER, Gerhard do angličtiny přeložily ELLIOTT, Fiona, PLATH-MOSELEY, Allison in ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter; Landscapes*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012. Str. 24.

⁹⁷ „Like Abstract Paintings, Gerhard Richter’s landscapes are also simply analogies to excerpts from Nature.“

ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter; Landscapes*. Do angličtiny přeložily ELLIOTT, Fiona, PLATH-MOSELEY, Allison in Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012. Str. 25.

⁹⁸ Richter described his method of making a painting based on a photograph in similar terms to those he used in 1986 to describe the process involved in his Abstract Paintings.

ELGER, D., cit. d. Str. 26.

⁹⁹ [...]Richter has often chosen to exhibit individual landscape paintings in amongst his large abstract canvas. Not in order to highlight any formal discrepancies but rather to draw the viewer’s attention to their conceptual similarity. Drawing a comparison between two, one might describe the landscape as an "analogue" transferred into painting, while Abstract Paintings are the result of a "digital" working and decision-making process.

Ibidem, str. 27.

náhled na svět, který však vždy zůstává fragmentární.“¹⁰⁰ Richter svou technikou malby, ať už abstrakcí, rozmazanými fotorealistickými krajinami, někdy s iluzivními prvky, zachycuje možnosti, jak svět vnímat, přičemž divákovi ukazuje pouze výňatky ze světa/přírody.

Širokou škálu divácké recepce nabízí i Friedrichovy pozdější *krajiny*, kdy však autor zůstává *bytočně* spjatý s přírodou, a tudíž i s malbou. Melancholický Friedrich vkládá do krajinomalby své emoce, pocity a vizuální zkušenosti, popřípadě náboženské postoje, které se během procesu tvorby mohou proměňovat. Zatímco Richter, aby přešel těmto proměnám, pracuje s fotoaparát, čímž nabývá svého distancovaného vztahu s přírodou i uměleckou intencí, přestože připouští umělecký vklad. O to více jsou Richterovy obrazy otevřené a nechávají podle Richtera svůj význam v divákově očekávání. K procesu očekávání a formování možných významů obrazů, se vracím v poslední kapitole.

2. Caspar David Friedrich

Následující díla jsem zvolila tak, aby umělecké postupy a kontrasty mezi malíři a jejich krajinomalbami lépe vynikly. Ke každému autorovi jsem připsala několik životních událostí a kontextů, které jejich tvorbu doprovázely.

Caspar David Friedrich se narodil roku 1774 v malém univerzitním městě Greifswaldu.¹⁰¹ Už jako malý kluk se musel smířit se smrtí členů své protestantské rodiny. Roku 1781 zemřela jeho matka Sophia Dorothea a o rok později jeho sestra Elisabeth. Další rodinnou ztrátou byl Casparův bratr Johann Christoffer, který se utopil roku 1787 při pokusu o záchranu bratra, pod kterým se prolomil led.¹⁰² Caspar David tragickou událost přežil a stala se mu možnou inspirací pro budoucí obraz *Severní ledový oceán* [3].

Roku 1788 začal Caspar David Friedrich navštěvovat hodiny kreslení Johanna Gottfrieda Quistropa na Greifswaldské univerzitě. Zde se naučil základy architektonické

¹⁰⁰ „The end-result in both cases is pictures as painted models which could help Richter with "picturing the world." Thus Abstract Paintings and landscapes complement each other and together make up a "world view" which nevertheless always remain fragmentary.“

Ibidem.

¹⁰¹ WOLF, Norbert, do angličtiny přeložili WILLIAMS, Karen, CHAPEL, Whitley. *Caspar David Friedrich, The Painter of Stillness*. Köln: Taschen GmbH, 2015. Str. 93.

¹⁰² Ibidem.

kresby a techniky leptu. Po čtyřech letech studií Friedrich opustil Greifswald, a navštěvoval univerzitu v Kodani, kde například ilustroval scény z divadelní hry *Loupežníci*, Friedricha Schillera. Žánru krajinářství se začal malíř věnovat od roku 1799 na akademii v Drážďanech, a přitom navštěvoval Philippa Otta Runga na ostrově Rujána.¹⁰³ Sépiové kresby krajin získaly největší ohlasy v letech 1803-1805. Runge vyzdvihoval Friedrichovu práci. Uváděl, že „zachycené výjevy v sépiích úctyhodné velikosti jsou velmi pěkně provedené a najdou obecné zalíbení, které si zaslouží“.¹⁰⁴

Caspara D. Friedricha zajímalo denní světlo a roční období ve vztahu k lidskému životu, což se také stalo ústředním tématem jeho krajin po návratu z Baltu.¹⁰⁵ Na sépiovém obraze *Pout' při západu slunce* [1.1] můžeme vidět průvod lidí, včetně církevních hodnostářů, jak jdou krajinou, a také paprsky zapadajícího slunce, které jako by celý proces osvětlovaly. Už na tomto raném obraze si můžeme povšimnout, jakou úlohu měla pro malíře příroda. A to sice, jak se domnívá Norbert Wolf: „Příroda [zde] přebírá funkci zasvěceného prostoru.“¹⁰⁶ Za tento obraz získal Friedrich roku 1805 poloviční Goetheho cenu (poloviční, protože údajně nedodržel zadání soutěže). Přesto Johann Wolfgang von Goethe patřil k Friedrichovým dlouholetým obdivovatelům, osobně Goethe navštívil Friedricha v jeho ateliéru v Drážďanech v září roku 1810.¹⁰⁷

Krajin s obdobnou tematikou bychom v díle C. D. Friedricha našli mnoho. Jeho tvorba byla zhruba od roku 1805 velmi oblíbená a těšila se poptávkám. Jako byla například zakázka na výmalbu děčínského oltáře o tři roky později. Vrcholu Friedrichova tvorba dosáhla roku 1810 obrazy *Mnich u moře* [1.2] a *Opatství v dubovém lese* [1.3]. Stále se jedná o symbolické a melancholické krajinomalby, zde ale podle Wolfa „Friedrich vyvinul metodu kompozice, která mu umožnila vytvářet jedny z nejodvážnějších a inovativních obrazů německého romantismu.“¹⁰⁸ Konkrétním inovacím se věnuji v dalších podkapitolách při analýze jednotlivých obrazů.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ in Sepia gezeichnet und in einer ansehnlichen Grösse sehr schön beleuchtet, behandelt und ausgeführt; sie finden allgemeinen Beifall und verdienen es.

RUNGE, Otto in BÖRSCH-SUPAN, Helmut. *Caspar David Friedrich*. München: Prestel-Verlag. 1973. Str. 23.

¹⁰⁵ BÖRSCH-SUPAN, H. cit. d. Str. 24.

¹⁰⁶ „In his drawing, which Friedrich showed to acclaim at the 7th Exhibition of Art in Weimar, nature assumes the fiction of a consecrated space.“

WOLF, N. cit. d. Str. 22.

¹⁰⁷ WOLF, N., cit. d. Str. 31.

¹⁰⁸ „He develops a method of composition that enables him to create some of the boldest and most innovative paintings of German Romanticism.“

Následoval úspěšný malířův život. Friedrich byl zvolen členem drážďanské akademie (1816), což mu zajistilo příjem, a mohl se také oženit s Caroline Bommer (1818), a později také založit rodinu. V těchto letech vznikají obrazy, u kterých je kladen větší důraz na člověka ve vztahu k přírodě, než je tomu u předchozích krajinomaleb.

Zároveň však byla soudobá společnost znepokojována politickou situací režimu zavedeného Metternichem a Karlovarskými dekrety, které nařizovaly cenzuru a pronásledování demagogů. Důkazem nesvobodného vyjadřování je výňatek z dopisu, který v roce 1814 Friedrich napsal příteli Ernstovi Moritzovi, a který později prošel policejní cenzurou, neboť v něm stálo: „Vůbec mě nepřekvapuje, že nejsou postaveny žádné památky, ani ty, které by reprezentovaly národ či hrdinské skutky německých mužů. Dokud zůstaneme sluhové knížectví, nic velkého se nikdy nestane. Když lidé, jakožto národ nemají žádný hlas, pak nesmí ani cítit a ani ctít.“¹⁰⁹

Tento názor (téma mizejícího monumentu) bychom mohli zaznamenat v cyklech krajinomaleb, kde je ústředním motivem megalit, popřípadě ruina, nebo vrak jako na obraze *Severní ledový oceán* [3], kde Friedrich zůstal u malování hrodek či u motivu ztroskotaných lodí i po uklidnění politické situace v Německu. Ale může to rovněž odkazovat k romantickému nihilismu a melancholii, či lidské pomíjivosti a smrti.¹¹⁰

Friedrich byl vytrvalým malířem, ale také velmi citlivým pozorovatelem s neurotickým temperamentem. Podle jeho přátel C. G. Caruse a Gotthilfa Heinricha Schuberta byl Friedrich „melancholik par excellence“, v důsledku čehož se později jejich přátelství rozpadlo.¹¹¹ Do konce svého života se Friedrich věnoval melancholickým a mystickým krajinám, po té, co taková krajinomalba přestala být módní, se malíř uzavřel do sebe, přičemž trpěl také revmatickými problémy. Zemřel roku 1840 v Drážďanech. Zanechal po sobě text z roku 1830, ve kterém líčí své zklamání: „Nemám v úmyslu pracovat proti diktátu dne, plavat proti proudu, když jsou

WOLF, N. cit. d. Str. 94.

¹⁰⁹ „Ich wundere mich keineswegs, daß keine Denkmäler errichtet werden, weder die, so die große Sache des Volkes bezeichnen, noch die hochherzigen Taten einzelner deutscher Männer. Solange wir Fürstenknechte bleiben, wird auch nie etwas Großes der Art geschehen. Wo das Volk keine Stimme hat, wird dem Volk auch nicht erlaubt, sich zu mhlen und zu ehren.“

FRIEDRICH, Caspar David in HINZ, Sigrid. *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. München: Rogner&Bernhard, 1974. Str. 8.

¹¹⁰ CORNELIUS, Holtorf. *Imaginary Worlds of German Romanticism. Megaliths in the paintings of Caspar David Friedrich*. 3rd Stone, No. 42, 2002. Str. 39.

¹¹¹ GRÜTTER, Tina. *Melancholie und Abgrund, Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich*. Berlin: Reimer, 1986. Str. 122.

takové diktáty čistě otázkou módy. Spíše pobývám v naději, že časy vyhladí vlastní potomky, a že tak učiní rychle. Ale tím spíše jsem tak slabý, než abych se klaněl před požadavky doby, které jsou v rozporu s mým přesvědčením. Motám kolem sebe své kukly a nechávám ostatní dělat totéž; a nechávám čas rozhodnout, co z toho bude, ať už brilantní motýl nebo červ.“¹¹² Tento rozpolcený výrok můžeme přisoudit rysům romantického génia. Podle následných událostí se však jedná spíše o záznam malířova vymezení se vůči změnám v krajinomalbě, která přicházela s nastupujícím realismem, či vůči soudobým estetikům, jimiž opovrhoval od počátku své tvorby. Dokládá to jeho následující výrok: „Chceš vědět, v čem spočívá krása, zeptej se pánů estetiků. U čajového stolu to může být užitečné, ale u malířského stojanu ne, tam musíš cítit, co je krásné.“¹¹³

Za svého života si Friedrich vysloužil nemalé uznání, po smrti se jeho tvorba dočkala svých následovníků. Například Düsseldorfská škola malířů a dílo Andree Achenbacha, kolem roku 1838, se zabývala podobným druhem krajinomalby, i když podle Carla Gustava Caruse tato nově vzniklá škola téměř zničila odkaz v krajinomalbě a přírodě, jak jej nastolil Friedrich, či jeho současníci (Johann Christian Klengel, Carl Christian Vogel von Vogelstein a další).¹¹⁴ A zhruba o stopadesát let později si na Caspara Davida Friedricha vzpomněl i Gerhard Richter.

Friedrichova osobnost se bezesporu odráží v jeho rozsáhlé tvorbě, v podobě obrazu *Poutník nad mořem mlhy* [1.6], se stala s odstupem času symbolem romantického malířství, a estetického chápání přírody přelomu 18. a 19. století. Sama se však v této práci zabývám následujícími krajinomalbami.

¹¹² „I have no intention of working against the dictates of the day, of swimming against current, when such dictates are purely a matter of fashion. Rather, I dwell in the hope that times shall annihilate its own offspring, and that it shall do so quickly. But much less am I so weak as to do obeisance to the demands of the age when they go against my convictions. I spin about me my chrysalis, and let others do the same; and I leave it to time to decide what shall come of it, whether a brilliant butterfly or a maggot.“
FRIEDRICH, Caspar David. Přeloženo z německého originálu in KOERNER, Joseph Leo. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. London: Reaktion books LTD, 2009. Str. 79.

¹¹³ „Willst du Essen, was Schönheit sei, befrage die Herren Ästhetiker. Beim Teetisch kann's dir nützlich werden, aber vor der Staffelei nicht, da mußst du mhlen, was schön ist.“
FRIEDRICH, Caspar David in HINZ, Sigrid. *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. München: Rogner&Bernhard, 1974. Str. 39.

¹¹⁴ CARUS, Carl Gustav in HINZ, S. cit. d. Str. 192.

2.1 Horská krajina s duhou

Tento obraz [1], rozměrný 70x120 cm jsem měla možnost vidět v galerii Folkwang v Essen, v roce 2018. Na plátně je zobrazena velmi potměšlá scénérie, které dominuje tmavý vrchol hory umístěný ve středu obrazu. Celý výjev napříč protíná, oblouk téměř bílé barvy. Onen paprsek/duha se klene nad prostorem, který také osvětluje, a je blíže k divákovi, jako bychom měli stát někde za postavou zakomponovanou do krajinomalby. Mužská postava je bokem přitočena k nám, ale je odvrácena svojí tváří a pohledem, který směřuje do tmavého údolí či k hoře.

Drobná postava se opírá o velký kámen, o který se odráží světlo. Ve světlém popředí obrazu pak můžeme ještě vidět dva listnaté keře. Když se zaměříme na oblohu, uvidíme, že nad paprskem/duhou prosvěcuje kus jasného nebe, jinak je obloha potměšlá. Fialové odstíny by nám snad jen mohly napovědět, že se schyluje k bouři, nebo je právě po ní, a začne se pomalu rozednívat.

V době vzniku obrazu, kdy už je Friedrich vystudovaným malířem, má jeho krajina správně základní proporce - co je blíž k divákovi, je propracovanější, a co je od diváka dál, může působit až ploše. Realistická malba to ovšem není. Nejen, že duha je bílá, a klimaticky nevíme, co se zde vlastně děje, ale i ústřední postava je až legračně malá. Celkový výjev působí jako alegorie, jako bychom si měli domyslet příběh, který nám vypráví zobrazená příroda, a k ní přivracený pohled jediné postavy na plátně. U většiny děl se však nejedná o tradiční alegorizaci s literární pointou a možností transformace do jiného média (např. z textu do obrazu)“, jak nás upozorňuje Václav Hájek.¹¹⁵

Souhlasím, že v dalších případech je přesnější mluvit o obrazech se symbolickou funkcí, nebo dokonce o metaforických obrazech. Motiv obrazu [1] ale částečně za alegorii považovat můžeme, neboť ho lze chápat jako alternaci Goethovy básně, která je uvedena níž.

Čistě ikonografický výklad k motivům poskytuje Helmut Börsch-Supan, který téměř každému motivu přisuzuje symbolické významy, pramenící z historické ikonologie, například Cesara Ripy. Börsch-Supan vykládá horu jako symbol Boha, listnaté stromy/keře jako životní sílu, kámen údajně symbolizující víru, atd.¹¹⁶ Co však

¹¹⁵ HÁJEK, Václav. *Obzory a ruiny; Viditelné a neviditelné v romantické krajinomalbě*. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, 2020. Str. 33.

¹¹⁶ BÖRSCH-SUPAN, Helmut. *Caspar David Friedrich*. München: Prestel-Verlag. 1973. Str. 16.

poutá velkou část naší pozornosti, jsou barevné kontrasty světla a tmy. Zvláštní je zde ztvárnění duhy protínající zatažené nebe, kvůli kterému snad jeho kupec vévoda Emil August von Sachsen-Gotha-Altenburg nebyl s obrazem příliš spokojen. Vyčítal mu nepřirozenost a metafyzičnost.¹¹⁷

Zdá se, že duha byla domalována až později, obraz podle něj byl pravděpodobně původně koncipován jako noční krajina s měsícem za mraky. Světlo na obloze je nesrozumitelné, neboť duha může být viděna, jen když je zdroj světla za divákem.¹¹⁸ Soudobý malíř a kritik, Ludwig Richter zastával tento názor: „To není přínos, žádný charakter přírody, to je vnuceno. Friedrich nás připoutává abstraktními myšlenkami, používá přírodní formy jen alegoricky jako znamení a hieroglyfy; mají znamenat to a to. V přírodě se vyslovuje ale každá věc sama pro sebe; její řeč leží v každé formě a barvě.“¹¹⁹

Předešlá Friedrichova díla, zejména sépiové obrazy žádnými takovými nepřirozenými přírodními motivy nedisponovaly. Zde [1] se skutečně nesetkáváme s realistickou krajinou/přírodou, což nejspíš bylo pro soudobé diváky neobvyklé. Vraťme se ale k motivu duhy, v témže roce namaloval Friedrich obraz *Krajina s duhou* [1.4], za spolupráce J. W. Goetha a vévody Karla Augusta von Sachsen-Weimar, bratrance vévody Emila. Obraz ilustruje Goethovu báseň *Pastýřův nářek*, z roku 1802. V básni se píše také o duze:

Es steht ein Regenbogen
Wohl über jenem Haus!
Sie aber ist weggezogen,
Und weit in das Land hinaus.¹²⁰

¹¹⁷ Ibidem, str. 88.

¹¹⁸ Es hat den Anschein, daß der dünn über die Wolken gemalte Regenbogen erst nachträglich in das Bild eingefügt wurde, das wohl ursprünglich als Nachtlandschaft mit dem Mond hinter Wolken konzipiert war. Das Licht im Himmel ist nicht verständlich, da ein Regenbogen nur gesehen werden kann, wenn die Lichtquelle sich hinter dem Betrachter befindet.

Ibidem.

¹¹⁹ Převzato z diplomové práce: HÁJKOVÁ, Zita. *Caspar David Friedrich. Postava u okna, její geneze a vývoj*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, 2013.

¹²⁰ Volný překlad: Je tam duha

No nad tím domem!
Ale odtáhla se pryč,
Do daleké země.

GOETHE, Johann Wolfgang in BÖRSCH-SUPAN, Helmut. *Caspar David Friedrich*. München: Prestel-Verlag. 1973. Str. 86.

Zde je duha symbolem útěchy, která spojuje pastýře s jeho vzdáleným domovem.¹²¹ Duha může být také spojením pastýřovy touhy po nekonečnu, v křesťanském smyslu slova. V tom by se koneckonců podle Börsch-Supana odrážely i Friedrichovy křesťanské myšlenky o smrti a vykoupení.¹²² Friedrich sám popsal duhu jako „oblouk milosrdenství“.¹²³

Od středověku byl motiv duhy spojován s biblickými příběhy, ať už podle Starého zákona, kde duha symbolizovala pouto mezi Bohem a Noem¹²⁴, nebo podle Nového zákona, kde je symbolem vztahu Boha a Ježíše. Často můžeme vidět na středověkých vyobrazeních Ježíše Krista trůnícího právě na duze. Friedrich však tradiční symbol křesťanství vytrhl z biblického kontextu, a udělal z něj součást zážitku, odehrávajícího se v přírodě. Pro poutníka/turistu, a nakonec i samotného diváka malby, má být takový výjev symbolickým zjevením božského.¹²⁵

Friedrichovu tvorbu tedy můžeme vnímat jako symbolickou, kde motivy slouží podobně jako metafory v Goethově básni, ale zároveň můžeme vnímat určitou gnoseologii stavící na konceptuálním myšlení (kterým se dle Ludwiga Richtera, Friedrich snaží upoutat pozornost). A to je zde, dle mého názoru ve Friedrichově tvorbě inovativní, neboť se můžeme pokoušet vyložit si obraz jako příběh, a přivřít oči nad mystickou krajinou, anebo se do ní můžeme naopak *ponořit* a meditovat o smyslu božství, životu a smrti, případně o posmrtném životě. Můžeme tak pomocí vlastního vnímání a myšlení abstrahovat určité motivy, a nevnímat obraz jen jako zobrazení přírody, ale jako prostor pro imaginaci. Kdybychom chtěli vnímat čistou formu krajiny, půjdeme rovnou do přírody.

Obdobně, na základě vyobrazené duhy, se pokouší vysvětlit Friedrichovu krajinomalbu současný historik umění Joseph Leo Koerner. Její funkci interpretuje takto: „V obou krajinách s duhou, strukturální symetrie duhy funguje tak, že idealizuje dualismus subjektu a objektu lidské zkušenosti, jak jej teoretizuje romantická

¹²¹ BÖRSCH-SUPAN, Helmut. *Caspar David Friedrich*. München: Prestel-Verlag. 1973. Str. 86.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ „Friedrich himself described the rainbow as an *arc of mercy*,...“ ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter; Landscapes*, do angličtiny přeložily ELLIOTT, Fiona, PLATH-MOSELEY, Allison. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012. Str. 127.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ibidem*.

estetika.¹²⁶ A dodává, že symbolika duhy s odkazem na spojení člověka s Bohem umožňuje též formulovat spojení mezi myslí a přírodou, které se zakládá na postavení duhy jako přirozeného výskytu.¹²⁷

Friedrich podle svých vlastních předchozích vyznání ve svém díle usiloval o ztvárnění metafyzického spojení: myslí – přítomnosti Boha – přírody. Vedle jeho osobních zpovědí k přírodě a Bohu můžeme tento přístup vysledovat i na základě vizuálního provedení. Umělcův záměr umocňuje zasazení postavy do krajiny. Podle Börsche-Supana i Wolfa se jedná o Friedricha samotného, který hledí na tmavou horu (symbolizující Boha), před níž se nachází údolí smrti, kterým musí poutník projít, pokud chce dosáhnout cíle své cesty.¹²⁸

Při zkoumání vizuální recepce krajiny bychom se měli rovněž zaměřit na její barevné zpracování. Friedrich zde [1] pracoval s ostrým světelným kontrastem bílé duhy a tmavého/černého pozadí. Proč ale byla zvolena bílá barva? Podle geometrického tvaru atmosférického jevu bychom duhu poznali, není ztvárněna zcela abstraktně, ale její bílá barva jí zde ubírá na realističnosti.

Václav Hájek píše: „Bílý šál zimy, respektive mlhy je příkladem nejvyšší čistoty, pod kterou se probouzí nový život přírody. Tento přístup souvisí s dobovou filosofií přírody, která chápala život jako tajemnou sílu vepsanou do různých znaků či tvarů, které bylo nutné rozšifrovat.“¹²⁹ Hájek tento výklad dál uplatňuje při analýze motivu mlhy, domnívám se, že na obou obrazech [1], [1.4] je podobným motivem duha. Ta se klane přes tmavé údolí a jakoby předesílala vznik nového života, pokud dojde k onomu spojení, o které malíř usiloval (citováno výše). Duha by pak byla být znakem/nosičem tajemné životní síly.

K výkladu podivné bílé/světelné duhy, která je v kontrastu s tmavým nebem, využiji rovněž teorii barevnosti již zmíněného Edmunda Burka. Anglický filozof ve své

¹²⁶ „In both Mountain Landscape with Rainbow and the lost Weimar picture, the rainbow's structural symmetry functions to idealize the subject - object dualism of human experience, as it is theorized by Romantic aesthetic.“

KOERNER, Joseph Leo. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. London: Reaktion books LTD, 2009. Str. 133.

¹²⁷ Volně přeloženo z: „That the covenant between man and God, which is the rainbow's conventional symbolic tenor, can now articulate the covenant between the mind and nature, is predicated on the rainbow's status as natural occurrence.“

KOERNER, J. L. cit. d. Str. 134.

¹²⁸ BÖRSCH-SUPAN, Helmut. *Caspar David Friedrich*. München: Prestel-Verlag. 1973. Str. 88.

¹²⁹ HÁJEK, Václav. *Obzory a ruiny; Viditelné a neviditelné v romantické krajinomalbě*. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, 2020. Str. 49.

eseji, v 18. století veřejně známé, pojednává o barvách a světle v souvislosti s výkladem o tom, co působí vznešeně: „Světlo jako takové je něco tak běžného, že nevyvolává v mysli silný dojem; bez silného dojmu nemůže být však nic vznešené.“¹³⁰ Burke připouští, že s kombinací protichůdných vlastností, bílé a černé barvy se můžeme v umění setkávat.¹³¹ Ačkoli je velmi pravděpodobné, že se z určitých estetických teorií vycházelo na výtvarných akademiích, které Friedrich navštěvoval, přesto, v jeho deníku nenajdeme přímý odkaz na některého z předních filosofů, který se *vznešenem* zabýval.¹³² Avšak malířův teoretický zájem o samotné *vznešeno*, můžeme v jeho deníku najít: „Když se krajina zahalí do mlhy, jeví se větší, vznešenější, představivost zůstává v napětí a očekávání jako zahalená dívka...“¹³³, z toho navíc vyplývá malířův zájem o pozorování krajiny, mlhy a představivosti. Hájek uvádí, že: „Rozostření tvarů v mlze není pro Friedricha důvod ke skepsi. Omezení viditelnosti aktivizuje subjektivní psychické pochody, rozšiřuje pole fantazie a proměňuje poznání (respektive víry).“¹³⁴ Opět bychom se zde setkali s jakýmsi vnitřním (duchovním) viděním, které si Friedrich osvojil na univerzitě v Greifswaldu.

Friedrich sice zpochybňoval veškeré vědění, podobně jako dokonalost zraku, ale atmosférické jevy, které nám znesnadňují poznání i vidění, vnímal pozitivně.¹³⁵ Kontrast temnoty a jasu, vedle zmiňovaných obrazů s duhou, můžeme najít také v umělcově básni:

„Temnota zemi kryje
Nejisté je všechno vědění
Navečer nebe zasvitne
Jasem, co shůry zazáří.“¹³⁶

¹³⁰ BURKE, Edmund. *O vkuse, vznešenom a krásnom: filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásneho*. Překlad do slovenštiny: WIEGELOVÁ-MOLNÁROVÁ, Mária. Bratislava: Tatran, 1981. Str. 77.

¹³¹ BURKE, E. cit. d. Str. 113.

¹³² „Do jaké míry Friedrichovu tvorbu ovlivnila filozofie a estetické myšlení šířící se v jeho okolí, zůstává diskutabilní.“ Přeloženo z něm. originálu, HINZ, Sigrid. *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. München: Rogner&Bernhard, 1974. Str. 10.

¹³³ „Wenn eine Gegend sich in Nebel hüllt, erscheint sie größer, erhabener und erhält die Einbildungskraft und spannt die Erwartung reich einem verschleierten Mädchen...“

FRIEDRICH, Caspar David in GRÜTTER Tina. *Melancholie und Abgrund, Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich*. Berlin: Reimer, 1986. Str. 133.

¹³⁴ HÁJEK, Václav. *Obzory a ruiny; Viditelné a neviditelné v romantické krajinomalbě*. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, 2020. Str. 49.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ FRIEDRICH, Caspar David in HÁJEK, V. cit. d. Str. 31.

Podle těchto veršů bychom jas duhy mohli chápat jako symbol víry, nebo také útěchy, jak plyne i z Goethovy citované básně. Goethe však při pozorování atmosférických jevů, které znesnadňují vidění, pociťoval melancholii a skepsi.¹³⁷ A chápal krajinu jako viditelný obraz, vnější jev, zatímco Friedrich už ji chápal jako neviditelnou.¹³⁸ Jak již bylo zmiňováno: „Cílem uměleckého díla je poznání duše přírody, kterou vstřebáváme celým srdcem a celou myslí.“, píše Friedrich. Tuto tendenci pak Hájek a Hilmar Frank interpretují takto: „Dílo tedy není stoprocentně viditelným obrazem. Vidíme jenom špičku ledovce, jehož zbytek se skrývá v naší imaginaci, víře, myšlení.“¹³⁹

Friedrichovy obrazy nelze interpretovat jen na základě výkladu symbolů nebo abstraktní barevnosti, ale je nutné zohlednit možnosti individuální divácké recepce díla. Na tomto obraze [1] nám Friedrich nabízí pozici diváka na místě pastýře nebo poutníka, ale vzhledem k tomu, že na pozdějších plátnech malíř lidské figury upozadňuje, můžeme si klást otázku, do jaké míry autor počítal s predispozicemi diváka u tohoto díla? Jestliže nám Friedrich nenabídne žádnou postavu, stavíme se před plátno, a do krajiny tam, kam se jako diváci můžeme kamkoliv postavit.

Na tomto místě si dovolím vrátit se k soudobé pozornosti věnované oblačnosti, neboť právě ona je nám důkazem, že pro malíře byla důležitější velikost přírody, než člověk, který jí ostatně podle něj stejně nemůže úplně pochopit.

Na obraze jsou precizně zpracovány nebe a mraky. V roce 1816 dokonce Goethe požádal Friedricha o obrazovou sérii mraků podle nového meteorologického schématu, vyvinutým britským přírodovědcem Lukem Howardem. Friedrich jeho návrh odmítl s odůvodněním, že takový projekt by podkopal celý základ krajinomalby, pravděpodobně jednak proto, že by vyprázdnil povahu jakéhokoli „vyššího“ významu, a také proto, že samotný pokus o klasifikaci by narušil základní temnotu mraků, a s tím i radikální alterace samotné přírody.¹⁴⁰ Takový pokus by totiž pro Friedricha znamenal vymazat jeden ze základů jeho umění, a to sice: rozdíl mezi konečným a nekonečným, vědomím a přírodou, konkrétním a univerzálním.¹⁴¹

¹³⁷ HÁJEK, V. cit. d. Str. 50.

¹³⁸ Ibidem, str. 51.

¹³⁹ Ibidem, str. 52.

¹⁴⁰ KOERNER, Joseph Leo. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. London: Reaktion books LTD, 2009. Str. 226.

¹⁴¹ Ibidem.

Ač byl Friedrich malířem zdatným, tak byl také člověkem tvrdohlavým. A jak z jeho přesvědčení vyplývá, důležitým místem jeho obrazů je prostor pro imaginaci, pocity *vznešena*. Možnost pro nahlédnutí pod špičku ledovce, jak nad Friedrichovými díly uvažují Hájek a Frank. Racionalizace a jevová systematizace námětu mu tak jistě nepřipadala jako vhodný úkol pro malíře jeho ražení.

2.2 Severní ledový oceán

Tento obraz [3], uložený v galerii Kunsthalle v Hamburku. Je zhruba o 13 let mladší než obraz předchozí [1], a nabízí širokou škálu interpretací. Můžeme na něj nahlížet jako na příběh cesty k poznání Boha, nebo jako na tragický výjev události z malířova života, nebo jako na soudobou fascinaci polárním světem, nebo dokonce jako na politickou propagandu.¹⁴² Snad také proto byl a je obraz stále zajímavý pro mnoho teoretiků a historiků umění. Zásadní je zde také otázka po *vznešenu*. Podle různých kulturních, historických a sociálních kontextů se nabízejí různé interpretace, a to už od doby, kdy obraz vznikl, jak podotýká současná historička umění Nina Hinrichs.¹⁴³

Většinu obrazu zaujímají masivní kusy ledu tvořící ledovcovou pyramidu. Napravo od ní vidíme kus potápějící se lodě. A v dále nalevo pak můžeme vidět další špičku ledovce. Podobně jako u předchozí krajinomalby, i zde si můžeme povšimnout barevných kontrastů. Spodní polovinu a střed obrazu tvoří světlé a tmavé barvy, a ačkoliv je ledovcová struktura velmi pečlivě vystínovaná, připomíná více hromadu kamení, možná rozpadající se katedrálu než hroutící se ledovec. I samotná šedivá špička ledovce nepůsobí studeným, mrazivým dojmem, jaký bychom u ledovce očekávali, ale působí spíše jako špička gotické katedrály. Ztroskotanou loď napravo bychom možná zde ani neočekávali, a proto je možné, že si jí divák při prvním povrchovém pohledu hned nevšimne. Vidíme zde jen příď, nebo zád, ale jak se tam vzala, když už vše kolem se zdá být zamrzlé? Pozadí, včetně ještě jednoho ledovcového útvaru, nám před očima

¹⁴² In National Socialism, Friedrich's work and life was used for their propaganda. [...] Friedrich was adopted by the National Socialist, almost a century later, for their propaganda. His appearance was suitable to their ideology. Friedrich had blond hair and blue eyes. But more importantly, he fought for the establishment of one German nation.

HINRICHS, Nina. *Das Eismeer – Caspar David Friedrich and the North*. Norway: Nordlit: Tidsskrift i litteratur og kultur, 01 1 February 2008, Vol.12 (1), pp.131-160. Str. 151.

¹⁴³ HINRICHS, N. cit. d. Str. 131.

mizí ve fialovém oparu, jen nad špičkou dominujícího ledovce můžeme vidět bělavá mračna.

Dle názvu se jedná o Severní ledový oceán, ačkoliv Friedrich oceán nikdy naživo neviděl.¹⁴⁴ Strukturu ledu nejspíš znal z Baltského moře, jehož pobřeží navštěvoval. Avšak předlohou pro tento ledový oceán mu údajně byly kousky ledu řeky Labe, protékající Německem.¹⁴⁵ K samotným motivům na obraze lze opět využít ranější interpretaci Helmuta Börsch-Supana, který se přiklání k ledovci jako k symbolice nepřístupné boží majestátnosti.¹⁴⁶ Ledovec vnímá jako věčnost boží, potápějící se loď pak jako symbol bezmoci, chabosti a pomíjivosti lidí v porovnání s Bohem, a vůbec marnost racionálně zkoumat boží přirozenost.¹⁴⁷ Dále uvádí, že ledové kry v popředí mají připomínat schody chrámu, které musí divák ve své fantazii zdolat, aby dosáhl úrovně, na které se ledovec tyčí směrem k jasně modré obloze.¹⁴⁸ Tato interpretace ze 70. let 20. století je založená především na výkladu symbolů, která nám dnes již nepostačí, zrovna u tak doposud interpretačně bohatého díla. Myšlenku, že: „struktura a barva obrazu vyjadřují spíše vážnost a vznešenost“, bohužel Börsch-Supan nerozvíjí.¹⁴⁹ Teorii *vznešena* v souvislosti s tímto Friedrichovým obrazem nejrozsáhleji analyzuje na počátku 21. století historik umění Johannes Grave.

Než se ale dostaneme k otázkám, jak může obraz svou barvou a strukturou vůbec vyjadřovat vážnost a vznešenost, ráda bych se zastavila u okolností, které samotnému vzniku této malby předcházely. Zájem o polární svět v Německu, 19. století, je spojen s arktickými expedicemi objevujícími nové regiony, zejména snahou najít severozápadní propojení od Atlantiku k Pacifiku. V letech 1819-1820 Angličan William Edward Parry zůstal celou zimu s výzkumnými plavidly „Griper“

¹⁴⁴ Ibidem. Str. 134.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ „Motiv ist vielmehr als ein Sinnbild für die unnahbare Majestät Gottes gewählt.“

BÖRSCH-SUPAN, Helmut. *Caspar David Friedrich*. München: Prestel-Verlag. 1973. Str. 140.

¹⁴⁷ „Das ewige Eis bedeutet die Ewigkeit Gottes, das gescheiterte Schiff die Ohnmacht und Vegänglichkeit des Menschen im Gegensatz zu ihm, und die Vergeblichkeit, Gottes Wesen rational zu erforschen.“

Ibidem.

¹⁴⁸ Volně přeloženo z: „Die Bildung der Eisschollen im Vordergrund läßt an Stufen eines Tempels denken. Der Betrachter muß diese Stufen in der Vorstellung emporsteigen, um auf die Ebene zu gelangen, auf der sich die zu dem klaren blauen Himmel strebenden Eisberge erheben.“

Ibidem.

¹⁴⁹ „Bildbau und Farbigkeit drücken vielmehr Feierlichkeit und Erhabenheit aus.“

Ibidem.

a „Hecla“ v Arktickém moři.¹⁵⁰ Ačkoliv byly obě lodě blokovány ledem, vrátily se z expedice nepoškozené. Přestože Friedrichova loď se na obraze potápí, nabízí se zde možná inspirace Parryho cestou a obecně zájmem o Arktiku. Roku 1822 byl Parryho článek *Journal of the Voyage for Discovery of North West-Passage from the Atlantic to the Pacific*, publikován v němčině. Friedrich si jej tedy mohl přečíst, což ale není nikde písemně/historicky doloženo.¹⁵¹ Někteří soudobí diváci si však Friedrichovu loď právě jako loď *Griper* vykládali.¹⁵²

Friedrich však nebyl jediný, koho arktický svět (umělecky) zajímal. Například roku 1822 vystavil Johann Carl Enslen svou malbu *Winteraufenthalt der Nordpolexpedition* v galerii v Drážďanech. V té době tam Friedrich pobýval, tudíž mohl tuto malbu vidět, a mohl se jí nechat inspirovat.¹⁵³ Ještě před namalováním tohoto obrazu [3] byl Friedrich požádán Johannem Gottlobem von Quandtem, patronem umění, o namalování „vznešeného Severu“. Obraz se bohužel nenašel, ale podle dochovaného popisu, byl pojmenován *Zklamala naděje*, a vypadal údajně podobně jako obraz *Severní ledový oceán*. Obsahoval loď nazvanou *Naděje*, která byla pohřbena v oceánu podobně jako loď na obraze [3].¹⁵⁴ Zde by se nabízela interpretace, že Friedrich mohl vnímat cesty na sever jako opovážlivost a skrze potápějící loď chtěl poukázat na vítězství přírody, což by odpovídalo symbolice, kterou vykládá Börsch-Supan výše.

Nicméně „*Severní ledový oceán* reprezentuje Friedrichovu ideu Severu, která je založená na zprávách a ilustracích z arktických expedic 19. století a zvláště na jeho vlastní imaginaci“, jak uvádí Hinrichs.¹⁵⁵ Je zajímavé, že jeho současníci povětšinou přijali představu o arktickém moři jako o vznešené oblasti, ale o samotné malbě již jako o vznešené neuvažovali.¹⁵⁶ Johannes Grave uvádí, že: „Friedrich překonal teoretiky zabývající se *vznešenem* vlastními zbraněmi, a sice pomocí obrazu. Obraz, zneužitý jako prostředek k probuzení vznešených pocitů, získává zpět svou autonomii a

¹⁵⁰ HINRICHS, N. cit. d. Str. 133.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ Ibidem, str. 140.

¹⁵⁵ „Das Eismeer“ represents Friedrich's idea of the North, which is based on reports and illustrations of Arctic-expeditions in 19th century and especially on his own imagination. Ibidem, str. 134.

¹⁵⁶ Volně přeloženo z: „It is interesting, that his contemporaries did consider the idea of the painting „Arctic Sea“ as sublime, but they did not consider the painting itself as a sublime painting.“ Ibidem, str. 141.

podvratnou sílu.¹⁵⁷ Při tomto zvážení je si však třeba připomenout, že „Friedrich stále klade důraz na symbolické sdělení, malba je stále mezistupněm mezi optickým jevem a duševním stavem diváka.“¹⁵⁸ Nejde tedy ani tak o autonomii obrazu, jako spíše o jeho možnost probudit v nás vznešený pocit - čili jde snad více o autonomii *vznešena* obrazu. Obrazy podle Friedricha lze tedy považovat za jakýsi důkaz existence onoho pocitu, tedy *vznešena*.

Divák byl před obrazem [3] podrážděn, neboť se nejednalo o tradiční kompozici. Přestože byl pozorovatel v bezpečné vzdálenosti, jeho klid byl nabourán emočním podrážděním a znejistěním způsobeným rozporem mezi těmito dvěma emocemi, vyrůstajících z krásy nedostupnosti a majestátnosti této krajiny.¹⁵⁹ Ledovec jako krajinný fenomén může způsobovat právě takový emoční rozpor. Jeho mrazivá kreace může diváka fascinovat, a vzbuzovat v něm vznešený dojem, ale to však jen pokud je pozorovatel v bezpečné pozici.

Friedrich cíleně dojem podpořil ztvárněním majestátního motivu, vzdáleného ledovce, jakéhosi „světa, který existuje sám pro sebe“. Malíř se nám snažil ukázat konfrontaci s přírodou, nekonečnem a smrtí. *Severní ledový oceán* může být totiž i záznamem vzpomínky na tragickou událost utonutí Friedrichova bratra.¹⁶⁰ Friedrich neměl přímou zkušenost s návštěvou arktického světa. K jeho ztvárnění vycházel z dostupných cestopisů, a také z osobní vzpomínky, z blízkosti smrti, se kterou měl přímou zkušenost. Podle Hinrichs potápějící se loď mezi ledovci alegorizuje „Smrt“.¹⁶¹

Obraz lze ale zároveň chápat jako výraz malířova radikalismu a nevole podřídit se nastupujícím novým požadavkům na umění, jako svoji proklamaci tvůrčí svobody. Údajně v době vzniku tohoto obrazu (1823-1824) Friedrich trpěl finanční krizí, neboť

¹⁵⁷ Volně přeloženo z: „Indem Friedrich die Theoretiker des Erhabenen mit ihren eigenen Waffen schlägt, sich also die von ihnen geforderten Empfindungen zunutze macht, emanzipiert er aber nicht nur sich selbst als Künstler vom theoretisierenden Auftraggeber, sondern letztlich auch das Bild an sich. Das als Vehikel zum Wecken erhabener Empfindungen mißbrauchte Bild erhält wieder seine Eigengesetzlichkeit und subversive Macht.“

GRAVE, Johannes. *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen :Friedrichs Eismeer als Antwort auf einen zentralen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik*. Weimar: VDG, 2001. Str. 128.

¹⁵⁸ HÁJEK, Václav. *Obzory a ruiny; Viditelné a neviditelné v romantické krajinomalbě*. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, 2020. Str. 21.

¹⁵⁹ Volně přeloženo z: „So paradox es anmuten mag: Durch eine Irritation und damit durch eine Distanzierung von Betrachter und Bild kann letztlich der emotionale ›Sicherheitsabstand‹ des Rezipienten zunichte gemacht werden.“

GRAVE, J. cit. d. Str. 128.

¹⁶⁰ HINRICHS, N. cit. d. Str. 147.

¹⁶¹ The shipwreck allegorises obviously „Death“ [...] HINRICHS, N. cit. d. Str. 145.

jeho obrazy se neprodávaly tak jako dříve. A snad proto se také uchýlil více k víře a hledání naděje. K obrazu se mohou vztahovat otázky týkající se jak „naděje“ a „spásy“, tak „zoufalství“ a „zničení“.¹⁶² Kromě proměn v malířství docházelo v Německu i k politickým změnám. Roku 1805 se Svátá říše římská německého národa rozpadala pod nadvládou Napoleona.¹⁶³ Během této doby se Friedrich věnoval mapování megalitických hrobek a památníků, symbolizujících, obdobně jako ledovec, občanskou bezmoc, na kterou Friedrich upozorňoval jak v zcenzurovaném dopise¹⁶⁴, tak skrze krajinomalby s motivy hřbitovů, hrobek či ruin.¹⁶⁵ Poté, když se Německo vymanilo z francouzské okupace, byla země svázána cenzurou a režimem odsouhlaseným roku 1815 Kongresem ve Vídni.¹⁶⁶ Podle předchozích výroků, kde se Friedrich cítí jako „sluha knížectví“, bychom mohli jeho skepsi a rezignaci na svobodný německý národ přisoudit též potápějící se lodi ve zmrzlém oceánu. Vedle této interpretace se nabízí ještě jedna nadějnější, a sice taková, že obraz může odkazovat k nové době, která by mohla přijít po roztátém ledovci.¹⁶⁷

Bohužel Friedrich nežil dostatečně dlouho na to, aby zažil etablování se německého národa v roce 1871. Umělec měl také blízký vztah ke Švédsku, neboť do roku 1815 k němu patřilo jeho rodné město Greifswald.¹⁶⁸ K lásce k severu a severským zemím bychom malíři mohli připočítat také přátelství s norským malířem Johannem Christianem Clausen Dahlem, se kterým se seznámil na akademii v Kodani.¹⁶⁹ Ostatně ten pak také koupil obraz *Severní ledový oceán*. A protože jej Friedrich nechtěl prodat nikomu cizímu, Dahl jej dokonce nechal ve Friedrichově rodinném vlastnictví. A teprve potom jej roku 1905 ho odkoupila galerie v Hamburku.¹⁷⁰

Na závěr této podkapitoly připomenu zneužití tohoto obrazu k národní propagandě Adolfem Hitlerem, kterému předcházelo již ve druhé polovině 19. století zneužití Národní socialistickou stranou. Romantickou ideologii s oblibou severu si za svou vzali zástupci strany Arthur de Gobineau, Paul de Lagarde a Houston Stewart

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ GRÜTTER, Tina. *Melancholie und Abgrund, Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich*. Berlin: Reimer, 1986. Str. 114.

¹⁶⁴ „Vůbec mě nepřekvapuje, že...“ Celý výňatek z dopisu na str. 31. této práce.

¹⁶⁵ GRÜTTER, T. cit. d. Str. 114.

¹⁶⁶ HINRICHS, N. cit. d. Str. 147.

¹⁶⁷ GRAVE, Johannes. *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen : Friedrichs Eismeer als Antwort auf einen zentralen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik*. Weimar: VDG, 2001. Str. 128.

¹⁶⁸ HINRICHS, N. cit. d. Str. 148.

¹⁶⁹ Ibidem, str. 149.

¹⁷⁰ BÖRSCH-SUPAN, Helmut. *Caspar David Friedrich*. München: Prestel-Verlag. 1973. Str. 37.

Chamberlain, tito ji ale zneužili a převrátili v rasovou ideologii.¹⁷¹ Později i Hitler považoval samotného Friedricha za vzor ideální árijské rasy, a jeho *Severní ledový oceán* za reprezentaci „krve a půdy“, hesla Národních socialistů.¹⁷²

Friedrich sice ve své době soudobou politiku odsuzoval, ale nikde není písemně zaznamenáno, že by byl radikálním buřičem, nebo vyhraněným patriotem. Z jeho deníku a dopisů vyplývá, že byl spíše sklíčeným, melancholickým malířem, který hledal východiska či útěchu v přírodě, a následně na plátně. Jeho způsob malby byl postupně radikálnější, jeho politický postoj však nikoliv. Politické interpretace tak patří až k pozdější recepci obrazu.

2.3 Moře

Obraz je též ve vlastnictví hamburské Kunsthalle. Doposud jsem jej na vlastní oči neviděla, a tak vycházím jen z jeho reprodukce. Na jeho příkladu jde více o záznam v posunu vyobrazovaných motivů, které autor volil. Rok 1824, kdy Friedrich dokončoval *Severní ledový oceán*, byl pro malíře plodným uměleckým obdobím, přestože poptávka po jeho obrazech upadala. V roce 1825 si postěžoval v dopise svým třem bratrům na svůj špatný zdravotní stav.¹⁷³ V důsledku své revmatické nemoci od roku 1826 se musel více věnovat olejomalbám. V roce 1826 se musel více věnovat olejomalbám, v důsledku své revmatické nemoci.¹⁷⁴ O to více je překvapivé, podotýká Norbert Wolf, že v tomto roce vznikla sépiová kresba *Východ slunce nad mořem*, někdy také nazývána jen *Moře* [5]. Jedná se o malý obraz (18,7 x 26,6 cm), který byl v době svého vzniku velmi působivý. Opět zde můžeme vnímat určitý náboženský podtext. A proto na základě zpracování světla, či použití sépiové techniky, Wolf píše, že: „Za předchůdce této radikální obrazové formy lze považovat rytiny 16. a 17. století, které srovnatelným způsobem zpodobňují stvoření Světla v první den Stvoření, přestože obsahují také postavu Boha Otce nebo symbol Trojice.“¹⁷⁵

¹⁷¹ HINRICHS, N. cit. d. Str. 149.

¹⁷² Ibidem, str. 151.

¹⁷³ WOLF, Norbert, do angličtiny přeložili WILLIAMS, Karen, CHAPEL, Whitley. *Caspar David Friedrich, The Painter of Stillness*. Köln: Taschen GmbH, 2015. Str. 78.

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ „Precursors of this radical pictorial form can be founded in engravings of the 16th and 17th centuries, which visualize the creation of Light on the first day of Creation in a comparable fashion, although They also include the figure of God the Father or a symbol of the Trinity.“
Ibidem, str. 79.

Když se ohlédneme za motivem slunečního světla, můžeme jeho význam interpretovat například na základě obrazu *Dívka před západem slunce* [1.5], z let 1818-1820. Jedná se o poměrně známý výjev, kdy dívka stojí čelem ke krajině a zády k divákovi, a kdy podle Börsche-Supana zaujímá svým rozpažením „žehnající postoj“.¹⁷⁶ Wolf se přiklání k podobné interpretaci postoje, a dodává, že Friedrich mohl čerpat z rytin 18. století, zejména z děl protestantské a kalvinistické tradice, která vyobrazovala postavy jako „koupající se v ranním světle“.¹⁷⁷ Zobrazení světla vidíme i na obraze *Moře*, kde se pravděpodobně také jedná o východ slunce.

Zde [5] však nevidíme ani postavu, ani žádný velký výjev, žádnou loď, pláž nebo útes, zkrátka žádné místo, kde bychom jako diváci mohli stát a pozorovat slunce, které tam však implicitně také není zobrazeno. Vidět můžeme jen vlny, nekonečný horizont moře, na němž se odráží sluneční paprsky. Friedrich zjednodušil kompozici jak v rámci geometrie, tak v barevnosti. Podobná vyobrazení bychom našli častěji zhruba od roku 1820, kdy se Wolf domnívá, že u Friedricha dochází k malířským proměnám.¹⁷⁸ Barevný rozsah je často vylepšován světlejšími odstíny, a způsob malby se zdá uvolněnější a spontánnější.¹⁷⁹ Údajně mohl být v té době Friedrich inspirován Dahlem, který viděl v Paříži krajinomalby anglického malíře Johna Constabla.¹⁸⁰

Friedrichův větší zájem o oblačnost můžeme vidět například na plátnech z roku 1829 *Ubíhající mraky* [1.7] nebo *Večer* [1.8], z roku 1824. Obě olejomalby jsou zhruba stejně rozměrné jako *Moře*, jeho zpracování předcházely ještě například studie fází dne či ročních období. Stále také můžeme sledovat Friedrichův zájem o nálady z krajiny a přírodní kontrasty, které se následně pokoušel malovat:

„Jeví se příroda jen v protikladech? Vychvalujete jen krásu rána, když noc předtím byla bouřlivá? Nebo se domníváte, že kde je jednota, tam může být rozmanitost nebo, že snad jednoduchost znamená prázdnotu? Komu se příroda nejeví v nejjemnějším

¹⁷⁶ BÖRSCH-SUPAN, H. cit d. Str. 108.

¹⁷⁷ WOLF, N. cit. d. Str. 50.

¹⁷⁸ Ibidem, str. 61.

¹⁷⁹ “Passages of glaze are complemented by areas of impasto; the colour range is frequently enhanced with very light values, and Friedrich’s handling of paint becomes looser and somewhat more spontaneous.”

WOLF, N. cit. d. Str. 61.

¹⁸⁰ Ibidem, str. 62.

souladu, ale jejího ducha poznává jen skrze příkré kontrasty, ten nedokáže umění pochopit. Umění může být hrou, ale vážnou.“¹⁸¹

Opět jako by malíř narážel na požadavky recipienta přírody a umění. Friedrich s přírodními kontrasty pracoval velmi citlivě, a snad díky tomu působí jeho krajinomalba melancholicky. Jestliže zde sledujeme malířský vývoj, tak je v tomto případě nutné sledovat i Friedrichovy myšlenky o přírodě. Jinde totiž píše: „Dnes ke mně poprvé, normálně tak úchvatná krajina, volá po úpadku a smrti, kde se na mě doposud jen usmívala radostí a životem. Obloha je zatažená a bouřlivá a dnes poprvé vrhá svůj jednobarevný zimní kabát na krásné barevné hory a pole. Celá příroda leží přede mnou vysátá z barev.“¹⁸² Tento poetický výrok vyznívá smutně, ale právě k takovým ponurým a nehostinným krajinám si malíř našel zalíbení, a sám je vyhledával. Dokonce odmítal jet do Itálie, protože zde je pro něj příliš průzračný jas a vzduch.¹⁸³ Z těchto důvodů také může být sépiová kresba *Moře* [5] překvapivá, neboť její světlejší barevný odstín působí teple, a harmonicky. Později (1810-1830) totiž následovaly především malby hrobek, ruin, či ztroskotaných lodí, a to nejspíš v důsledku Friedrichovy nemoci, a bezmoci vůči vládě či proměnlivému malířskému trendu.

Oproti zimním, melancholickým krajinám mu snad mohly být útěchou Krkonoše. K horám se vrací a zaznamenává akvarelem kolem roku 1830, deset let po té umírá. *Moře* [5] bych zařadila mezi jeho díla smířlivějšího rázu, možná měl být obraz rezignací na vše předchozí – na nemoc, bezmoc, nedostatek financí a pozornosti ze strany společnosti, a člověka vůbec. Můžeme tak soudit z toho, že postavy v posledních Friedrichových dílech vidíme méně často. Anebo jej můžeme chápat jako návrat k začátkům malířových zájmů o přírodu a krajinomalbu, kdy si malíři skicují, pak

¹⁸¹ „Offenbart sich denn auch die Natur nur durch Gegensatz? Preiset ihr nur dann die Schöne des Morgens, wenn die Nacht zuvor stürmisch war? Oder glaubt ihr denn, daß, wo Einheit ist, keine Mannigfaltigkeit sein kann oder daß Einfachheit Leere ist? Wem die Natur sich nicht offenbart im zartesten Einklang, sondern (wer) nur im schroffsten Gegensatz erkennt ihren Geist, dessen Sinn ist verschlossen für Kunst. Die Kunst mag ein Spiel sein, aber sie ist ein ernstes Spiel.“

FRIEDRICH, C. David in HINZ, Sigrid. *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. München: Rogner&Bernhard, 1974. Str. 83.

¹⁸² „Today for the first time the normally so glorious countryside cries out to me of decay and death, where before it has only smiled to me of joy and life. The sky is overcast and stormy, and today it casts its monochrome winter coat over the lovely coloured mountains and fields for the first time. All nature lies before me drained of colour.“

FRIEDRICH, C. David in WOLF, N. cit. d. Str. 63.

¹⁸³ STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná, estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán s.r.o., 2005. Str. 102.

komponují a přidávají postavy. Zde [5] se ale Friedrich zaměřil jen na moře-vlny a oblohu, jakoby skutečně jen samotná příroda byla malířovou útěchou, bez nutnosti přidávat postavy.

U obrazu *Moře* [5] pro nás není tak důležitý výjev jako samotné mapování vývoje Friedrichovy krajinomlaby. K této kresbě nejsou žádné rozsáhlé interpretace, zvolila jsem obraz s tímto motivem, protože na něm nejsou žádné postavy, svou neohraničitelností jej však můžeme porovnávat s kontroverzním ranějším plátnem *Mnich u moře* [1.2], ke kterému se vztahují zásadní divácké recepce. Obrazem [5] jsem chtěla pro tuto práci uzavřít Friedrichův vývoj, kdy dle mého názoru, malíř dospěl k vrcholu své konceptuální romantické krajinomalby – počínaje alegorickou krajinou vyprávějící Goethovu báseň, přes snahu zachytit vznešenost arktického světa, až po zdánlivě nezajímavou mořskou krajinu. V neposlední řadě jsem tento obraz zvolila také proto, že se nejlépe podobá *Mořské krajině* [6] Gerharda Richtera.

3. Gerhard Richter

Gerhard Richter se narodil roku 1932 v Drážďanech. Po začátku války se s rodinou přestěhovali do obce Waltersdorf, k českým hranicím na pomezí Lužických hor.¹⁸⁴ Gerhardův otec Horst byl roku 1939 odveden do armády, a do konce války byl držen v americkém zajateckém táboře.¹⁸⁵ Ve válce roku 1944 padl Gerhardův strýc Rudi, jehož portrét se stal námětem obrazu *Strýc Rudi* [1.9], z roku 1965, který později malíř daroval Lidicím.¹⁸⁶ V témže roce (1965), Gerhard namaloval podle rodinné fotografie obraz *Teta Marianne* [1.10]. Jeho teta Marianne trpěla schizofrenií a v rámci nacistického programu eugeniky byla v roce 1945 usmrcena.¹⁸⁷

Již v samotném mapování tragického osudu Richterovy rodiny bychom mohli hledat paralely s životem Caspara Davida Freidricha, a to především, co se týká brzkého setkání se smrtí blízkých. V této práci komparuji především díla, ale k jejich vzniku

¹⁸⁴ RICHTER, Gerhard, FAJT, Jiří a Milena KALINOVSKÁ, ed. *Gerhard Richter*. V Praze: Národní galerie, 2017. Str. 200.

¹⁸⁵ Ibidem.

¹⁸⁶ Ibidem.

¹⁸⁷ Ibidem.

také neodmyslitelně patří životy obou malířů. Richter zažil druhou světovou válku. Byl obeznámen jak s meziválečným uměním, tak s poválečným. Na jeho tvorbu mělo vliv například setkání s tvorbou Jacksona Pollocka a Lucia Fontany, roku 1959.¹⁸⁸

Tomu, že Richter jako malíř dospěl k abstrakci a hyperrealismu, předcházela studia na řemeslné škole v Žitavě, či práce malíře kulis pro žitavské divadlo. Na podruhé, roku 1951, byl Richter přijat na drážďanskou Akademii umění, kde také odpromoval a začal vyučovat.¹⁸⁹ V roce 1956 vytvořil Richter, coby již vyučující na Akademii, nástěnnou malbu v duchu tradice socialistického realismu *Radost ze života* pro Německé muzeum hygieny v Drážďanech.¹⁹⁰ V Richterově životě i tvorbě jsou zlomová 60. léta, kdy se svou manželkou Marianne Emou Aufinger utíkají přes východní Berlín do západního sektoru.

V Düsseldorfu byl Richter přijat na Akademii, kde se potkal s Konradem Luegem (Fischerem), Sigmarem Polkem a Blinkym Palermem. A roku 1971 se stal profesorem na tamější Akademii umění.¹⁹¹ Pravděpodobně právě studia v severozápadním Německu urychlila Richterův malířský vývoj a odklon od socialistického realismu. Prvním dílem, z roku 1966, vytvořeným podle barevné fotografie byl portrét Emy – *Akt na schodech* [1.11]. Tento obraz byl namalován také „jako antiduchampovské gesto, jež ukazuje, že figurální tradice ještě neskončila, že zbývá ještě hodně, co udělat“, jak řekl sám autor.¹⁹² Známy obraz z roku 1912 *Akt sestupující se schodů* [1.12] považoval jeho autor Marcel Duchamp za umělecký obrat, neboť přináší nejzazší možnost simulovat ve statickém médiu malířství pohyb.¹⁹³ Richter Duchampa velmi uznával, ale „svůj obraz chápal jako doklad, že i po readymades Duchampovy malby je malířství nejen dále možné, ale že je lze dokonce dělat jako readymades“, jak vysvětluje Dietmar Elger.¹⁹⁴

Duchampův kubisticko-futuristický obraz *Akt sestupující se schodů* zahrnuje v sobě tvůrčí, umělecký akt o něco více než readymades. Přesto, jak se domnívá Klaus

¹⁸⁸ Ibidem.

¹⁸⁹ Ibidem.

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ ELGER, Dietmar in FAJT, Jiří a Milena KALINOVSKÁ, ed. Gerhard Richter. *Gerhard Richter*. V Praze: Národní galerie, 2017. Str. 200

¹⁹² RICHTER, Gerhard in FAJT, J. cit. d. Str. 22.

¹⁹³ FAJT, J. cit. d. Str. 22.

¹⁹⁴ ELGER, Dietmar in FAJT, Jiří a Milena KALINOVSKÁ, ed. Gerhard Richter *Gerhard Richter*. V Praze: Národní galerie, 2017. Str. 22.

Honnef, někteří umělci, jako Duchamp, nahradili činnost v umění myšlením.¹⁹⁵ Pro Richtera je způsobem myšlení samotná malba.¹⁹⁶ V paláci Kinských jsem si roku 2017 poznamenala jeden z malířových citátů doplňující výstavu, který mě zaujal: „Pokouším se ze všeho, co jsem viděl a co se mě dotklo udělat co možná nejlepší obraz. To je všechno.“(2011)¹⁹⁷ Richter volil náměty ze svého okolí, které se dodnes snaží zachycovat různými malířskými prostředky.

Malíř se postupně v 60. letech seznamoval s tvorbou jak Duchampa, tak Andyho Warhola či hnutím Fluxus (a jeho vůdčí osobností v Düsseldorfu Josephem Beuyesem).¹⁹⁸ Tvorbu všech jmenovaných Richter obdivoval, a to včetně minimalistů. A jak se domnívá Benjamin H. D. Buchloh v rozhovoru s Richterem z roku 1986, především kvůli jejich přínosu pro otevřenost definice umění. Buchloh zároveň vidí v Richterově tvorbě rozpor, neboť „malbou se hlásí k antiestetickému impulsu, ale současně zastává promalířské stanovisko.“¹⁹⁹ Richter v tom rozpor nevidí, spíše se mu zdá, že „dělám tutéž věc jinými prostředky; prostředky, které nejsou tak velkolepé a moderní.“²⁰⁰

Od roku 1968 se Richter věnuje nově krajinomalbě, často přirovnávané k romantické. V jakém slova smyslu *romantické*, to se pokouším přiblížit skrze *inspiraci* C. D. Friedrichem.

3.1 *Inspirace* C. D. Friedrichem

První Richterovy krajinomalby vznikly v roce 1968, kdy malíř cestuje na Korsiku, aby zde získal fotografie pro svou následnou tvorbu. K tomu sám autor dodal, že používá „fotografie k malování stejně, jako Rembrandt používal kresby nebo Vermeer *cameru obscura*.“²⁰¹ Fotoaparát tedy Richter považuje za nástroj, kterým si

¹⁹⁵ „They replaced the doing in art with thinking.“

HONNEF, Klaus, do angličtiny přeložila WALOSCHEK, Karen. *Gerhard Richter*. Cologne: TASCHEN GmbH, 2019. Str. 29.

¹⁹⁶ „Painting has nothing to do with thinking, because in painting thinking is painting.“

RICHTER, Gerhard in HONNEF, K. cit. d. Str. 7.

¹⁹⁷ RICHTER, Gerhard z výstavy *Gerhard Richter*, Národní galerie: Palác Kinských, Praha, 2017.

¹⁹⁸ ELGER, D. cit. d., str. 22.

¹⁹⁹ BUCHLOH, Benjamin H. D., z německého originálu přeložil ČADSKÝ, Vladimír in RICHTER, Gerhard, FAJT, Jiří a Milena KALINOVSKÁ, ed. Gerhard Richter. *Gerhard Richter*. V Praze: Národní galerie, 2017. Str. 27.

²⁰⁰ RICHTER, Gerhard, z německého originálu přeložil ČADSKÝ, Vladimír in FAJT, Jiří a Milena KALINOVSKÁ, ed. Gerhard Richter. *Gerhard Richter*. V Praze: Národní galerie, 2017. Str. 27.

²⁰¹ RICHTER, Gerhard, z něm. originálu přeložil ČADSKÝ, Vladimír in FAJT, Jiří a Milena KALINOVSKÁ, ed. Gerhard Richter. *Gerhard Richter*. V Praze: Národní galerie, 2017. Str. 88.

pomáhá k zachycování krajin. V roce 1969 vznikla malba *Krajina u Hubbelrathu* [1.13], která odkazuje na tradici německého romantismu. Některé krajinomalby jsou přímou poctou malíři Casparu Davidu Friedrichovi.²⁰² Roku 1973 píše Richter v dopise Jeanu-Christophu Ammannovi: „Malby Caspara Davida Friedricha nejsou záležitostí minulosti.“²⁰³ K čemuž dodal, že minulostí jsou pouze okolnosti malby, například konkrétní ideologie.²⁰⁴ O Friedricha se Richter zajímal, když ještě pobýval ve východním Německu. Studovat jeho práci začal až při návštěvách galerie v západním Berlíně

Richterovy odpovědi, či poznámky jsou často plné metafor a paradoxů, podobně jako jeho tvorba. Je tedy poměrně komplikované, obzvláště během malířova vývoje, orientovat se v jeho dílech. V souvislosti s několikanásobným přirovnáním k romantismu, Richter prohlásil o svých obrazech, že jsou jako „kukaččí vejce“, protože naznačují něco, co ve skutečnosti neztělesňují.²⁰⁵ Je to opět trochu zavádějící prohlášení, ze kterého je však zřejmé, že nám jeho obrazy mají připomínat romantické krajinomalby, ale ve skutečnosti jimi nejsou. Záleží, co v nich každý jednotlivý divák rozpozná, a jak s tímto rozpoznáním naloží, už nechává autor na samotném povědomí diváka.

Jinými slovy interpretuje jeho díla Hubertus Butin: „V Richterově díle kontinuita a diskontinuita jdou ruku v ruce s vyvoláváním asociací s romantismem, které zároveň částečně Richter neguje pochybností, kterou vyjadřuje a zobrazuje. Pokud se pokouší o retrospektivní gesto reflexí a oživením historické krajinomalby, funguje to

²⁰² RICHTER, Gerhard, ibidem, str. 74.

²⁰³ „A painting by Caspar David Friedrich is not a thing of past.“

RICHTER, Gerhard, do angličtiny přeložila SOLARO M., Elizabeth. in ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter; A Life in Painting*. Chicago: University of Chicago Press, 2010. Str. 174.

²⁰⁴ Volně přeloženo z: „What is past is only the set of circumstances that allowed it to be painted: specific ideologies, for example.“

RICHTER, G. in ELGER, D. cit. d. Str. 174.

²⁰⁵ RICHTER, Gerhard, do angličtiny přeložily ELLIOTT, Fiona, PLATH-MOSELEY, Allison in ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter; Landscapes*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012. Str. 127.

Kukačky dokonce kladou vajíčka do cizích ptačích hnízd a umí napodobit svá vajíčka vajíčkům hostitele. Hostitel je buď rozpozná, a vyhodí z hnízda, anebo nerozpozná, a z vajíčka se vylíhne kukačka.

Zdroj: Kukačka obecná - stará známá - neznámá. *Birdlife.cz* [online]. Praha: Česká společnost ornitologická, 2022 [cit. 2022-05-02]. Dostupné z: <https://www.birdlife.cz/co-delame/akce-pro-verejnost/ptak-roku/kuckacka-obecna-stara-znama-neznama/>

jen tehdy, když jej kriticky poměří svou vlastní dobovou perspektivou.“²⁰⁶ Jedná se tedy o to, že se Richter může pokoušet o precizní malbu jako Friedrich, ale využívá k tomu soudobé technologie a „dobové oko“, nejedná se o aktualizaci romantismu, ale spíše o využití „zaběhlých“ romantických motivů, které zpracovává pro podrobení se kritice soudobé vizuality.

Nezávisle na povědomí o Richterově odkazu na romantismus, jsem se poprvé s evokací romantické malby setkala před obrazem *Mořská krajina* [6] v Národní galerii, 2017. Jelikož jsem měla vizuální zkušenost s Friedrichovými díly, Richterův obraz mi jej připomněl. A zároveň jsem se zarazila nad tím, že jsem nebyla ani sama sobě schopna popsat, v čem přesně evokace započala. Tato povrchní zkušenost mne přivedla k tomu, abych si o Richterově tvorbě sháněla více informací. A tento můj příklad pouze ilustruje skutečnost, o které píše Butin. Na základě předchozích nabytých zkušeností s poznáváním Friedrichových krajinomaleb jsem si dovolila hledat spojitosti s mne doposud nepříliš známou tvorbou G. Richtera.

Nicméně Richter se již v počátcích své převratné tvorby scházel s mnoha konceptuálními umělci, a krajinu s nimi také konfrontoval. Například Roy Lichtenstein maloval moře a oblohu do moderních komiksů, některé krajinné motivy používal ve své tvorbě i Richterův přítel Blinky Palermo. Richter byl také obeznámen s tvorbou Američana Allana D'Acangela, či Němců Petera Brüninga, Wenera Nöfera a Petera Berndta, kteří překládali přírodu do kartografického znakového jazyka.²⁰⁷ Richterova tvorba v souvislosti s přírodou byla však jiná, do určité míry „romantická“. Jeho „romantická“ krajinomalba byla přijímána kritikou různě, například Günther Pfeiffer jí vytýkal, že nenabízí nic jiného, než že je pěkná, a že dokonce i alpská krajina může zdálky připomínat kýčovitě krajinky, které se prodávají ve stáncích se suvenýry. A kritik také dodal, že Richterovy krajinomalby zůstávají problematické, protože postrádají přesvědčivou sílu Friedrichových obrazů.²⁰⁸ Avšak podle následujících

²⁰⁶ „Thus, in Richter's work, the continuity and discontinuity of tradition go hand-in-hand- by evoking associations with Romanticism, which he partially negates at the same time through doubt he expresses and depicts. If he tries to makes a retrospective gesture, by reflecting upon and reviving the historical landscape genre, it only works when he critically measures it against his own contemporary perspective.“ BUTIN, Hubertus in ELGER, D. cit. d. Str. 127.

²⁰⁷ ELGER, D. cit. d. Str. 174.

²⁰⁸ Volně přeloženo: „The painting leave behind Richter's Pop beginnings and also his accentuation of the commonplace, the quality of making the everyday remarkable, and offer nothing in exchange but prettiness. Looking at the Alpine glaciers from enough of a distance, they are almost identical to the kitch popularly sold in department stores. Richter's differ only in that he paint with more delicacy and more

vyjádření přesně o to Richterovi šlo, o vytvoření pěkné krajiny, nikoliv o nápodobu oněch Friedrichových.

Odklon od černobílých maleb k převážně barevným krajinomalbám odůvodnil Richter jednoduše takto: „Chtěl jsem namalovat něco krásného. Chtěl jsem vidět, do jaké míry pořád potřebujeme krásu – ověřit si, jestli je i dnes stále myslitelná.“ (1969)²⁰⁹ Tato potřeba vnímat krásno odlišuje Richtera od tradičních romantiků, kteří hledali krásu i v nehostinných krajinách. Richter již pracuje s vědomím toho, že příroda umí být i krutá, i když jako krajina je krásná. Přírodu chce zachycovat takovou, jaká je, v obyčejných momentech, jako když si pořizujeme snímek z dovolené, a když chce upozornit na její velikost, propůjčuje si motivy moře nebo ledovce. Dnes se nám mohou zdát Friedrichovy krajinomalby krásné a Richterovy obyčejné, nebo jen pěkné. Richterovou obranou historické krajinomalby je samotné malířské gesto (foto-malba). Zároveň se ale nepokouší o aktualizaci romantických tendencí.

Nejvýraznější rozdíl mezi Friedrichem a Richterem vnímá kritik umění Hubertus Butin v jejich tvůrčích záměrech a chápání přírody. V Richterově krajinomalbě nelze vysledovat žádné náboženské chápání přírody, neboť nevnímá žádný projev nebo relevanci transcendentna v přírodním světě. V jeho krajinách nenajdeme žádné postavy, které by lákaly diváka, aby si představoval sebe na jejich místě a ponořil se skrze ně do vznešené přírodní podívané.²¹⁰ Richterovy obrazy postrádají boží všudypřítomnost, a v tom se liší od Friedrichových. Malíř si jakoby propůjčuje historické pohledy do krajiny, ale dívá se na ně skrze fotoaparát.

Na obraze *Krajina u Hubbelrathu* [1.13] je zachycena cesta symbolicky ztrácející se na obzoru, ale místo člověka zde vidíme jen dopravní značku u cesty. Ačkoliv zde cesta působí jako nikde nekončící, není cestou nekonečnou, která by vedla k poznání Boha, jako je tomu často na Friedrichových plátnech. Richter nám malbu předkládá jako fotografii, jakoby nás tím chtěl záměrně zmást. Pokud se však pozorně zadíváme, ve většině případů malbu rozpoznáme, a v některých případech nám ji autor přizná tahy štětcem, způsobující rozmazaný efekt. Richter tím snad více než na

experience. Because the paintings lack the persuasive power of a Friedrich, they remain problematic, and Richter has been caught in a swiftly approaching dead end.“

PFEIFFER, Günther in DIETMAR, E. cit. d. Str. 174-175.

²⁰⁹ RICHTER, Gerhard in FAJT, Jiří a Mílana KALINOVSKÁ, ed. Gerhard Richter. *Gerhard Richter*. V Praze: Národní galerie, 2017. Str. 74.

²¹⁰ BUTIN, Hubertus, do angličtiny přeložila SOLARO M., Elizabeth in ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter; A Life in Painting*. Chicago: University of Chicago Press, 2010. Str. 175.

problematiku romantického chápání přírody odkazuje na problematiku *dívání se* a chápání přírody vůbec. V prvním příkladu obrazu *Duha* [2] nám chce autor připomenout, abychom se zamysleli, nad tím, co je krásné. Obrazem *Mořská krajina* nás zase upozorňuje na iluze a klamy, a posledním příkladem *Ledovec* nás sice přímo odkazuje na Friedrichův *Severní ledový oceán*, ale spíše jen jako vzpomínku, nebo poctu malíři, než aby byl veden stejnou motivací mapovat vznešený Sever.

Krajinomalby obou malířů nespojují ani tak snahy o symbolické ztvárnění politických myšlenek, ačkoliv toto nahlížení může také nabízet zajímavé paralely. Jak bylo zmíněno ve druhé kapitole, skrze krajinomalbu se Friedrich vypořádával také s politickou situací, Elger píše, že jeho krajinomalbu můžeme číst jako alegorie německého národního osvobození z napoleonské nadvlády.²¹¹ Ačkoliv tato interpretace v jeho tvorbě nedominovala, lze ji zde zaznamenat, oproti tomu bychom v Richterových krajinomalbách politické názory hledali těžko. Richter byl odpůrcem ideologií, a v jeho krajinomalbách převládají projevy soukromých, skrytých citů nad společenskými tématy.²¹²

U obou malířů bychom si mohli všimnout jen jedné společné politicko-sociální události, která je v jejich životech obdobná, ačkoli ji dělí více jak jedno století. Jelikož se jedná o německé autory, kteří se dokonce pohybovali v některých stejných místech, není překvapující, že je pojí obdobná politická situace. Richter tvořil v západním Německu, kde později převládal konzervativní režim Konrada Adenauera a vláda Národního socialismu, která dříve zneužila Friedrichovo dílo k vlastní propagandě. Panoval zde strach z možné jaderné války a nedůvěra vůči stále pochybnějším heslům o svobodném Západu. Obavy byly umocněny válkou ve Vietnamu, a také psychosociálními důsledky soudu ve Frankfurtu ohledně procesů z Osvětlemi, které nakonec vynesly kolektivně potlačované zločiny Národního socialismu na veřejnost.²¹³

Tyto veškeré politické, sociální a kulturní proměnlivosti měly vliv na Richterův umělecký postoj. Toto se ovšem více týká buď to ranějších černobílých obrazů, např. *Strýc Rudi*, nebo pozdějších abstraktních maleb, např. z cyklu *Březinka* (2014).

²¹¹ ELGER, Dietmar, do angličtiny přeložila SOLARO M., Elizabeth. *Gerhard Richter; A Life in Painting*. Chicago: University of Chicago Press, 2010. Str. 175.

²¹² Ibidem.

²¹³ HONNEF, Klaus, do angličtiny přeložila WALOSCHEK, Karen. *Gerhard Richter*. Cologne: TASCHEN GmbH, 2019. Str. 13.

I u Friedricha sledujeme, ačkoliv méně patrné, proměny v malířství v důsledku politických okolností a jeho nespokojeností se soudobou vládou. Srovnávání politických okolností zachycených Friedrichem a Richterm by ale bylo přínosnější pro mapování vnímání historie německého národa. Proto bych se nyní raději vrátila k tomu, proč se tedy Richter nejčastěji obrací v krajinomalbě na Friedricha, jestliže vyloučíme náboženskou a politickou motivaci.

Z veškerého autorova svědectví, včetně vyloučení zmiňovaných motivací, vyplývá, že Richterovi jde o inspiraci ve smyslu pocty malířství a snad pocty Friedrichovi samotnému a jeho snahy *moderně* zachytit vjemy z přírody. Richter sám doznává, proč tedy vycházet nebo se obracet právě na Friedricha: „Krom toho, je-li to *dobré*, týká se nás – přesahující ideologii – jako umění, které ostentativně hájíme (vnímáme, ukazujeme, děláme). Proto dnes můžeme malovat jako Caspar David Friedrich.“

Scenérií typu *Krajina u Hubbelrathu* [1.13] si Richter ověřoval krásu přírody, ale krásu umění našel ve Friedrichových plátnech, přičemž sám vylučuje přímou ideologickou inspiraci.

Ač se nejedná o přímou inspiraci, oba malíře na krajině fascinovaly abstraktní pojmy, jako nekončeno, neohraničitelnost nebo znesnadněné vidění, a tedy samotný proces vnímání přírodních krás.

V dalších podkapitolách se odkazují skrze Richtera opět na Friedricha, přesto je však důležité mít na paměti, že Richter tvořil svým osobitým způsobem, a že i jeho výslovný odkaz na romantického malíře je spíše poctou než inspirací. Všem třem vybraným dílům je poplatné stanovisko, že Richter našel „imitaci“ kompozic Friedrichových krajinomaleb v přírodě, kompozici si vyfotil a převedl ji do olejomalby, bez eliminace reprodukčního média a předstírání bezprostřednosti.²¹⁴ Nejedná se však o doslovné imitace, jak můžeme vidět v následujících příkladech.

²¹⁴ ELGER, Dietmar, do angličtiny přeložily ELLIOTT, Fiona, PLATH-MOSELEY, Allsion. *Gerhard Richter; Landscapes*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012. Str. 63.

3.2 Duha

„Krajina je jednoduše krásná. Je to pravděpodobně ta nejlepší věc tady.“²¹⁵ Prohlásil roku 1970 Gerhard Richter, a v témže roce vznikl obraz *Duha* [2]. Obraz má 50x60cm, tedy ještě menší než Friedrichova *Horská krajina s duhou* [1]. Jak bylo zmíněno výše, Richter vycházel z vlastních fotografií krajin. V tom se liší od své ranější práce, kdy „kopíroval“ nalezené rodinné fotografie, nebo novinové snímky.

Drobná olejomalba, která byla prodána roku 1995 v newyorské aukční síni Christie's, zachycuje oblohu s duhou. Ačkoliv spodní polovina obrazu má zvláštní hnědé zbarvení, na základě duhy a horní části obrazu můžeme usuzovat, že se opravdu jedná o oblohu. Nad pruhem pastelově zelené, žluté a červené barvy má nebe realističtější barvu, kde pokud zaostříme zrak, můžeme vysledovat, jak vychází z pravé strany bílý pruh, kopírující elipsu duhy, ale ztrácející se ve čtvrtině obrazu. Duha je víceméně ztvárněna tak, jak se obvykle běžně divákovi povede zachytit okem, či fotoaparátem. Zde [2] vidíme realistické zachycení duhy, kolem ní prosvícenou oblohu, a v pravém rohu černý hřeben buď horského úpatí, nebo střechy domu.

Podle Hubertuse Butina tento motiv nenabízí žádný smysl pro hloubku, a navíc půlka duhy, která vychází odněkud zprava, nenabízí moc možností prostorové orientaci.²¹⁶ A navíc Richter převedl banální estetiku amatérského snímku do malby, čímž brání vzniku divákova pocitu jednoty s malbou.²¹⁷ Tuto malbu jsem sice naživo neviděla, ale musím uznat, že při prvním setkání s Richterovými hyperrealistickými malbami jsem byla jako neznalý divák jeho děl zmatena. Jedná se o fotografii či malbu, o abstrakci, nebo něco zcela realistického? Stejně tak v případě tohoto obrazu dochází k znejistění, co má pozorovatel vlastně hodnotit? Jde o zachycení duhy, na kterou se každý rád podívá jak v přírodě, tak na plátně, a někdy si ji i venku vyfotí? Nebo by měl divák obdivovat malířskou dovednost? Možná proto, že se tento výjev i zpracování zdají prázdné (žádné dramatické rozmazání, žádný velký motiv), tak se o něj umělecká kritika nikdy příliš nezajímala, a stejně jako většinu Richterových krajinomaleb nahlížela především skrze romantismus. Nicméně, co má divák nahlížet, se odkrývá postupně v procesu vnímání jednotlivých pozorovatelů.

²¹⁵ Ibidem, str. 17.

²¹⁶ BUTIN, Hubertus, do angličtiny přeložily ELLIOTT, Fiona, PLATH-MOSELEY, Allison. in ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter; Landscapes*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012. Str. 126.

²¹⁷ Ibidem.

Richter se k zájmu o krajinu vyjádřil v roce 1970 takto: „Cítil jsem jako bych maloval něco krásného.“²¹⁸ Jakkoli zní toto prohlášení romanticky, s romantickou krajinou má společný *jen* zájem o krajinu. „Otevřená obloha, dramatické západy slunce, barevné duhy a světlo prorážející mraky povznášejí atmosféru motivů do říše transcendentních světelných metafor.“ Tak popisuje Richterovy začátky krajinomalby Elger. Zaměříme-li se ale na motiv duhy, nic transcendentního, jako na obraze C. D. Friedricha *Horská krajina s duhou* [1], zde [2] nenajdeme. Duha zde není manifestací božskosti. Richter hlásá o svých krajinomalbách, že jsou romantické, vědomě využívá kompozice připomínající ty Friedrichovy, přesto že se nejedná o romantické krajinomalby v tradičním slova smyslu. V roce 1973 se Richter vyjádřil takto: „To, co postrádám, je duchovní základ, který by podepíral romantickou malbu. Ztratili jsme cit pro Boží všudypřítomnost v přírodě. Pro nás je všechno prázdné.“²¹⁹ Toto vyjádření odkazuje k více aspektům jeho tvorby. Jednak doznává, v čem se jeho krajinomalba liší od té romantické, a za druhé vyvolává otázku po tom, co nám příroda po ztrátě Boha dnes ještě může nabízet. Zároveň dost možná výrok odkazuje k nihilismu nebo filozofii Friedricha Nietzscheho, kterou se Richter zabýval. Tento odkaz, i rezignace na božství ve světle autorových zkušeností s poválečným Německem a propagandou, není podle mého názoru tak překvapující. Zároveň však prohlášení, že je vše prázdné, neznamena, že by to nemohlo být krásné.

V roce 2002 řekl Richter v rozhovoru se svou dcerou Babette o svých obrazech, které zobrazují krajinu, že pouze tlumočí krásu. V jiné, a obsáhlejší odpovědi, Richter připomněl kolektivní zkušenost s krajinou, která je podle něj jedním z důvodů, proč považujeme krajinu za krásnou. Taková kolektivní zkušenost nám podle něj krásu sugeruje a vyzývá nás, aby se nám krajina líbila, nebo abychom ji zavrhlí. „[...] Důkazem jsou naše fotoalba – neustále se pokoušíme zachytit slunce, protože slunce představuje opak bídy, dřiny a smrti.“²²⁰ Richter zároveň odpověděl na otázku, jak se jako malíř vypořádává s přírodou.

²¹⁸ „I felt like painting something beautiful.“

RICHTER, Gerhard, do angličtiny přeložily ELLIOTT, Fiona, PLATH-MOSELEY, Allison in ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter; Landscapes*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012. Str. 21.

²¹⁹ „What I lack is the spiritual basis which undergirded Romantic painting. We have lost the feeling for God's omnipresence in Nature. For us, everything is empty.“

RICHTER, G. in ELGER, D. cit. d. Str. 127.

²²⁰ RICHTER, Gerhard, z němečiny přeložil ČADSKÝ, Vladimír in FAJT, Jiří a Milena KALINOVSKÁ, ed. Gerhard Richter. *Gerhard Richter*. V Praze: Národní galerie, 2017. Str. 41.

Samotnou přírodu malíř považuje za stupidní a nehumánní, a to v souvislosti se smrtí.²²¹ Jakoby tedy příroda byla opakem krásných krajin, jenž se Richter pokoušel zachycovat. V tomto tvrzení můžeme najít soulad i rozpor s romantickými tendencemi. Soulad dle mého názoru spočívá v tom, že romantici nahlíží na přírodu v kontrastech. Nejen Friedrich [„Jeví se příroda jen v protikladech?...“, str. 28-29], ale i jeden z předních průkopníků romantismu, básník Novalis prohlásil „svět musí být romantizován“.²²² *Romantizovat* si svět neznamená vidět svět jen v pozitivním slova smyslu – ve světle, kráse, nekonečnosti a souladu, ale vidět svět i v jeho negacích.²²³

Domnívám se, že Richter označil přírodu za nehumánní právě proto, že zahrnuje smrt a další negace, a stupidní nejspíš proto, že nabízí krásu, jakou je například slunce, skrze kterou se snažíme nalhávat si jenom to, co je pěkné. Paradoxně rozpor s romantismem, a možná právě posun od tradiční romantické krajinomalby, pak shledávám v tom, že Richter, co se týká krajin, maluje především ty *pěkné*, a bez ohledu na „boží všudypřítomnost“. Oproti tomu Friedrich skrze přírodní motivy připomíná duchovní dimenzi přírody, a tu hledá právě v nehostinných krajinách, hřbitovech, ruinách, hrobkách.

Když si Richter chtěl odpočinout od figurativních a složitých témat, obrátil se na krajinomalbu. Jeho krajiny nejsou ponuré, ale přesto působí melancholicky, podobně jako krajiny Friedrichovy. Za známku melancholie v Richterově tvorbě považuji i samotné autorovo prohlášení o přírodě, uvědomování si smrti, a hledání naděje, přičemž odkazuje na některé filozofy 19. století. Avšak místo hledání naděje v přírodě hledá ji v umění, a možná právě proto se jeho tvorba neomezuje jen na krajinomalbu. Našli bychom v ni například zátiší, kterým vznáší opět poctu předchozím (barokním) malířům. Vedle umění pak hledá naději také v sobě samotném, a přes všechn jeho respekt ke křesťanské kultuře, víru definuje jako přirozený proces. Odkazuje přitom na Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho, a další, kteří jej podle vlastních slov „ujistí ve víře, že umění je jediná věc, která nám umožňuje přežít a která dodává

²²¹ RICHTER, Babette, z něm. originálu přeložil ČADSKÝ, Vladimír in FAJT, Jiří a Milena KALINOVSKÁ, ed. Gerhard Richter. *Gerhard Richter*. V Praze: Národní galerie, 2017. Str. 40.

²²² „Die Welt muß romantisiert werden.“

NOVALIS in GRÜTTER, Tina. *Melancholie und Abgrund, Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich*. Berlin: Reimar, 1986. Str. 22.

²²³ GRÜTTER, T. cit. d. Str. 22.

Dodatek: s Novalisem se Friedrich nikdy osobně nesetkal, ale s jeho názory i tvorbou byl obeznámen.

našemu bytí ne-li smysl, pak přinejmenším trochu naděje.“²²⁴ Umění v jeho případě není mezistupněm mezi člověkem a (boží) přírodou, jak jej vnímal Friedrich, ale mimo jiné je také onou hledanou nadějí, oním vykoupením.

Jak jsem již napsala výše, Richterův obraz *Duha* nemá symbolizovat nic transcendentního. Pravděpodobně ani žádné jeho krajinomalby do roku 1980 nemají symbolizovat nic víc, než krásu v jeho pojetí. Tento obraz jsem si vypůjčila pro srovnání s tradiční romantickou krajinomalbou C. D. Friedricha, neboť bylo zapotřebí si hned na začátku ověřit, zda vizuální podobnost, na základě volených motivů a barev, postačí k tomu, abychom Richterovu krajinomalbu označovali za romantickou. Mou odpovědí je, že nestačí. Nejenže postrádají duchovní, romantický význam, ale také protože se Richter pouze metaforicky dovolává přírody jako romantik.²²⁵ Jde mu především o vytváření obrazů – jakožto autonomního uměleckého díla, k čemuž v rozhovoru z roku 1986 dodal: „Na obrazech je dobré, že jsou věčné, nikdy ideologické.“²²⁶ Výroku ale předcházelo ještě několik dalších krajinomaleb, a sama jsem jako další příklad zvolila obraz *Mořská krajina* [6].

3.3 *Mořská krajina*

Richter při komponování svých krajinomaleb rád experimentuje s pozicí (distancí) diváka.²²⁷ Příkladem takových krajinomaleb jsou i tzv. *Seascapes – Mořské krajiny*. Krajinomalbou, kterou jsem zvolila pro tuto práci je *Mořská krajina* [6], někdy nazývána jen jako *Moře-moře*, z roku 1970. Nejen protože jsem měla možnost ji vidět v pražské galerii, ale je to právě tato, která vzbudila můj větší zájem o Richterovu tvorbu vůbec, i v souvislosti s C. D. Friedrichem.

Jedná se o plátno čtvercového rozměru 200x200 cm. Na něm vidíme ve spodní části mírně rozvlněnou a nekončící hladinu moře. Zhruba v půlce plátna je bíle zářící vodorovná linka světla nejednoznačného původu. Sice nevíme, odkud vychází, ale vypadá, jakoby půlila obraz na moře a nebe. Světelná linka odděluje zrcadlící se moře

²²⁴ RICHTER, Gerhard, z něm. originálu přeložil ČADSKÝ, Vladimír in FAJT, Jiří a Milena KALINOVSKÁ, ed. Gerhard Richter. *Gerhard Richter*. V Praze: Národní galerie, 2017. Str. 40.

²²⁵ BUCHLOH, Benjamin H.D., z něm. originálu přeložil ČADSKÝ, Vladimír in FAJT, Jiří a Milena KALINOVSKÁ, ed. Gerhard Richter. *Gerhard Richter*. V Praze: Národní galerie, 2017. Str. 35.

²²⁶ Ibidem.

²²⁷ ELGER, Dietmar, do angličtiny přeložila SOLARO M., Elizabeth. *Gerhard Richter; A Life in Painting*. Chicago: University of Chicago Press, 2010. Str. 176.

na oblohu, ačkoliv by bylo přirozenější vidět zrcadlíci se oblohu na moři. Na tomto obraze ale vznikla „dvě moře“, a jedná se záměrně o iluzivní obraz.

Malba [6] vznikla na principu koláže, kdy Richter pracoval se dvěma fotografiemi mořského obzoru, přičemž jednu obrátil vzhůru nohama, čímž nahradil oblohu. Díky tomu se nám může na okamžik zdát, že díky podobné formaci vln a mraků, vidíme realistický obraz.²²⁸

Od roku 1968 se Richter v krajinomalbě věnuje právě obloze a moři. V roce 2019 byla věnována jedna výstava v Guggenheim Museu v Bilbao jenom těmto krajinomalbám. Díla mají narážet na epický charakter mořské krajiny, a také na to, co v ní můžeme najít, co je buď rozpoznatelné, nebo klamné. A zároveň mají odkazovat na tradici a na akt rozchodu s ní. Nejedná se jen o moře, jeho krásu a vznešenost, ale o vybídnutí k rozjímání právě o iluzi. Iluze je jeden – i když ne jediný – z malířských prostředků, které Richter používá, mají vyvolat v divákovi vnoření/ponoření se do obrazu, nikoliv pocit oklamání. Iluzivní perspektiva nás má pohltit, stejně jako zobrazené světlo, což vede diváka téměř až k meditačnímu prožitku.²²⁹

U obrazu [6] je zajímavá barevnost: převládá zde šedivý odstín. Od moře i oblohy bychom nejspíš očekávali více modré barvy. Oblibu šedé barvy můžeme v malířově díle sledovat ještě před vznikem tohoto obrazu, například u abstraktních maleb *Šedá* [1.15] a *Panoráma Paříže* [1.16], které jsou obě z roku 1968. Domnívám se však, že význam šedé barvy cílí na obdobný efekt jako iluze dvojího moře. K oblíbě šedé barvy autor dodává: „Mám rád neustálou nejistotu.“²³⁰

Jako nás znejišťuje odraz moře v obloze, tak pracuje Richter s šedivou barvou, která je pro něj ekvivalentem pro lhostejnost, nezávaznost, absenci názoru, absenci tvaru.²³¹ Samotnou malbu pak vnímá jako možnost dát něčemu tvar: „Malba je vytvořením analogie k něčemu nevizuálnímu a nepochopitelnému: dát tomu formu

²²⁸ Ibidem.

²²⁹ Gerhard Richter. *Seascapes. Guggenheim-bilbao.eus* [online]. Guggenheim Bilbao Museoa, 2021 [cit. 2021-11-02]. Dostupné z: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/gerhard-richter-seascapes>

²³⁰ „[...] I like continual uncertainty.“

RICHTER, Gerhard in HONNEF, Klaus, do angličtiny přeložila WALOSCHEK, Karen. *Gerhard Richter*. Cologne: TASCHEN GmbH, 2019. Str. 33.

²³¹ HONNEF, K. cit. d. Str. 40.

a přiblížit to.²³² Tento výrok nám může připomenout tvrzení C. D. Friedricha, který maluje přírodu právě proto, aby ji přiblížil lidskému chápání.

U Friedricha to byla vznešená příroda, která se nedá malířstvím plně vystihnout, pro Richtera to nemusely být jen přírodní jevy (nehmatatelná duha nebo mlha postrádající tvar), ale mohla to být nehmatatelná prázdnota (názorová absence), kterou se malbou pokoušel ztvárňovat. Krajinomalby typu *Mořská krajina* [1.17] oscilují mezi abstrakcí a iluzí.²³³ A tyto jsou vytvořené s větším ohledem na diváka, zatímco následující obraz *Ledovec* [4] se více dotýká osobních zkušeností autora.

3.4 *Ledovec*

I po roce 1976 sahal Richter po krajinářských (nadneseně Friedrichových) tématech, příkladem je obraz *Ledovec* [4]. Přes 35 let se Gerhard Richter věnoval krajinomalbě, než se i jí dostalo větší pozornosti od kritiků jeho díla, z něhož si nejvíce cení právě obrazu *Ledovec* [4].²³⁴ Na olejomalbě rozměrné 101x151cm vidíme grónskou krajinu. Většinu tohoto obrazu [4] zaujímá vodní plocha, což bychom poznali podle ledových ker ležících na jejím povrchu, a postupně mizejících za horizontem. Na hladině jakoby se odrážela obloha, lehce zbarvená do růžova.

Zimní krajině dominuje větší kus ledovce umístěný v pravé horní části obrazu. A zároveň bychom si také mohli povšimnout jeho zrcadlení na hladině oceánu. V pravém spodním rohu se nachází ještě další část ledovců, které mají zářivěji bílou barvu než ledovec více vzdálený pozorovateli.

Malíř podnikl výpravu do Grónska v roce 1972 s cílem pořídit zde fotografie ledovcové krajiny.²³⁵ Richter chtěl zachytit snímek v duchu malby *Severní ledový oceán* [3] Caspara Davida Friedricha. Tragické pozadí Friedrichova obrazu údajně rezonovalo s Richterovým osobním obdobím, kdy se rozpadalo manželství s jeho první ženou

²³² „Painting is the making of an analogy for something non-visual and incomprehensible: giving it form and bringing it within reach.“

RICHTER, Gerhard in ELGER, Dietmar, do angličtiny přeložila SOLARO M., Elizabeth. *Gerhard Richter; A Life in Painting*. Chicago: University of Chicago Press, 2010. Str. 179.

²³³ ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter; Landscapes*. Cit. d. Str. 22.

²³⁴ Obraz *Ledovec* se v roce 2017 stal nejdraze vydraženou krajinomalbou na světě, prodal se v londýnské Sotheby's za 20,4 milionu eur. Ct24.ceskatelevize.cz. *Ceskatelevize.cz* [online]. 2017 [cit. 2021-10-20].

²³⁵ FAJT, Jiří a Milena KALINOVSKÁ, ed. Gerhard Richter. *Gerhard Richter*. V Praze: Národní galerie, 2017. Str. 92.

Emou.²³⁶ Proto také samotné dílo bylo vykládáno jako odkaz k pocitům zklamání z vlastního ztroskotání v roli manžela a otce.²³⁷

Cestu zaznamenal autor jako jistou formu úniku: „Cesta k ledu může být interpretována jako touha po místě, kde se člověk cítí bezpečně – tak dlouho, dokud už není žádný život, pouze led.“²³⁸ Malba ale vznikla až deset let po té, roku 1982, když se Richter znovu oženil s umělkyní Isou Genzken.²³⁹ Životní události, které nabízí způsob, jak tento obraz interpretovat je jen možnost, která zde ovšem příliš nezapadá, už jen kvůli časovému posunu.

Mým záměrem je obraz interpretovat z pohledu problematiky recepce a pomocí srovnání s Friedrichovým „modelem/předobrazem“. Friedrich svým obrazem *Severní ledový oceán* odkazuje na uvědomování si *vznešena*, které nelze malbou vystihnout, nýbrž ho jen přiblížit. Zdrojem *vznešena* je samotná velikost přírody, se kterou se na plátnech vypořádává skrze mlhu – když je krajina zahalená v mlze, jeví se vznešenější. Z této úvahy vycházím, jestliže se chci pokusit vystihnout motivaci vizuálního ztvárnění ledovce Gerharda Richtera.

Malíř si tedy údajně jel vyfotografovat snímek v *duchu* Friedrichovy malby. Jistý *duch* je pak také velmi patrný z Richterova obrazu *Ledovec v mlze* [1.18]. Na tomto příkladě si můžeme přiblížit proces rozpoznávání viděného a *neviditelného*, který si myslím, že právě tento obraz [1.18] dobře ilustruje. Olejomalba [1.18] vznikla stejného roku (1982) jako obraz *Ledovec* [4], *Ledovec v mlze* je menšího formátu (70x100 cm), a je v odstínu modrofialové barvy, ve které se *vyořuje* ledovec. Ve spodní polovině obrazu bychom mohli rozpoznat vodní plochu, na níž leží část bílého útvaru. Ledovec bychom pravděpodobně rozeznali i bez znalosti uvedení názvu, ačkoliv se jeho vrchol zahaluje do mlhy, která zaujímá většinu obrazu. Barevné přechody jsou bravurně zvládnuté, tudíž se zdá, že by se mlha mohla brzy rozplynout, a my bychom mohli spatřit celý ledovec. Princip mlhy, stejně, tak jako princip Richterova rozmazávání barvy, či rozostření motivů jeho obrazů, nutí diváka k zaostření a touze rozpoznávat.

²³⁶ Ibidem.

²³⁷ Ibidem.

²³⁸ RICHTER, Gerhard, z něm. originálu přeložil ČADSKÝ, Vladimír in FAJT, Jiří a Milena KALINOVSKÁ, ed. Gerhard Richter. Cit. d. Str. 92.

²³⁹ FAJT, Jiří a Milena KALINOVSKÁ, ed. Gerhard Richter. *Gerhard Richter*. V Praze: Národní galerie, 2017. Str. 201.

Slovy Václava Hájka, citovaného výše k tématu C. D. Friedricha (str. 38): „Dílo tedy není stoprocentně viditelným obrazem. Vidíme jenom špičku ledovce, jehož zbytek se skrývá v naší imaginaci, víře, myšlení.“ Richter by snad dodal, že „v našem očekávání, v přání něco rozpoznat“. Ač doslovně pojato, u Richterova obrazu *Ledovec v mlze* špičku ledovce nevidíme, jedná se ale o tentýž princip. Obraz, který vidíme, je sice statický, ale nabízí prostor pro vstup imaginace, která je procesuální. Jelikož měl Richter nastudovaná Friedrichova díla, byl zřejmě také obeznámen s funkcí mlhy v jeho díle. „Když se příroda zahalí do mlhy, jeví se větší, vznešenější, představivost zůstává v napětí a očekávání jako zahalená dívka...“, C. D. Friedrich (viz také str. 37).

Povšimnout bychom si měli použití slov „jeví“ a „vznešenější“. Co znamená jevit se? Výklad svého výroku autor neuvádí, zato poskytl několik pláten, kde s elementem mlhy pracoval. S *jevením se* Richter také pracuje, aby jeho díla zůstala otevřená. Se *vznešenem*, které teprve Friedrich ohledával, Richter pracuje plně vědomě, když si vybírá konkrétní scénérie, připomínající ty Friedrichovy. Z tradice si vybírá, o čem ví, že funguje, a svým gestem (stylem malby, *fotomalbou* či rozmazáváním) k této tradici přispívá.²⁴⁰

Richter se krajinomalbě věnoval přes 35 let, a když byl tázán v roce 1991, jestli ještě maluje krajinu, odpověděl, že již nikoliv, že se mu nelíbí žádná z jeho fotografií, a že je stále používá, i když nikoliv tak často. Uvedl, že je to tím, že si umí představit, jak by to všechno dopadlo, a že se mu to nelíbí.²⁴¹ Později ještě pár krajinomaleb vzniklo, nicméně zhruba v 70. a 80. letech se Richterův pohled na krajinu proměnil nejvíce.²⁴²

Proměnu demonstuje Dietmar Elger například na též zmiňovaném obraze *Krajina u Hubbelrathu* [1.13], 1969. Dříve Richter upřednostňoval dělicí linii - horizont obrazu níže, tj. do první poloviny obrazu, a nad ní, ve druhé polovině ztvárňoval rozsáhlou oblohu plnou mraků. Detaily jako skupina stromů, most nebo budova se

²⁴⁰ V tomto ohledu bychom mohli zohlednit také uznání Richterova umění, například: „Při měření velikosti umělce v rámci určité tradice není podstatným kritériem to, co si umělec z tradice bere, ale co k ní přidává.“

ROMAINE, James. *Imagejournal.org: Gerhard Richter: The Capacity for Belief* [online]. Essay (64) [cit. 2021-10-25]. Dostupné z: <https://imagejournal.org/article/gerhard-richter-capacity-belief/>

²⁴¹ „Not any more. I don't like any of my photographs. I'm still taking them, though not so many of them. Perhaps it's because I can imagine how it would all turn out, and I don't like it.“

RICHTER, Gerhard in ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter; Landscapes*. Cit. d. Str. 20.

²⁴² ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter; Landscapes*. Cit. d. Str. 20.

v dále objevují pouze poněkud schematicky, jakoby se ztrácejí v nerozlišených červenohnědých a modrošedých tónech malby.²⁴³

Aby i přes schematičnost některých prvků vyniklo popředí a pozadí, napodoboval Richter právě distancované *vidění* kamerou. Podle Elgera, nás Richter spojením jasnějších linií a rozostřením některých motivů dostává do hloubky prostoru obrazu.²⁴⁴ Máme zde tedy rozostřené prvky, které „blokují“ vidění části horizontu, ale zároveň se nabízí prostor pro orientaci – oddělení polovin obrazu (pomyslné popřední a pozadí). Takovým druhem krajiny, z níž Richter vytvořil konkrétní obraz, je krajina s duhou, zachycená na obraze *Duha* [2], která je z roku 1970. Většinu obrazu zaplňuje obloha s rozostřenou duhou, ale nebýt však kostrbaté linie v pravém rohu, která dále utváří střechu domu či horizont útesu, obraz by mohl působit mnohem více *ploše*. Na obou obrazech [1.13], [2] se nachází prostor (cesta), kudy by se náš zrak měl ubírat, a kudy bychom měli *vstoupit do hloubky* obrazu. Nejsou to implicitně dané cesty, jako na Friedrichových plátnech, ať již symbolizují cokoliv, jsou to cesty skrze vidění přes kameru fotoaparátu.

„Tyto cesty naznačují přítomnost lidí, aniž by byly jako takové zobrazovány. I další objekty – dopravní značka, most v dálce, stodola, oplocení a obdělávaná pole – to vše ukazuje na skutečnost, že Richter maluje takzvané „kulturní krajiny“. Jeho obrazy nezobrazují ani nedotčené území, ani fiktivní či dokonce idealizované „krajiny světa“.²⁴⁵ Vedle toho Elger upozorňuje na to, že během 35 let, kdy se Richter věnoval krajinomalbě, tak se tomuto žánru v jeho rozmanitém díle kritika věnovala s jistou rezervou, či vůbec. A to údajně proto, že se diváci opět střetávali s „romantickými“

²⁴³ In his earlier works he favored a low, generally flat horizon line, with a wide expanse of cloud-filled sky up above it. Meanwhile the camera keeps its distance with the result that details such as group of trees, a bridge or a building only ever emerge somewhat schematically in the distance. Often individual topographical features are entirely lost in the undifferentiated red-brown and blue-gray tones of the painting.

ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter; Landscapes*. Cit. d. Str. 20.

²⁴⁴ This frequently means there is a clump of trees or some bushes at the front picture-edge blocking part of view to the horizon; at the same time many of these landscapes have a path leading into depths of the picture space and linking the two picture planes (foreground and background).
Ibidem.

²⁴⁵ These paths indicate the presence of people without any being depicted as such. Other objects too—a single traffic-sign, a bridge in the distance, a barn, fencing, and cultivated fields all point to the fact that Richter is painting so-called "cultured landscapes." His paintings portray neither untouched territory nor fictive or even idealized "world landscapes."
Ibidem.

výjevy, které se zdály, že naplní očekávání široké veřejnosti - v dílech lze ony výjevy rozpoznat, a tudíž, že uspokojí divácké touhy po „atmosférických setkání s přírodou“.²⁴⁶

Jak už bylo řečeno, s krajinomalbou začínal Richter s tím, aby si ověřil, do jaké míry potřebujeme krásu, do jaké míry je *myslitelná*.²⁴⁷ Jestliže na jeho krajinomalby bylo a je nahlíženo jako na romantické, ve světle tradic a limitů rétoriky vznešeného, jak je vidět v německém romantickém malířství, pak pouze v tomto smyslu: „Sám Gerhard Richter v této souvislosti odkazuje na podvratnou, aktuální kvalitu, která je vlastní jejich údajně zastaralému stylu.“²⁴⁸

Podvratnou aktuální kvalitou, kterou si vybral Richter u Friedricha, se zabývám na základě komparace v poslední kapitole, abych mimo jiné zdůraznila mylné představy, které umělce mohou spojovat. Přiblížit si budeme muset znovu vodící myšlení, a vidění umění a přírody obou malířů, a následně budeme muset porovnat vstupní místa pro diváky.

4. Komparace krajinomaleb a jejich vnímání

V této závěrečné kapitole shrnuji základní rozdíly představených krajinomaleb, které neoddělitelně vyplývají z uměleckých přesvědčení obou autorů. Jsem si vědoma problémů, které vznikají ze srovnání napříč historicky vzdáleným kulturním prostředím, jejichž díla nemůžeme srovnávat doslovně. Proto se ve své analýze budu držet oněch vybraných šesti tematicky podobných obrazů. Vycházím z toho, že práce obou malířů dodnes vzbuzují podobné emoce a asociace. Mojí otázkou je, zda tato podobnost ale může být jen zavádějícím dojmem, který je třeba dekodovat.

Zhruba od roku 1965 historici a kritici umění začali porovnávat Richterovu krajinomalbu s Friedrichovou, na základě toho, že Richter vybíral „podobná“ krajinná schémata.²⁴⁹ Například právě krajina u Hubbelrathu je „podobná“ místu na Rujáně,

²⁴⁶ The reason for this may lie in a certain helplessness or speechlessness that overcomes viewers in the face of such "Romantic" scenes, which so very obviously seem to fulfill the wider public expectations of recognizable images in art and to satisfy (by proxy) their longing for an atmospheric encounter with Nature.

ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter; Landscapes*. Cit. d. Str. 20-21.

²⁴⁷ Richter v roce 1970 doznává, že „cítíl jsem jako bych maloval něco krásného.“

RICHTER, Gerhard in ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter; Landscapes*. Cit. d. Str. 21.

²⁴⁸ In this connection Gerhard Richter himself refers to the subversive, topical quality inherent in their supposedly outmoded style.

ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter; Landscapes*. Cit. d. Str. 21.

²⁴⁹ ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter; Landscapes*. Cit. d. Str. 124.

keré maloval Friedrich. Já jsem vybrala díla na základě náhodného setkání se s některými konkrétními jeho malbami, které ve mně evokovaly „podobnost“ či „afinitu“ s díly Friedrichovými, která jsem již znala před poznáním děl Richterových. Došlo u mne tedy k něčemu, o co Richterovi šlo – jeho krajinomalby mají v divákovi evokovat spojitost s romantickými malbami - ve skutečnosti jimi ale nejsou. Malíř nás nechce nachytat, ani oklamat, spíše připomenout to, co uvádí: „Myslím, že bychom neměli zatracovat romantismus. Malby z tohoto období jsou stále součástí našeho vnímání. Jinak bychom se už na ně nedívali.“²⁵⁰

Když byl Richter studentem umění, seznámil se s díly romantických malířů skrze Staatliche Kunstsammlungen v Drážďanech, Alte Nationalgalerie v Berlíně a hamburskou Kunsthalle.²⁵¹ Jeho osobní vizuální zkušenost s díly C. D. Friedricha byla tedy bohatá, dokonce pro něj starší umělecká díla byla jakousi „neustálou přítomností“.²⁵²

Toto se domnívám, že je zajímavá myšlenka, neboť si často neuvědomujeme konkrétní obrazy, které máme zakódované po nějaké vizuální zkušenosti, a můžeme je často podvědomě reflektovat v různých interpretacích jiných děl, nebo je dokonce využívat v osobní tvorbě.

Richter vědomě užívá část romantické tradice, ale zároveň ji kritizuje, vyprazdňuje její původní obsah, když se skrze fotoaparát distancuje od přírody.²⁵³ Netouží s ní splynout myslí, duší jako Friedrich. Divákovi sice *předhazuje* svůj úhel pohledu, ale co se v obraze divák pokusí rozpoznat, nechává na něm samotném. Ne každému bude jeho krajinomalba hned evokovat nějakou spojitost s romantismem. Nyní k jednotlivým vybraným dvojicím obrazů:

²⁵⁰ „I think we have not left Romanticism behind. The paintings from this period are still part of our perception. Otherwise, we wouldn't bother looking at them anymore.“

RICHTER, Gerhard in ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter; Landscapes*. Cit. d. Str. 122.

²⁵¹ ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter; Landscapes*. Cit. d. Str. 122.

²⁵² For him, historical works of art have what he called a „permanent presence“.

Ibidem, str. 121.

²⁵³ (Ne)vědomým užíváním estetických zážitků se zabývá neuroestetika, součást empirické estetiky.

Např. RAMACHANDRAN, V.S. a William HIRSTEIN. The Science of Art A Neurological Theory of Aesthetic Experience. In: *Journal of Consciousness Studies* [online]. 1999 [cit. 2022-05-04]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20120302011954/http://www.imprint.co.uk/rama/art.pdf>

Jak Richterovy estetické zážitky zasahovaly do volby tématu, bychom též mohli pomoci neuroestetiky sledovat. V této práci si však vystačíme s informací, že Richter obdivoval především malířství jako takové. Jeho výběr scénérií je podmíněn kombinací vlastního pohledu a uložené znalosti Friedrichových krajinomaleb. Bylo by tedy poměrně složité zjišťovat, v jakém poměru jsou jednotlivé estetické zkušenosti autora, které rozhodují o jeho výsledné *fotomalbě*.

Horská krajina s duhou [1] (1809-1810) a *Duha* [2] (1970)
Severní ledový oceán [3] (1823-1824) a *Ledovec* [4] (1982)
Moře [5] (1826) a *Mořská krajina* [6] (1970)

Obrazy [1] a [2] jsou si tematicky podobné, když na ně budeme nahlížet skrze motiv duhy. Duha na Friedrichově plátně je však více hieroglyfem než *reálnou* duhou. Případně je celý výjev obrazu [1] symbolickým ztvárněním Goethovy básně, zatímco obraz [2] prezentuje reálnou duhu zachycenou fotoaparátem. Friedrich hledal naději ke spojení s Bohem v přírodě, duha má člověka k Bohu dovést. Richter hledal naději v samotném umění, v gestu vidět, vnímat krásu, kterou zachycuje fotoaparátem, a následně ji maluje, nic víc. Oběma obrazům jsem se v předchozích kapitolách věnovala snad ze všech nejvíce, neboť byly vstupními k poznávání krajinomalby obou malířů.

Následují obrazy s tematikou ledovcového oceánu [3], [4], kdy jsem se u Friedricha zabývala kategorií o *vznešenu*, u Richtera spíše motivem ledovce jako zvláštnímu typu analogie k jazykovému obratu „špička ledovce“ – co vidíme, a co chceme vidět. Na první pohled nesourodé malby, surové kry Friedrichova plátna působí vznešeně, Richterovy oproti tomu uhlazené mohou působit chladně, ale v růžovém oparu se jeví více harmonicky, než rušivě. Co se však samotného *vznešena* týká, Friedrich maloval v dobovém trendu vznešený Sever, jeho práce s pojmem *vznešena* však v německé dobové filozofii nešla s proudem.

Johannes Grave se domnívá, že nejednoznačnost jeho pláten (prostor, který se obvykle v jeho krajinomalbách nachází jako neurčitý, a diváky rušil) bychom pak mohli dokonce chápat jako kritiku estetických myšlenek idealismu.²⁵⁴ S velkou pravděpodobností i tak nebylo cílem tohoto umělce primárně kritizovat jakékoli teorie o *vznešenu*, ale spíš zanechat v divákovi napětí prostřednictvím obrazu. V tomto případě, na obraze [3], bychom napětí mohli vidět, kdybychom si obraz vykládali jako

²⁵⁴ Die Friedrich-Forschung hat sich langsam der Einsicht nähern müssen, daß Friedrichs Bilder bewußt auf eine Mehrdeutigkeit hin angelegt sind. [...] Es dürfte aber deutlich geworden sein, daß die bislang beiläufig geäußerten Bezüge zur zeitgenössischen Theorie des Erhabenen hinterfragt werden müssen. Nimmt man Friedrichs Darstellung ernst, so bleibt nur die Möglichkeit, sie als Kritik an diesen zentralen ästhetischen Gedanken des Idealismus zu verstehen.
GRAVE, J. cit. d. Str. 128.

příběh – potápějící se loď, pyramidová ledová krece vypadá více jako cesta na vrchol, navíc cesta se nabízí divákovi hned v první polovině, dolní části obrazu.

Jestliže ale chceme porovnávat Friedrichovo dílo s Richterovým, musíme alespoň o krok ustoupit od tradičních interpretací (viz. Börsch Helmut-Supan) a podívat se na práci spíše s *divákem*, než s *čtenářem*. Proto se také zaměřuji na vizuální, recepčně aktivní prostředky, jimiž se Friedrich pokoušel navázat spojení obrazu s divákem: Obraz, zneužitý jako prostředek k probuzení vznešených citů, získává zpět svou autonomii a podvratnou sílu.²⁵⁵ Na podvratnou sílu, či aktuální kvalitu obrazu odkazuje také Richter, skrze propůjčené motivy C. D. Friedricha, ale využívá jí jinak – použitím těchto motivů obraz vyprazdňuje. Samotné užití odkazů na Friedricha se Richterovi osvědčilo i jinak, řekněme finančně/prakticky, když se jeho obraz *Ledovec* stal nejdražší vydraženou krajinomalbou v roce 2017.²⁵⁶

O tomto vědomém využití principu, který užíval Friedrich, a posléze Richter, pojednává také přednáška lektorky dějin umění Andrey Bubenik, dostupná na YouTube.²⁵⁷ Její interpretace se též zaměřuje na evokaci romantických tendencí 18. a 19. století v díle Gerharda Richtera. Bubenik přispěla svou interpretací, která cílí na ekologické otázky. Jak vidíme i dle barev, podnebí na Richterově plátně vypadá více hřejivě než na Friedrichově před stopadesátiosmi lety. Bubenik prezentuje možnost, že Richter svou malbou upozorňuje na globální oteplování. Ledovce a podnebí se za dvě století změnilo, tudíž srovnání dvou maleb může připomínat fakt, který obecně ve světovém měřítku přehlízíme. Tento problém ale zaznamenali už i Friedrichovi současníci, když si začali všimnout, že ledy tají. Nicméně i z pohledu environmentální krize bychom mohli Richterův obraz *Ledovec* [4] interpretovat.²⁵⁸

²⁵⁵ Das als Vehikel zum Wecken erhabener Empfindungen mißbrauchte Bild erhält wieder seine Eigengesetzlichkeit und subversive Macht. (cit. dříve, také str. 40)

Ibidem.

²⁵⁶ Zde se nabízí zajímavá otázka, jestli nejde jen o kalkul, jestliže Richter používá odkazy na Friedricha, o nichž ví, že si jich kunsthistorici i diváci všimnou, potáhnou jeho díla výše na žebříčku kánonu? Ale on sám nemohl vědět, jak úspěšná dražba bude. Přesto zůstává otázkou, zda v dražbě mohly hrát roli tyto odkazy? Např. v popisech díla při dražbě apod.

²⁵⁷ QAGOMA. *Gerhard Richter: The Romantic*. In: Youtube, 39:52 min. [online]. 20. 11. 2017 [cit 2022-04-18]. Dostupné z [Gerhard Richter: The Romantic - YouTube](#).

²⁵⁸ V současném umění se objevuje v souvislosti s krajinou pojem „neosublime“, který by mohl navazovat také na Richterův *Ledovec* s jeho odkazem na globální oteplování.

VARADI, Kathy. Contemporary Landscape and the Sublime of Now. In: *Academia.edu* [online]. San Francisco, 2022 [cit. 2022-05-03]. Dostupné z: https://www.academia.edu/video/jEaDmj?email_video_card=title&pls=RVP

Pro komparaci zbývá třetí dvojice obrazů [5] a [6]. Samozřejmě motiv moře, vln i oblohy je v dějinách umění velkým motivem, který má svoji tradici. V porovnání dvou jmenovaných krajinomaleb jsem se ale chtěla zaměřit již více na působení na diváka. Zatímco na předchozích Friedrichových plátnech bychom našli místo, kam se postavit *do obrazu*, či odkud se na obraz dívat, u jeho *Moře* [5] takový prostor není, natož prostor pro příběh. Interpretačně bohatším se proto dnes může zdát obraz *Mořská krajina* [6] Gerharda Richtera. Richter neohrazeným plátnem vtahuje diváka iluzí dvojího moře, které diváka znejistňuje. Jak sám připouští, má rád neustálou nejistotu, a ta se odráží v klamu zrcadlící se krajiny v tradici malířského *trompe d'oeil*.²⁵⁹ Může nám to připomenout nejisté diváky před Friedrichovým plátnem *Mnich u moře* [1.2]. I poučený divák může dnes dojít k určitému znejistnění i před krajinomalbou a Richter mu k tomu napomáhá.

Ze srovnání obrazů vyplývají zřetelné odlišnosti v recepci. První dvojice obrazů zviditelňuje ztrátu *vznešena* založeného na přítomnosti božského v Richterově krajinomalbě. Ze srovnání druhé dvojice zase vyplývá, že romantické *vznešeno* s Richterovým nemá mnoho společného, i když oba obrazy mají svoji vlastní podmanivou sílu. Třetí dvojice obrazů poukazuje na společný zájem znejistnění diváka, dosažený v obou případech ale zcela jinými prostředky.

4.1 Vidění, vědění a abstrakce

Z Friedrichovy tvorby se nám kromě maleb, dochovaly také skicy s poměrně obsáhlým repertoárem přírodních motivů. Prohlédnout jsem si mohla například publikaci *Caspar David Friedrich, Das gesamte graphische Werk*, Hanse H. Höffstättera²⁶⁰, která je plná právě drobných kreseb krajin, či skic jednotlivých přírodnin. O malíři víme, že cestoval alespoň v rámci svého regionu, na ostrov Rujána, nebo do Krkonoš. Podrobně dnes nevíme, zda si nosil pravidelně skicář, nebo si vybíral místa na pohled působivá, která pak ve svém ateliéru různě komponoval do konkrétních

²⁵⁹ *Trompe d'oeil* je výtvarná technika, která využívá realistické zobrazení k vytvoření optické iluze, kdy zobrazené předměty existují ve třech rozměrech.

²⁶⁰ HÖFFSTÄTTER, HANS, H. Caspar David Friedrich, *Das gesamte graphische Werk*, Mnichov: Rogner & Bernhard GMBH&CO Verlags KG, 1974.

druhů krajinomalby. Nicméně jeho výsledné krajinomalby jsou komponované.²⁶¹ Tento pracovní postup je dalším zásadním rozdílem mezi krajinomalbou C. D. Friedricha a Gerharda Richtera, ten kombinuje fotografie, například dvou moří, ale ve většině případů se snaží malovat kompozici scenérie tak, jak ji vyfotografoval – běžnou a nekomponovanou.

Z dopisů a vyznání C. D. Friedricha víme, že byl bedlivým pozorovatelem podnebí, např. mlha ho fascinovala, protože znesnadňovala vidění přírody. A také, že více než samotné přírodní elementy jej zajímal vnitřní proces, který se při pozorování odehrává. Jak podává Joseph Leo Koerner, „Friedrich umožňuje ztrátu, nepřítomnost, odchod věcí, které jsou nám blízké, to vše se odehrává v rámci naší bezprostřední zkušenosti s obrazem: jako mlha, která činí přírodu prchající, a jako samotná olejomalba, která se mihne mezi detailním popisem pobřežní scény v mlze a prázdným povrchem odrážejícím světlo.“²⁶² Jeho citace ilustruje případ, kdy se Friedrich olejomalbou, která obsahuje ztvárnění mlhy, pokouší přiblížit prchavost nejen přírody, ale i našeho vidění. I přes mlhu na obraze si snažíme něco *dokreslit*, podobně jako v přírodě, když čekáme, až se mlha rozpustí.

V básni zmiňované na straně 37. Friedrich použil verš: „Nejisté je všechno vědění“, jejíž výklad byl dále doplněn poznámkou, že Friedrich chápal krajinu jako neviditelnou, viditelnou snad jen skrze „vnitřní zrak“, ale i tak nikdy zcela pochopitelnou. Znejistění samotného vidění, na které Friedrich skrze mlhu upozorňoval, odkazuje též k omezenému vědění. Paralelu s tímto nahlížením jsem pak našla u Richtera, který k principu své tvorby v roce 1970 řekl: „Chtěl bych se pokusit pochopit, co je. Víme toho velmi málo, k čemuž se pokouším vytvářet analogie. Téměř každé umělecké dílo je analogií. Když udělám reprezentaci něčeho, je to také analogií k tomu, co existuje; Snažím se věc uchopit tím, že ji znázorním. Raději se vyhýbám všemu estetickému, abych si nestavěl překážky do cesty, a neměl problém s tím, že si

²⁶¹ Friedrich based his paintings on precisely drawn studies of nature; back in the studio, he used them like moveable pieces of scenery, assembling them into delicately balanced compositions. ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter; Landscapes*. Cit. d. Str. 125.

²⁶² Friedrich allows loss, absence, the departure of things close to us, all to occur within our immediate experience of the image: as the fog that renders nature fugitive, and as the oil painting itself that flickers between a detailed description of a coastal scene in fog and a blank surface reflecting light. KOERNER, Joseph Leo. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. London: Reaktion books LTD, 2009. Str. 112.

lidé řeknou: "Ach, ano, takhle vidí svět, to je jeho výklad."²⁶³ Tímto výrokem se i Richter přiklání k názoru, že nejsme schopni úplného vědění, což je nejspíš podle něj podmíněno omezenou schopností vidění. Zároveň si ale u něj můžeme povšimnout toho, co je velmi blízké avantgardnímu umění, a sice vyhýbání se estetizaci. Proto také, jak již bylo zmíněno, bere Richter do rukou fotografie nebo přímo fotoaparát, aby se vyhnul vlastnímu „přikrášlení“ si reality.

Oproti tomu Friedrich realitu značně estetizuje, k reálné krajině přidává své estetizované vidění. Tím, že Friedrich komponuje různé prvky vytažené z přírody do určité scenerie, zasahuje do výsledné krajinomalby mnohem více než Richter. Richter naopak napodoboval tonality samotného barevného filmu, aby se ještě více distancoval od přírody, a napodobuje tak více fotografii než přírodu.

Nicméně Dietmar Elger dodává, že touto technikou Richter nabízí řešení, jak tradiční žánr krajinomalby, po mnoho let odsouvaný na půdu dějin umění, oživit pro současnou vizualitu.²⁶⁴ Ostatně, krajinářská fotografie častokrát upravená, nabývá u diváků dnes na obdivu. Richter téměř ke každé své krajinomalbě udělal snímku několik, a následně udělal několik jejich verzí, což působí jako sériová výroba obrazů, čímž ale opět umělec odkazuje k nekonečnému množství pohledů a vhledů na skutečnost, než k úplnému odosobnění.

Jak sám autor řekl, umělecký produktivní vklad nelze vymazat, záleží na tom, co se autor rozhodne zviditelnit.²⁶⁵ Kde je však onen rozhodující okamžik, kde vzniká pohnutka zaznamenat to nebo ono? „Hledám předmět a obraz: ne pro malbu nebo obraz malby, ale pro náš obraz, naše vidění, vhledy a pohledy, definitivní a celkové. Jak bych to uvedl: Chci si představit, co se teď děje. Malování v tom může pomoci, a různé metody=předměty=témata jsou různé pokusy, které v tomto směru dělám.“²⁶⁶

²⁶³ I would like to try to understand what is. We know very little, and I am trying to do it by creating analogies. Almost every work of art is an analogy. When I make a representation of something, this too is an analogy to what exists; I make an effort to get a grip on the thing by depicting it. I prefer to steer clear of anything aesthetic, so as not to set obstacles in my own way and not to have the problem of people saying: "Ah, yes, that's how sees the world, that's his interpretation."

RICHTER, Gerhard in ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter; Landscapes*. Cit. d. Str. 23.

²⁶⁴ ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter; A Life in Painting*, do angličtiny přeložila SOLARO M., Elizabeth. Chicago: University of Chicago Press, 2010. Str. 174.

²⁶⁵ Viz. také na straně 26.

²⁶⁶ I look for the object and the picture: not for painting or the picture of painting, but for our picture, our looks and appearances and views, definitive and total. How shall I put it: I want to picture to myself what is going on now. Painting can help in this, and different methods=subjects=themes are different attempts I make in this direction.

RICHTER, Gerhard in ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter; Landscapes*. Cit. d. Str. 21-22.

Takto Richter popisuje své hledání a rozhodování, přičemž jeho rozhodováním je procesem tvorby, při kterém hledá metody, ze kterých se jeví předměty, či témata, nikoliv obráceně. Proto také je jeho technika tvorby rozsáhlá a obecně tematicky obsáhlá. Richter se více blíží experimentálnímu umělci, než konkrétní „škatulce“, natož romantickému umělci, jakým byl Friedrich. U obou malířů ale nacházíme snahu poukázat na omezené vidění a na nevidění (aktivní imaginaci), skrze *otevřenost* a *neviditelná* místa děl.

4.2 Soudobý a současný divák

Rückenfiguren a divák-svědék. První pojem se váže k dílu Caspara Davida Friedricha a přeložit bychom ho mohli jako postavy otočené zády. Jejich geneze by byla na samostatnou kapitolu, nebyla to totiž Friedrichova inovace: již ve 14. a 15. století umělci jako Giotto nebo Leon Battista Alberti pracují s otáčením postav tak, aby vypadaly, že i oni se účastní pohledu na určitou scénu či do scénérie.²⁶⁷

V 17. století zase například holandský umělec Allaert van Everdingen nakreslil dvě postavy sedící zády k divákovi čelem do krajiny, jak kreslí pahorkatou krajinu, a nad nimi, jak stojí ještě jedna mužská postava.²⁶⁸ Je velmi pravděpodobné, i když nepodložené, že se Friedrich s komponováním postav do krajiny seznámil na akademii. Jeho postavy se často v krajině vyskytují samy, v symetrických párech, anebo ve skupinách uvažujících o vznešeném pohledu a dominující přírodní scéně ve světě. Jsou to všudypřítomné, téměř obsedantní *podpisy* Friedrichova *Erlebniskunst*.²⁶⁹ Tento termín označuje přístup, kdy se malíř divákovi snaží přiblížit svou zkušenost s přírodou, tu pak promítá do umění. U Friedricha bývá některá z postav samotný autor, čímž se působení posiluje. I duha, ztvárněna na obraze *Horská krajina s duhou* [1] patří do říše empiricky prožité krajiny, uvádí Koerner.²⁷⁰

²⁶⁷ KOERNER, J. L. cit. d. Str. 192.

²⁶⁸ Jedná se o kresbu *The Draughtsman*, z roku 1640. In KOERNER, J. L. cit. d. Str. 194.

²⁶⁹ Friedrich's *Rückenfiguren* are perhaps closest to this conceit, although the event they dramatize is never the actual labour of making, but rather the original act of experience itself. Appearing alone, in symmetrical pairs, or in groups contemplating a sublime view, they dominate the natural scene with the world. They are the ubiquitous, almost obsessive, signatures of Friedrich's *Erlebniskunst*. KOERNER, J. L. cit. d. Str. 193.

²⁷⁰ Friedrich's rainbows belong still to the realm of a landscape that can be experienced empirically, and therefore of *Erlebniskunst*. Ibidem, str. 134.

Soudobé diváky plátna s odvrácenými postavami nijak nepřekvapovala, byli však zaskočení až Friedrichovým přirovnáváním přírody k božímu prostoru. Známý je případ s výzdobou děčínského oltáře (*Tetschener Altar*, 1807-1808), kdy Friedrich namaloval kříž do poměrně velkých skal obklopených stromy a oblohou. Největším kritikem byl Wilhelm Basilius von Ramdohr, kterému se nelíbilo postavení ukřižovaného Ježíše Krista na kříži na skálu – do prostoru obyčejné krajiny.²⁷¹

V podkapitole 1.2 *Prázdná místa* Friedrichovy krajinomalby (str. 19) bylo zmíněno, že Friedrich počítal s *romantickým* nastavením vnímatele, ideálně takovým, kterému holdoval on sám. V 18. století se z klasického diváka stává moderní divák/masový divák. „Klasicistní obraz směřoval do ohniska, které bylo postaveno proti divákovu oku. Divák byl také tradičně chápán jako bod, vrchol vizuální pyramidy, píše Hájek.“²⁷²

S touhou po vidění a vědění se rozvíjela i *hra* s divákem. Moderní divák vstupuje do pozorování celým tělem, je nucen pohybovat se uvnitř panoramatu, těkat očima, otáčet hlavou, a navíc již obvykle nestojí před obrazem sám, ale je součástí davu, stává se masovým divákem. Strnulý pohled „gaze“ se mění v aktivní podívanou „glance“.²⁷³

Naproti tomu Friedrichova díla nebyla určena nejširší veřejnosti, ale prominentním objednatelům a mecenášům.²⁷⁴ Jeho krajinomalba byla zpočátku podřízena dobovému divákovi, který pravděpodobně vyhledával romantické scénérie a motivy. Samotný Goethe Friedrichovu tvorbu dlouho obdivoval. Díla bývají běžně označována za jakési manifesty dobového percepčního režimu.²⁷⁵

Zlomovým dílem v jeho vnímání obrazu se stal *Mnich u moře* [1.2], kde nám Friedrich nabízí horizontální vrstvy, ve kterých se snažíme něco identifikovat. Setkáváme se s dualitou horizontu, který Friedrich nabízí jako metaforu viditelnosti, ale zároveň jako fragment. Jelikož moderní vizuální kultura toužila po úplném vidění, vidět za horizont, Friedrich vidění znemožňuje „zatměním a rozostřením hloubky“²⁷⁶. Zde jsem narazila na obdobný pracovní princip s krajinou Gerharda Richtera. Ten sice

²⁷¹ BÖRSCH-SUPAN, H. cit. d. Str. 78.

²⁷² HÁJEK, V. cit. d. Str. 80.

²⁷³ BRYSON, Norman in HÁJEK, V. cit. d. Str. 8.

²⁷⁴ HÁJEK, V. cit. d. Str. 13.

²⁷⁵ Ibidem.

²⁷⁶ Ibidem.

vyklučuje osobní sepnutost s přírodou, ale též vychází z reálné předlohy, a divákovi znesnadňuje vidění rozmazáním štětcem, často samotného horizontu. Je si vědom, že jsme schopni vidět a zaznamenat pouze fragmenty. Snaží se udělat z diváka svědka, ať už vidíme něco venku v přírodě nebo na obraze, obojí v nás zanechá zkušenost, a ta se nám ukládá do podvědomí. To, co je *neviditelné* v obrazech obou malířů vyvolává aktivní procesy, zapojení touhy diváků vidět a zaznamenávat stále víc a víc obrazů, zážitků.

Jako by se nás oba umělci snažili upozornit na podstatnou roli naší imaginace a vizuální zkušenosti při interpretování nejen uměleckých děl, ale i osobního vidění skutečnosti. Slovy Koernerera: „Zdá se, že romantická krajina předznamenává oslepující a zaslepený projekt abstrakce dvacátého století, a proto může Friedrich figurovat jako původ takových dějin.“²⁷⁷ Dále totiž popisuje, že při sémiotickém čtení Friedrichovým děl dojdeme k tomu, že selhává neoddělitelnost obsahu a formy, a že odhalíme historický vznik nahodilosti symbolu, kterému dnes říkáme znak.²⁷⁸

Neměli bychom však podceňovat romantické umělce, či kritiky umění, kteří si práce s abstrakcí u Friedricha ve své době všímali.²⁷⁹ Připomenu zde jen kritiku Ludwiga Richtera, který vytýkal Friedrichovi, že nás připoutává abstraktními myšlenkami, a že přírodní formy používá jen jako znamení a hieroglyfy. Jemu rovněž vadilo, že znevažuje přírodních forem, které se nachází samy v sobě, a ve své barvě.²⁸⁰

I když nám Friedrich pomocí postav nabízí vstupní vhléd do obrazu/jeho krajiny, později, když od postav upouští, si Friedrich ve své době příznivce nezískal, což dokazují svědectví soudobých diváků, i rozpad jeho přátelství s různými umělci. Jemu samotnému však nešlo o nějakou uměleckou metodu vidění, nebo abstrakce, jako spíš o ztvárnění velikosti samotné přírody. Oproti tomu Richter pracuje s abstrakcí velmi obeznámeně. Ač vychází z reálných krajin, jejich fotografií, popisuje své krajinomalby i abstraktní malby jako „fiktivní modely“ něčeho nevizuálního. Skutečnost

²⁷⁷ Romantic landscape seems to prefigure the blinding and blinded project of twentieth-century abstraction, which is why Friedrich can figure as the origin of such histories.
KOERNER, J. L. cit. d. Str. 116

²⁷⁸ Volně přeloženo a převzato z: [...]The inextricability of content from form, assumed as axiomatic to criticism today, is itself but one moment within a larger allegory. Unravelling this allegory, which will involve reading Friedrich's landscapes against Romanticism's semiotic master-term, the symbol, will reveal the historical emergence, and therefore contingency, of what we today call the sign.
Ibidem.

²⁷⁹ Na tuto abstrakci zde nelze nahlížet prizmatem abstrakce dvacátého století.

²⁸⁰ Citováno na str. 34.

nemanipuluje, nezaměňuje její formu a obsah, pouze malbou rozmazává detaily, které během procesu fotografování zachycuje kamera fotoaparátu.

Dle Elgera jsou jeho krajiny vizuálnímu modely ztracené pravdy. V tomto okamžiku dle mého názoru vzniká prostor pro diváka. Jestliže podle Isera jsou životní situace vždy reálné, a literární texty oproti tomu vždy fiktivní, a proto je lze zakotvit pouze v procesu čtení, nikoliv ve světě.²⁸¹ Pak je platné, co říká Richter o svých plátnech, že jsou fikční (jako literární text), a že význam nabírají až v procesu dívání se (čtení, chceme-li).

V tomto případě nabývá otázka estetické recepce na vážnosti, neboť skrze ni se také učíme rozeznávat fiktivní realitu od skutečného vidění a vědění. Častokrát se nám může zdát, že co vidíme, důvěrně známe, a proto je to pravda. Znovu je si potřeba uvědomit, že Richter nás nemá manipulovat, má nás upozornit na záludnost vizuálních zkušeností, které si projektujeme do procesu vnímání, když vidíme (čteme) něco nového.

Jaké problémy dále vstupují do procesu recepce uměleckých děl, popisují na problematice emocí. Tomuto tématu se věnoval, i když zjednodušeně, současný americký historik a kritik umění James Elkins ve své publikaci *Proč lidé pláčou před obrazy*. Tento autor si problému povšiml rovněž u recepce Friedrichových děl.

4.2.1 Problematika emocí v umění

Tato podkapitola oproti předchozí se více zaměřuje na současné diváky, kdy můžeme za „vzorky“ pozorovatelů považovat sami sebe, a vzájemně pak porovnávat své vizuální zkušenosti. Ponechám stranou současné filozofie vidění, vědecké poznatky, i proměny ve vizuální kultuře v důsledku narůstající reprodukovatelnosti a přenosu obrazových médií. James Elkins cílí na promluvu obrazů způsobem, který nelze zachytit slovy, ale vnímáním. A tím, že se zabývá uměleckými díly, můžeme vyloučit manipulativní složku reklamních obrazů. Elkins se snaží popsat druh zkušenosti s uměleckými díly, který sídlí v hloubce myšlenek a vhání slzy do očí.²⁸²

²⁸¹ Citováno na str. 20.

²⁸² ELKINS, James. *Proč lidé pláčou před obrazy*, přeložila BLAŽKOVÁ-BAUEROVÁ Markéta. Praha: Academia, 2007. Str. 8.

Na základě různých psychologických testů a neurovědy víme, že lidé reagují na stejný obraz různě a jinak intenzivně. Emoce nemůžeme zobecnit nebo zjednodušit. Mým cílem v této části diplomové práce je zohlednit jejich funkci v procesu *dívání se*. Neboť jak bylo zmíněno u Friedrichových i Richterových obrazů, oba pracují s diváčkou touhou něco v obrazech rozpoznávat (poznávat skutečnost viděním). I samotná touha po významech obnáší emoci, se kterou do procesu hledání významu vstupujeme, a která může nevědomky odvádět pozornost od toho co je, k něčemu, co chceme, aby bylo. Toto východisko stanovuji spíše na základě Richterovy pokročilé abstraktní tvorby, ale známky takových úvah můžeme najít i u Friedricha.

Elkins popisuje zkušenost jedné studentky dějin umění, která se rozplakala před Friedrichovým obrazem, který znázorňoval propast. Líčí, jak byla výstava instalovaná, v doprovodu Schubertovy hudby a hry světla, aby divákům přiblížila dobový kontext.²⁸³ Jistý romantický sentiment měla výstava divákovi vnuknout, dotknout se jeho emocí, přinutit jej alespoň trochu se vžít do obrazů dobovou perspektivou.

Výše bylo zmíněno, že výstavy, a to obzvláště ve Friedrichově době měly být senzací, podívanou. O podobnou senzací se pokusili kurátoři v galerii Art Institute v Chicagu, v roce 1990 při pořádání výstavy *Romantická vize Caspara Davida Friedricha*.²⁸⁴

Po pěti letech, v roce 1995, se zmíněná studentka s Friedrichovým obrazem znovu setkala a Elkinsovy vylíčila, co ji tehdy dojalo. Byla to prázdnota, absence příběhu, která ji poskytla možnost si v té prázdnotě promítnout nějakou vlastní asociaci, či vzpomínku z dětství. „Také zde šlo o hledání (nevím čeho – možná jsem se snažila najít to, co ve mně tento pocit vyvolávalo)“²⁸⁵, konstatovala později vystudovaná historička umění.

Prázdnotu, o které dále píše Elkins, bych připodobnila prázdným místům, nebo místům *nedourčenosti*. Právě tato otevřenost je blízká Richterově malbě, ale již méně jeho obrazům. Pravděpodobně tento prvek „otevřenosti“ nebo místo nedourčenosti vyvolal mou asociaci vzpomínky na Friedricha při prvotním setkání se v galerii s Richterovou krajinomalbou *Moře*. U mých spolužáků, kteří nejsou takovými *fanoušky*

²⁸³ Ibidem. Str. 157.

²⁸⁴ Ibidem.

²⁸⁵ BISSEL, Tamara in Elkins, J. cit. d. Str. 163.

Friedrichovy krajinomalby jako já, tato asociace při společné návštěvě galerie vůbec nevyšla. I tak se jim obraz zalíbil, ale promítli si do něj vlastní *touhy*.

Gerhard Richter poukazuje na naši schopnost vidět v obrazech i to, co tam implicitně není zobrazeno. Měli bychom si přitom dát pozor na to, kdy je náš vstup relevantní, a kdy klameme sami sebe. Richterovy abstraktní malby jsou též zajímavé, ale podle mého názoru u jeho krajinomalby lze lépe demonstrovat naše očekávání rozpoznávání, kdy krajinu poznáme, a dokonce i tu romantickou.

4.2.2 Vizualizace romantické krajiny

S romantickým motivem působení krajiny na naši mysl, často po vzoru Caspara Davida Friedricha, pracují tvůrci krajin ve videohrách nebo filmech, podobně jako Richter ve své malbě. „Praxe estetizace psychologického nitra pomocí krajiny má v německém umění, literatuře a kinematografii rozsáhlou historii, dokonce má své místo neobvykle v dokumentárním filmu“, domnívá se autor eseje *Herzog, Landscape, and Documentary*, Eric Ames. Herzogův způsob nahlížení na krajinu skrze kameru můžeme nazvat emocionální kartografií.²⁸⁶

Způsob Herzogovy práce s krajinou v rámci filmové dokumentární tvorby je neobvyklý. Jeho tématem není zkoumání přírody, obvykle jeho filmy obsahují dějovou linku v hlavní roli s člověkem. Přesto Herzog vkládá stříhy z krajiny, která třeba děj obklopuje, a on se chvilkami jakoby nahodile zastavuje u kousku/fragmentu krajiny, který kamera právě zachytila. Dává tím divákovi prostor pro rozjímání o příběhu nebo klidně jen o skutečnosti - krajině. „Herzog přistupuje k fyzickému prostředí s pozoruhodnou uniformitou vidění. Jeho dokumenty, které spojují vášeň pro krajinné pohledy s neodbytně niterným pohybem, vykreslují filmový terén, který je do značné míry odtržený od referenčního světa a naopak orientován do vnitřního světa. Herzogovy pomíjivé výhledy otevírají paradoxní prostor imaginární niternost, která je také reprezentací fyzického světa, který obýváme.“²⁸⁷

²⁸⁶ AMES, Eric. Herzog, Landscape, and Documentary. *Cinema Journal* [online]. University of Texas Press, 2009, **2009**(48), 49-69 [cit. 2022-04-20]. Str. 51. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/20484448?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents

²⁸⁷ Herzog approaches the physical environment with striking uniformity of vision. Combining a passion for landscape views with an insistently inward movement, his documentaries render a cinematic terrain that is largely detached from the referential world and oriented toward the inner world, instead. Herzog's

Obdobně „překlápíme“ pohledy, když si prohlížíme Richterovy krajinomalby – fotomalby, v případě malby i filmových záběrů jsme svědky něčeho vnějšího, co se ale „obtiskne“ i do naší mysli.

Dalším příkladem, který využívá podobné vidění krajiny se snahou vtáhnout diváka/hráče jsou videohry. Ve studii *Phantasmal Space, Archetypical Venues in Computer Games*, Mathias Fuchs kromě odkazu na romantické ruiny, zmiňuje ústřední postavy Friedrichových krajinomaleb. Hráč počítačových her se ztotožňuje s hrdinou hry, který se pohybuje v prostoru, tudíž vzniká analogický pohled hráče vně a postavy uvnitř. Tvůrci počítačových her pracují s metodou zvanou Skybox, kdy se jedná o vytváření iluze většího pozadí, než je ve skutečnosti, je to prostorově oddělená plocha, která vytváří dokonalý prostor iluze.

„Na Friedrichových obrazech jsou to údolí, horské hřebeny nebo lesy, které tvoří vjemovou bariéru mezi dokonalou přírodou a člověkem pozorujícím tuto dokonalost“, píše Fuchs.²⁸⁸ A dále rozvádí oblíbenost například hry *Assassin's Creed*, kde se objevují ruiny převzaté z romantických maleb. Návrháři vizuálních složek her pracují s obrazy dobře známými, aby navodili středověkou, nebo romantickou atmosféru prožitku ze hry. Příkladem jak Herzoga, tak počítačových her, jsem chtěla prakticky ukázat práci s obrazy, se zakódovanými obrazovými vjemy, které se v průběhu historie vizuální kultury ukládají, a znovu užívají skrze novější média.

Takto i Richter pracoval s využitím fotografie, aby přiblížil krajinomalbu jeho soudobé vizualitě, potažmo současné. Analogií s Friedrichovým dílem bychom si mohli všimnat opravdu v mnoha případech, což je známkou také toho, že jeho umění bylo progresivní a ve své době nebylo plně uznávané. Úspěšným počinem, který bývá srovnáván s malbou Friedricha, a zároveň s *fotomalbou* Richtera, je případ fotografie *Rýn II.* [1.22] Andrease Gurskyho. Podle Gurského však analogie vznikají spíše náhodně, než plánovitě, a formální paralely vznikají proto, že „v dějinách umění existuje obecný soubor obrazů, ke kterému se každý, ať už vědomě či nevědomě,

ephemeral vistas open up a paradoxical space of imagined interiority, which is also a representation of the physical world that we inhabit.

Ibidem.

²⁸⁸ The skybox is a spatially detached area that creates a perfect space of illusion. In Friedrich's paintings it is a valleys, mountain ridges or forests that create a perceptual barrier in between perfect nature and the human observing this perfection.

FUCHS, Mathias. *Phantasmal Space, Archetypical Venues in Computer Games*. Bloomsbury Academic, 2019. Str. 30. - 31.

vrací“.²⁸⁹ Gurského obrazové strategie vycházejí z vehementního zájmu o moderní civilizační masové jevy. Jeho chladně vystavěné krajiny civilizace zprostředkovávají zážitky monumentality a uspořádaného světa – dokonce i tváří v tvář vysoce komplexní realitě. Vždy však znamenají také zamyšlení nad obrazovou kvalitou a stavem samotného obrazu.²⁹⁰ Jeho díla lze číst i jako odraz teorie, že představu a vnímání krajiny zásadně utvářejí obrazy z dějin umění a médií. V průběhu vývoje jeho tvorby se Gurského touha po abstrakci stále více radikalizovala, byla posilována možnostmi digitálního zpracování obrazu, které od roku 1992 autor intenzivně využívá.

Snad nejradikálnější a nejznámější ukázkou je krajinná fotografie *Rýn II* [1.22], z roku 1999.²⁹¹ Tisk vyretušované fotografie se stal v roce 2011 aukčním rekordem ve fotografii.²⁹² Autor fotografii upravil v počítači, a odstranil místa, která ho rušila. Přesto mu bylo inspirací místo, které ho už přes dva roky fascinovalo.²⁹³ Na základě této fotografie můžeme porovnávat jeho *abstraktní* pojetí krajiny s krajinami Gerharda Richtera a Caspara Davida Friedricha, což může mít výpovědní hodnotu o obdobné estetické recepci krajiny a o tom, v čem spočívá doposud vysoká hodnota děl všech tří umělců.

První setkání s digitalizovanou fotografií *Rýn II.*, na semináři *Dějiny a teorie fotografie*, vzbudilo rozruch. Jako studentům nám byla položena otázka: „Co je na této fotografii tak zajímavého, že se stala nejdražší na světě?“ Neznalost kontextu a Gurského umělecké techniky nedovolovala hlubší interpretace. Někomu se fotografie zdála obyčejná, jednoduchá, někomu připomínala minimalistické malby. Článek deníku

²⁸⁹ Laut Gursky entstehen Analogien aber eher zufällig als geplant, ergeben sich formale Parallelen weil "ein allgemeiner Bilderfundus in der Kunstgeschichte existiert, auf den jeder, ob bewußt oder unbewußt, zurückgreift".

SCHULTES, Lothar, ed. *Sehnsucht Natur, Landschaften Europas*. Linz: OÖ. Landesmuseen, 2009. Str. 88.

²⁹⁰ Gurskys Bildstrategien liegt ein vehementes Interesse an modernen zivilisatorischen Massenphänomenen zugrunde. Seine kühl konstruierten Zivilisationslandschaften vermitteln die Erfahrung von Monumentalität und geordneter Weltschaft - selbst angesichts hoch komplexer Wirklichkeiten. Sie implizieren aber stets auch eine Reflexion über Bildhaftigkeit und Bildstatus an sich. Ibidem.

²⁹¹ Seine Arbeiten könnten also auch als eine Reflexion der Theorie gelesen werden, dass die Vorstellung und Wahrnehmung von Landschaft grundsätzlich von Bildern aus Kunstgeschichte und Medien geprägt ist. Im Zuge der Entwicklung seines Werks immer radikaler wird Gurskys Wunsch zur Abstraktion - noch verstärkt durch die Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung, die er seit 1992 intensiv nutzt. Eines der radikalsten Beispiele stellt in diesem Zusammenhang die Landschaftsaufnahme Rhein II von 1999 dar. Ibidem.

²⁹² Nový aukční rekord: Snímek Rýna za 4,3 milionu dolarů. *Magazin.aktualne.cz* [online]. 2011 [cit. 2022-04-05]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/novy-aukni-rekord-snimek-ryna-za-43-milionu-dolaru/r~i:article:721277/>

²⁹³ Ibidem.

Hospodářské noviny se s otázkou vypořádal takto: „Pracná digitální technika, limitovaný počet kusů a stoupající umělecká prestiž autora jsou tři důvody, proč se na aukci *Christie's* stalo panorama řeky Rýn od německého umělce Andrease Gurského nejdražší fotografií na světě.“²⁹⁴

Se třemi uvedenými důvody bychom mohli souhlasit, a vyplynula z nich komerční hodnota vyčíslená na 4,3 miliony dolarů. Avšak nás, i přednášejícího zajímala více estetická hodnota – co ozvláštňuje tento obraz/fotografii od jiných? Dle mého, je to znejistění podobné tomu, když se díváme na Richterovu krajinomalbu, a napadá nás otázka, zda je to fotografie, nebo malba? Výjev je navíc na pomezí abstrakce. A tak zůstáváme zmateni, vytrženi z běžného jednoznačného myšlení.

Při pohledu na Gurského fotografii [1.22], na Richterův obraz [6] a na Friedrichův obraz [5], si kladu otázky: Co nám, jakožto divákům jmenovaní umělci předkládají, jakou krajinu, jaký obraz? Kam nás staví, a co si zde můžeme případně „dourčit“? A je vůbec zapotřebí něco dourčovat? A proč se nám ve většině případů takové obrazy líbí, i když si nejsme jisti, o jakou formu sdělování se jedná?

Všichni tři umělci nás staví částečně mezi realistická díla a částečně mezi abstrakci, a tento mezistupeň zůstává vizuálně lákavým. Nejedná se totiž o abstrakce, které mohou působit složitě, ale jedná se o rozpoznání krajiny, která nás nepřestává přitahovat.

Na úplný závěr musím podotknout, že vizualizace krajiny je všudypřítomná, ať už si prohlédneme svá fotoalba, nebo otevřeme původní grafická počítačová nastavení, která nám často nabízí i pohyblivé scénérie. Všimát si romantických motivů bychom mohli do nekonečna, to ale není cílem mé diplomové práce. Mým cílem bylo uvést na pravou míru pojem romantický v kontextu s Richterovou krajinomalbou, k čemuž jsem si však taktéž musela dopomoci malbou Caspara Davida Friedricha. Vedle toho jsem se zamyslela nad rozhodujícím okamžikem, kdy je pro umělce dílo hotové. Pro Richtera je to tehdy, když nabízí divákovi otevřenost, vybízí ho k zamyšlení, ať už je to nad čímkoliv. V mém případě to bylo zamyšlení nad spojitostí s romantickou malbou C. D. Friedricha, kdy bych se nakonec přiklonila k tvrzení Gurského, že vznikla spíše formální paralela, protože jsem Friedrichovy obrazy znala. Pravděpodobně nás budou

²⁹⁴ Na aukci *Christie's* padl rekord, nejdražší fotografií na světě je vyretušovaný Rýn. *Art.hn.cz* [online]. [cit. 2022-04-05]. Dostupné z: <https://art.hn.cz/c1-53618450-na-aukci-christie-s-padl-rekord-nejdrazsi-fotografii-na-svete-je-vyretusovany-ryn>

v přírodě fascinovat místa, která nám něco připomínají, vzbuzují vzpomínky, ať už na osobní zážitky, nebo na určité malby. Taková fascinace je podložena silnou emocí, jako je i touha poznávat a rozpoznávat.

Závěr

Jelikož má badatelská otázka vyvstala před Richterovým obrazem *Moře*, dovolím si závěrečné shrnutí začít od tvorby Gerharda Richtera. Základním zjištěním je, že si byl umělec ve 20. století již vnitřně vědom všeobecného zalíbení moderních, diváků v malbách Caspara Davida Friedricha. Ať už se s jeho dílem seznamoval na akademii nebo v osobním životě, malířství německého romantika se stalo neoddělitelnou součástí i jeho vizuální zkušenosti. Nepracuje sice s obrazy tak, aby je napodoboval, přesto je schopen malovat v „duchu“ Friedrichovy krajinomalby. A to tak, aby jeho malba *nebyla* prvoplánově romantická. Jeho malba je subversivní reflexí. Touto vnitřní reflexí Friedricha Richter problematizuje romantismus jako způsob vidění. Richter pracuje více jako vizuální umělec, kdy používá malířství či vizuální logiku.

Otázka klasické nápodoby je v Richterově případě zcela vyloučena. Zajímavé je jeho přirovnání krajinomalby k romantické jako ke kukaččímu vejci – kukačka se údajně naučila během evolučního vývoje napodobovat vejce hostitele, aby mohla klást vajíčka do cizích hnízd, nakonec se z nich v jiném prostředí vylíhne kukačka. Z Richterovy krajinomalby v kontextu romantických krajinomaleb se při podrobném zkoumání má vylíhnout odkaz na fragment viděné skutečnosti. Ptačí hostitel buď cizí vajíčko rozpozná a vyhodí z hnízda, anebo nerozpozná až do vylíhnutí. Stejně tak bychom mohli připodobnit divácké nahlížení na Richterovy krajinomalby, buď v nich rozpoznáme něco romantického a posléze buď zjistíme, nebo nezjistíme, že je to *pouze* odkaz na naši vizuální zkušenost (s romantickými malbami), nebo dokonce vůbec spojitost s romantickou malbou nemusí vyvstat. V mém případě se tak ale stalo, a proto mě začalo zajímat, jak toho autor docílil.

Klíčové je v Richterově tvorbě užití *fotomalby*. Sám autor dále tvrdí, že se nesnaží ani fotografii napodobovat, ale že se jí snaží vytvořit.²⁹⁵ Pokouší se vytvořit situaci-skutečnost, o vytváření záznamu, fragmentu, či svědectví, chceme-li dle Miroslava Petříčka.²⁹⁶ Samotná malba však situaci komplikuje, kdy vzniká ve fotomalbě past: obraz-fotografie. Do pasti jsem vstoupila i já, neboť se ve mně „rozehrála“ touha rozpoznat zda u zmiňované malby existují přímé prvky krajinomalby C. D. Friedricha.

Z tohoto filozofického pohledu můžeme vyvodit, že Richterovy obrazy nereprezentují, nenapodobují, nýbrž podávají svědectví. Obraz jakožto svědek je pouze prostředníkem svědectví, o čem? To náleží na uvážení jednotlivých diváků (jejich povaze, rozpoložení, vizuálních a estetických zkušenostech). Sami se stáváme před obrazem svědky nějakého svědectví, a zůstává na nás, o čem svědčí. Nicméně jsem nabyla přesvědčení, že nám Richterovy krajinomalby nabízí vstupní místa, či *otevřený* prostor, pro recepci podobně, jako nám jej nabízí Friedrich. Diváky na počátku 19. století však *prázdný* vstupní prostor neuspokojil, jak se vyjádřila divačka nad prázdným pozadím na obraze *Mnich u moře*.²⁹⁷ S ohledem na soudobou vizuální kulturu nás nepřekvapuje, že diváci byli zmateni. Zajímavé je však porovnat reakci Helen von Kügelgen s emoční reakcí studentky Tamary Bissel, která se v roce 1999 u Friedrichova plátna, rozplakala.²⁹⁸ Reakce byla způsobena znázorněnou propastí, pláč však nebyl známkou negativní reakce, ale dojetím nad vzpomínkou, která divačce při pohledu do propastí vyvstala. Promítání osobních zkušeností do emočního prožitku obrazu je součástí vizuální recepce, a domnívám se, že právě u Richterových děl je zásadní.

Friedrich se soudobým divákům snažil pomocí vznešeného dojmu přiblížit vlastní vnímání a vidění přírody, reflektované skrze malířské dovednosti získané na akademii a soudobou filozofií a estetikou přírody. Richter se snaží divákům přírodu připodobňovat odcizeně. Oba autoři ale pracují s touhou rozpoznávat. Friedrich vede diváka skrze mlhu, nekonečné horizonty, kdy nás vždy nechá pohledem *narazit* na poznání, že úplné vidění a vědění není možné. Richter, i když mlhou zakrývá špičku ledovce, tak ví, že jsme schopni si ji domyslet, že ji nevidíme, ale víme, že tam je, nebo by mohla být. Také ví, že jsme limitováni viděním, a on sám nám pouze nabízí své

²⁹⁵ Viz. RICHTER, G. Str. 24 této práce.

²⁹⁶ Viz. PETŘÍČEK, M. Str. 25 této práce.

²⁹⁷ Viz. KÜGELGEN, H. Str. 22 této práce.

²⁹⁸ Viz. BISSEL, T. Str. 75 této práce.

pohledy. Richter pracuje s úctou k tradici, s poctou malířství, obzvláště Friedrichova, ale také například Vermeera, zároveň ji však vyprazdňuje, aby poskytl svým dílům otevřenost, a zachoval si odstup.

Jako důkazy podobného postupu práce s krajinou v současné vizuální kultuře, který čerpá Richter z Friedrichovy krajinomalby, jsem si vypůjčila *dokumentování* přírody Wernerem Herzogem, fotografii Andrease Gurského, nebo příklad počítačových her. Vizualizace krajiny se na obraze (monitoru, televize, plátně) jeví plošně, ale když uvážíme vstupní dojmy, spuštění emocí a vzpomínek, a dalších zkušeností, zjistíme, že jsme schopni myslet dál za plošné znázornění. Zmiňovaní autoři pracují s viděním přírody s jakýmsi odstupem v rámci svého média – skrze kameru, fotoaparát, psychologii virtuálního prostoru, přesto podobně jako Richter a Friedrich - vždy se snaží, aby poskytl větší emoční zapojení diváka do *obrazu* či jeho *děje*.

Seznam použité literatury

BÖRSCH-SUPAN, Helmut. *Caspar David Friedrich*. München: Prestel-Verlag, 1973. ISBN 3-7013-006-2.

BURKE, Edmund. *O vkuse, vznešenom a krásnom: filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásneho*, do slovenštiny přeložila: WIEGELOVÁ-MOLNÁROVÁ, Mária. Bratislava: Tatran, 1981. ISBN 61-310-81.

ČERVENKA, Miroslav, FÜHRMANN VÍZDALOVÁ, Ivana, SEDMIDUBSKÝ, Miloš. *Čtenář jako výzva: výběr z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, 2001. ISBN 80-86055-92-2.

ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter; A Life in Painting*, do angličtiny přeložila: SOLARO M., Elizabeth. Chicago: University of Chicago Press, 2010. ISBN 9780226203232.

ELGER, Dietmar. *Gerhard Richter; Landscapes*, do angličtiny přeložily: ELLIOTT, Fiona, PLATH-MOSELEY, Allsion. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2012. ISBN 978-3-7757-2639-9.

ELKINS, James. *Proč lidé pláčou před obrazy*, přeložila BLAŽKOVÁ-BAUEROVÁ Markéta. Praha: Academia, 2007. ISBN 978-80-200-1509-9.

FAJT, Jiří a Milena KALINOVSKÁ, ed. Gerhard Richter. *Gerhard Richter*. V Praze: Národní galerie, 2017. ISBN 978-80-7035-645-6.

FISCHER, Ernst. *Původ a podstata romantismu*. Přeložil Alexej KUSÁK. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1966.

FUCHS, Mathias. *Phantasmal Space, Archetypical Venues in Computer Games*. Bloomsbury Academic, 2019. ISBN 978-1501332920.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*, přeložila: TŮMOVÁ Miroslava. Praha: Odeon, 1992. ISBN 80-207-046-7.

GRAVE, Johannes. *Caspar David Friedrich und die Theorie des Erhabenen :Friedrichs Eismeer als Antwort auf einen zentralen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik*. Weimar: VDG, 2001. ISBN 3-89739-192-9.

GRÜTTER, Tina. *Melancholie und Abgrund, Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich*. Berlin: Reimer, 1986. ISBN 3-496-00847-4.

HÁJEK, Václav. *Obzory a ruiny; Viditelné a neviditelné v romantické krajinomalbě*. Praha: Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy, 2020. ISBN 978-80-7571-036-9.

HINZ, Sigrid. *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. München: Rogner&Bernhard, 1974. ISBN 3-8077-0019-6.

HONNEF, Klaus *Gerhard Richter*, do angličtiny přeložila: WALOSCHEK, Karen. Cologne: TASCHEN GmbH, 2019. ISBN 978-3-8365-7523-2.

HÖFFSTÄTTER, HANS, H. Caspar David Friedrich, *Das gesamte graphische Werk*, Mnichov: Rogner & Bernhard GMBH&CO Verlags KG, 1974. ISBN: 9783807700311.

HRBATA, Zdeněk a PROCHÁZKA, Martin. *Romantismus a romantismy: pojmy, proudy, kontexty*. Univerzita Karlova v Praze: Karolinum, 2005. ISBN 80-246-1060-4.

INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*, přeložila: JECHOVÁ, Hana. Praha: Československý spisovatel, 1967. Dílna (Československý spisovatel).

ISER, Wolfgang. *Der Akt Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink, 1994. ISBN 3-8252-0636-X.

KEMP, Wolfgang. *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionästhetik*; hrsg. Von Wolfgang Kemp. Erweiterte Neuaufl. Berlin: Reimer, 1992.

KOERNER, Joseph Leo. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. London: Reaktion books LTD, 2009. ISBN 978-1-86189-439-7.

PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem; průvodce současným filosofickým myšlením prostředně pokročilé*. Praha: Herrmann&synové, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5.

ŘEPA, Karel, Aleš POSPÍŠIL, Zuzana DUCHKOVÁ a Michal FILIP. *Krajina jako námět a médium ve výtvarné výchově*. I. vydání. Olomouc: INSEA, česká sekce mezinárodní společnosti pro výchovu uměním, 2020. ISBN 978-80-904268-5-6.

SCHULTES, Lothar, ed. *Sehnsucht Natur, Landschaften Europas*. Linz: OÖ. Landesmuseen, 2009. ISBN 978-3-85474-206-7.

STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná, estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán s.r.o., 2005. ISBN 80-7363-008-7.

WOLF, Norbert. *Caspar David Friedrich, The Painter of Stillness*. do angličtiny přeložili: WILLIAMS, Karen, CHAPEL, Whitley. Köln: Taschen GmbH, 2015. ISBN 978-38365-6071-9.

Elektronické zdroje:

AMES, Eric. Herzog, Landscape, and Documentary. *Cinema Journal* [online]. University of Texas Press, 2009, **2009**(48), 49-69 [cit. 2022-04-20]. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/20484448?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents

Art.hn.cz [online]. [cit. 2022-04-05]. Dostupné z: <https://art.hn.cz/c1-53618450-na-aukci-christie-s-padl-rekord-nejdrazsi-fotografii-na-svete-je-vyretusovany-ryn>

Birdlife.cz [online]. Praha: Česká společnost ornitologická, 2022 [cit. 2022-05-02]. Dostupné z: <https://www.birdlife.cz/co-delame/akce-pro-verejnost/ptak-roku/kuckacka-obecna-stara-znama-neznama/>

BUSCH, Werner. *Zu Verständnis und Interpretation romantischer Kunst. Romantik (Artefakten)*, Annweiler, 1987. [cit. 2021-10-20]. Dostupné z http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1663/1/Busch_Zu_Verstaendnis_und_Interpretation_romantischer_Kunst_1987.pdf

CORNELIUS, Holtorf. *Imaginary Worlds of German Romanticism. Megaliths in the paintings of Caspar David Friedrich*. 3rd Stone, No. 42, 2002. [cit. 2021-10-20]. Dostupné z https://www.academia.edu/9467336/Imaginary_Worlds_of_German_Romanticism.Megaliths_in_the_paintings_of_Caspar_David_Friedrich

Ct24.ceskatelevize.cz. *Ceskatelevize.cz* [online]. 2017 [cit. 2021-10-20]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/2053362-aukni-rekord-narazil-na-ledovec-nejdrazsi-krajinomalbou-je-obraz-gerharda-richtera>

Eckart v. Sydow. *Carl Gustav Caru sund das Naturbewusstsein der romantischen deutschen Malerei in Monatshefte für Kunstwissenschaft*. Vol. 15, Deutscher Kunstverlag GmbH: München Berlin, 1992. [cit. 2021-10-20]. Dostupné z <https://www.jstor.org/stable/24496474?refreqid=excelsior%3A6d59e8696ac83e01132f5eb272868662>

Gerhard Richter. *Seascapes*. *Guggenheim-bilbao.eus* [online]. Guggenheim Bilbao Museoa, 2021 [cit. 2021-11-02]. Dostupné z: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibitions/gerhard-richter-seascapes>

HÁJEK, Václav. *Obzory a ruiny: Viditelné a neviditelné v raně moderní vizuální kultuře*, FF UK 2009. Dostupné z: [online]. In: . [cit. 2022-04-04]. Dostupné z: <https://artalk.cz/2014/12/12/hieroglyf-a-prazdno-moderni-koncepce-umeni-jako-pole-otevreného-imaginaci-a-interaktivite/>

HÁJKOVÁ, Zita. *Caspar David Friedrich. Postava u okna, její geneze a vývoj*, Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, 2013. [cit. 2021-10-20]. Dostupné z https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/52048/DPTX_2011_2_11210_0_342913_0_122505.pdf?sequence=1

HINRICHS, Nina. *Das Eismeer – Caspar David Friedrich and the North*. Norway: Nordlit: Tidsskrift i litteratur og kultur, 01 1 February 2008, Vol.12 (1), pp.131-160. [cit. 2021-10-20]. Dostupné z https://www.researchgate.net/publication/279477885_Das_Eismeer_-_Caspar_David_Friedrich_and_the_North

KEMP, Wolfgang. *The Work of Art and Its Beholder, The Methodology of the Aesthetic of Reception*. Originalveröffentlichung in: Cheetham, Mark A. (Hrsg.): *The subjects of art history : historical objects in contemporary perspectives*, Cambridge 1998, S. 180-196, [online]. In: . [cit. 2022-03-30]. Dostupné z: <https://core.ac.uk/download/pdf/32980058.pdf>.

Magazin.aktualne.cz [online]. 2011 [cit. 2022-04-05]. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/novy-aukcni-rekord-snimek-ryna-za-43-milionu-dolaru/r~i:article:721277/>

QAGOMA. *Gerhard Richter: The Romantic*. In: Youtube [online]. 20.11. 2017 [cit 2022-04-18]. Dostupné z [Gerhard Richter: The Romantic - YouTube](#).

RICHTER, Gerhard. *Gerhard Richter* [online]. 2020 [cit. 2021-12-15]. Dostupné z: <https://www.gerhard-richter.com/en/quotes>

ROMAINE, James. *Imagejournal.org: Gerhard Richter: The Capacity for Belief* [online]. Essay (64) [cit. 2021-10-25]. Dostupné z: <https://imagejournal.org/article/gerhard-richter-capacity-belief/>

Zdroje obrazové přílohy

Obrázky [1], [3], [5], [1.1-1.8], [1.19-1.22]
<https://commons.wikimedia.org>

Obrázky [2], [4], [6], [1.9-1.11], [1.13-1.18]
<https://www.gerhard-richter.com>

Obrázek [1.10]
<https://www.wikiart.org/de/marcel-duchamp/akt-eine-treppe-herabsteigend-nr-2-1912>

Obrázek [1.15]
<https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/abstracts-19801984-29/abstract-painting-6545>

Primární obrazová příloha



[1] *Horská krajina s duhou (Gebirgslandschaft mit Regenbogen)*, 1809-1810, (69x109cm)
Essen: Museum Folkwang



[2] *Duha (Regenbogen)*, 1970, (50x60cm)
Christie's, New York, 1995, v soukromé sbírce



[3] *Severní ledový oceán (Das Eismeer)*, 1823-1824, (96,7x126,9cm)

Kunsthalle Hamburg



[4] *Ledovec (Eisberg)*, 1982, (101x151cm)

Sotheby's, London, 2017, v soukromé sbírce



[5] *Moře (Meer)*, 1826, (18,7x26,6cm)

Kunsthalle Hamburg



[6] *Mořská krajina (See-See)*, 1970, (200x200cm)

Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

Sekundární obrazová příloha



[1.1] *Pout' při západu slunce (Wallfahrt bei Sonnenuntergang)*, 1805, (40,5x62cm)
Weimar, Staatliche Kunstsammlungen



[1.2] *Mnich u moře (Der Mönch am Meer)*, 1809-1810, (110x171,5cm)
Berlín: Schloß Charlottenburg



[1.3] *Opatství v dubovém lese (Abtei im Einchwald)*, 1809-1810, (110,4x171cm)
Berlín: Schloß Charlottenburg



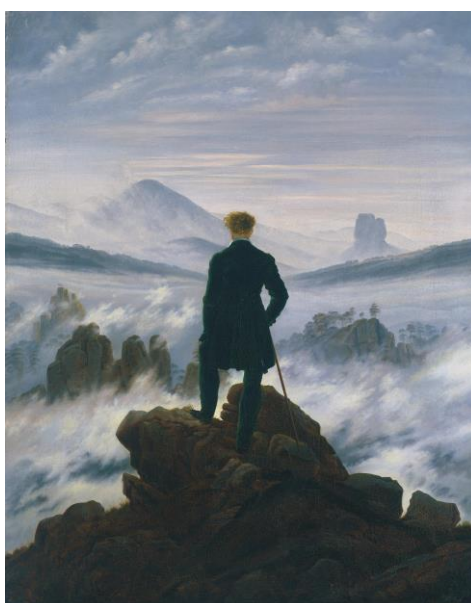
[1.4] *Krajina s duhou (Landschaft auf Rügen mit Regenbogen)*, 1810, (59x84,5cm)

Dříve ve výmarské umělecké sbírce zámeckého muzea, r. 1945 odcizeno



[1.5] *Dívka před západem slunce (Frau vor der untergehenden Sonne)*, 1818, (22x30cm)

Essen: Museum Folkwang



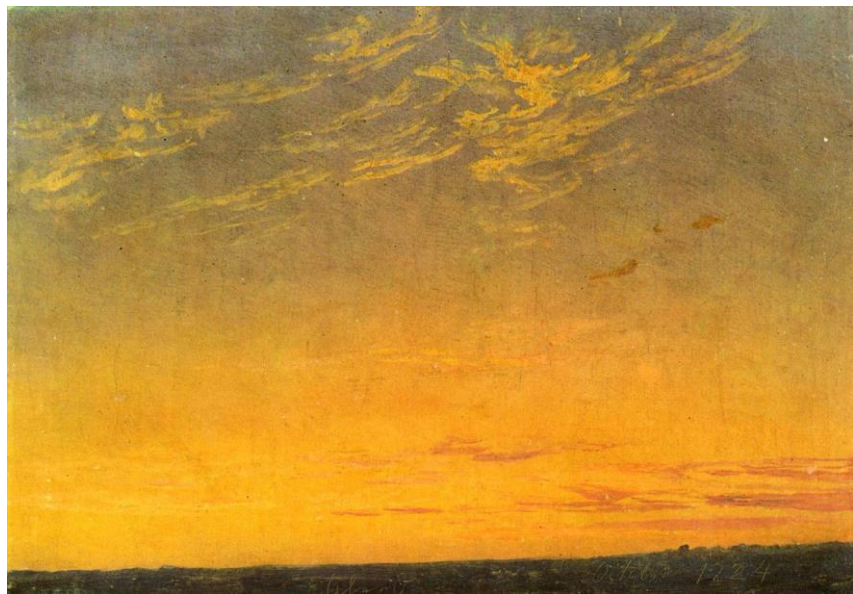
[1.6] *Poutník nad mořem mlhy (Der Wanderer über dem Nebelmeer)*, 1818, (94,8x74,8cm)

Kunsthalle Hamburg



[1.7] *Ublhající mraky (Ziehende Wolken)*, 1820, (18,3x24,5cm)

Kunsthalle Hamburg



[1.8] *Večer (Abend)*, 1824, (20x27,5cm)

Kunsthalle Mannheim



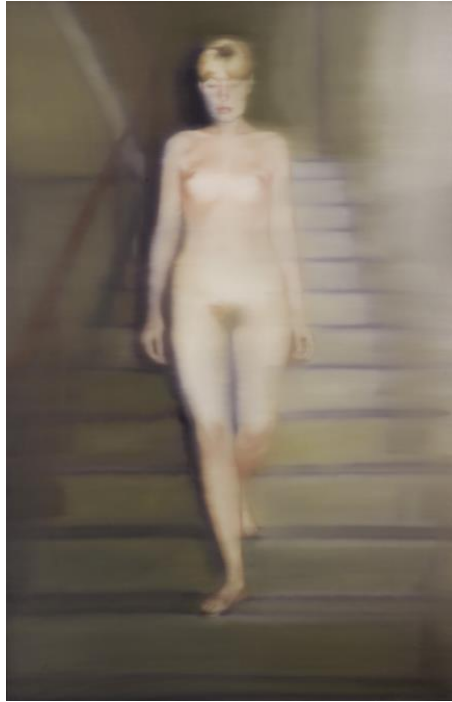
[1.9] *Strýc Rudi (Onkel Rudi)*, 1965, (87x50 cm)

Lidice Collection



[1.10] *Teta Marianne (Tante Marianne)*, 1965, (100x115cm)

Yageo Foundation, Taipeh, Taiwan



[1.11] *Akt na schodech (Akt auf einer Treppe)*, 1966, (200x130cm)
Cologne: Museum Ludwig



[1.12] *Akt sestupující se schodů (Akt, eine Treppe herabsteigend Nr. 2)*, 1912, (89x146cm)

Philadelphia: Museum of Art



[1.13] *Krajina u Hubbelrathu (Landschaft bei Hubbelrath)*, 1969, (100x140cm)
Aachen: Ludwig Forum für Internationale Kunst



[1.14] *Abstraktní malba (Abstraktes Bild)*, 1984, (43x60cm)



[1.15] *Šedá (Stadtbild M8/Grau)*, 1968, (85x90cm)
Christie's London, 1991



[1.16] *Panoráma Paříže (Stadtbild Paris)*, 1968, (200x200cm)
Stuttgart: Froehlich Collection



[1.17] *Mořská krajina (Seestück)*, 1969, (200x200cm)

California, soukromá sbírka



[1.18] *Ledovec v mlze (Eisberg im Nebel)*, 1982, (70x100cm)

San Francisco: The Doris and Donald Fisher Collection



[1.19] Nicolas Maes, *The Eavesdropper*, 1655, (45,7 x 71, 1 cm)
London: Collection of Harold Samuel



[1.20] Jean-Léon Gérôme, *Smrt Maršála Neye*, 1868
Sheffield: Graves Art Gallery



[1.21] Johannes Vermeer, *Pohled na Delft*, 1660 – 1661, (96,5 x 115,7 cm)
Haag: Mauritshuis museum



[1.22] Andreas Gursky. *Rýn II (Rhein II)*, 1999, (190x360cm)
V soukromé sbírce