Pedagogická fakulta
Faculty of Education
Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
University of South Bohemia in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra

Bakalářská práce

Grafické dílo španělského umělce Francisca de Goyi „Další jeho bláznovství v téže aréně“

Graphic Art of a Spanish Artist Francisco de Goya „Another His Floolery in the Same Arena“

Vypracovala: Eliška Bečková
Vedoucí práce: Doc. Lenka Vojtová Vilhelmová, ak.mal.

České Budějovice 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne …… ……

Eliška Bečková

Poděkování

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování vedoucí práce Doc. Lence Vojtové Vilhelmové, ak.mal. za trpělivost, cenné rady a odborné vedení v průběhu celého procesu tvorby. Dále děkuji Mgr. Pavle Šrůtové za pomoc s korekturou práce. V neposlední řadě moc děkuji mé rodině za trpělivost a vřelou podporu po celou dobu mého studia.

Abstrakt

Bakalářská práce Grafické dílo španělského umělce Francisca de Goyi „Další jeho bláznovství v téže aréně“ je rozdělena do dvou částí, teoretické a praktické. Teoretická část přibližuje život španělského umělce s důrazem na dobový kontext a dokládá průřez jeho tvorby. Dále se zaměřuje na Goyovo grafické dílo a blíž představuje grafický cyklus inspirovaný býčími zápasy. Práce popisuje grafické techniky, které sám Goya používal. Praktická část vychází ze znalostí první části práce a navazuje na poznatky o chemických grafických technikách a grafických listech. Cílem jsou vytvořené grafické listy inspirované cyklem „La Tauromaguia“ (umění býčích zápasů).

Klíčová slova

Francisco Goya, grafika, lept, akvatinta, býčí zápasy, Španělsko

Formát bibliografické citace práce

BEČKOVÁ, Eliška. *Grafické dílo španělského umělce Francisca de Goyi „Další jeho bláznovství v téže aréně“.* České Budějovice, 2021. Bakalářská práce. Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích. Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Doc. Lenka Vojtová Vilhelmová, ak.mal.

Abstract

The bachelor´s thesis entitled Graphic Art of a Spanish Artist Francisco de Goya „Another His Foolery in the Same Arena“ is divided into two parts, The oretical and practical. Theoretical part describes the life of a Spanish artist with an emphasis on the historical context and then it documents fragments of his work. Further, the thesis is focused on Goya´s graphic work and then it introduces his graphic cycle which is inspired by bullfighting. The thesis describes the graphic technique used by Goya himself. The practical part is based on knowledge of chemical graphic techniques which were introduced in the theoretical parts. The aim of the practical part is to create graphic sheets, inspired by „La Tauromaguia“ (the art of bullfighthing).

Key words

Francisco Goya, graphic, etching, aqatint, bullfighthing, Spain

Obsah

Úvod **7**
I. TEORETICKÁ ČÁST **10**
1 Španělsko v období života Francisca de Goyi, historický a politický kontext .. 11
1.1 Konec Habsburků, nástup Bourbonů, počátek 18.stol. 12
1.2 Jak osvícenství ovlivnilo společnost a vedení státu 13
1.3 Španělsko na pozadí nelehkých událostí v letech 1808 – 1823 15
1.4 Francosco Goya y Lucientes, počátky malířovy tvorby a stěžejní díla do roku 1786 20
1.5 Malíř Francesco Goya jako královský malíř na dvoře Karla III. 24
1.6 Tvorba Francesca Goyi poznamenaná neklidnými roky 1808 – 1823 a odchodem do Francie 29
2 Mistr Goya jako grafik a jeho grafické dílo 33
2.1 Sbírka leptů Moratova institutu Francisca de Goyi 39
2.2 Mistrův grafický cyklus „La Tauromaqua“ (umění býčích zápasů) 42
II. PRAKTICKÁ ČÁST **46**
3 Další jeho bláznovství v téže aréně 47
3.1 Realizace práce 49
Závěr **51**
Seznam použitých zdrojů **53**
Seznam příloh **57**

Úvod

Francisco Goya je znám jako malíř a grafik nelehce zařaditelný a kvůli svému dílu současníky často nechápaný. Byl umělcem, který portrétoval představitele španělského dvora, ale i vlastní hrůzné představy, odrazy svého vnitřního světa, kousavé karikatury, lidové zábavy a zážitky z válek.

Bakalářská práce „Grafické dílo španělského umělce Francisca Goyi" se skládá z části teoretické a praktické.

Teoretická část se zabývá historickým, politickým a kulturním kontextem období života Francisca Goyi. Ve zkráceném přehledu je čtenáři předkládán život tohoto španělského umělce, od začátků ctižádostivého mladíka žijícího v Zaragoze, toužícího po Madridu a uznání, až po dvorního malíře i hluchého exulanta. Primární částí je pak praktická forma práce, jejímž výstupem je šest grafických listů inspirovaných Goyovým cyklem „La Tauromaquia" – „Umění býčích zápasů".

Od poloviny 18. století do poloviny 19. století Španělsko zažilo několik klíčových okamžiků své historie. Počátky spatřujeme v odchodu posledních Habsburků a následném nástupu Bourbonů v roce 1700 na španělský trůn. Velmi silný okamžik, který se zásadně objevuje v Mistrově díle i životech Španělů, byl Napoleonův vpád do Španělska a následná válka za nezávislost. Tento okamžik se stal důležitým předělem Goyova života. Historickému i politickému kontextu je v práci věnována patřičná pozornost. Čtenář se dozvídá o kultuře a zvyklostech španělského lidu, ze kterého Goya pochází a hraje v jeho tvorbě klíčovou roli. Snaží se v rychlosti představit nejvýraznější mistrovy současníky z politické i kulturní scény.

Po kapitolách, které se zabývají dobovými souvislostmi, je prezentována Goyova cesta životem se zastaveními u nejvýznamnějších životních okamžiků. Jednotlivé události doplňují nejzásadnější malířská díla. U prezentace grafických prací, kterým je věnována samostatná kapitola, se samozřejmě nabízí přiblížení jednotlivých technik, kterými Mistr pracoval. Proto se práce snaží velmi jednoduše prezentovat základní postupy krásné hlubotiskové techniky čárového leptu. Protože Goya ve svých grafických listech používal pro docílení malířských efektů také techniku akvatinty, práce se zmiňuje i o ní. Snaží se tak přiblížit čtenáři mistrovu dílnu a podívat se mu přímo pod ruce.

Praktická část je velmi úzce spojena s teoretickou částí. Je založena na znalosti grafických prací a techniky čárového leptu. Navazuje tvorbou grafických listů, které jsou inspirované býčí arénou. Práce odhaluje fascinaci lepty, které Goya s touto tématikou vytvořil v letech 1810-1815. Zrak se upíná do zadních řad arény, mimo hlavní dění podivného divadla. Inspiruje se pohledem do divácké tribuny, ze které je cítit napětí a chvění jednotlivých přihlížejících. Goya jednoduchými a úspornými tahy vyryl do lidských tváří jasně čitelné a silné emoce. Cílem práce je vyzdvihnout grafické dílo, které má své specifické výrazové prostředky a neodmyslitelně patří k Mistrovu odkazu.

Prvním popudem k zájmu o toto téma byl román Liona Feuchtwangera „Goya, čili, Trpká cesta poznání“,[1] který velmi poutavě líčí život předního španělského malíře v jeho nejproduktivnějším období. Zabývá se výjevy z venkovského života, života lidu ve městě i rozmařilostmi prostředí královského dvora, stejně jako sám malíř ve svých obrazech. Je také asi jednou z nejznámějších románových biografií tohoto slavného umělce.

Důležitým obrazovým a inspirativním zdrojem pro tuto práci se stala především sbírka leptů Morantova institutu Francisco de Goya,[2] která představuje jednotlivé grafické cykly. Tento krásně ucelený soubor výběru jednotlivých listů je tak základem pro obě formy práce. Přehledným a jasným průvodcem Goyovým životem i tvorbou po časové ose je kniha nazvaná příznačně Goya.[3] Co se zdrojů pro dobový kontext týče, práce využívá zejména titulů z pera dvou autorů. Jsou jimi Jiří Kovařík[4] a Jiří Chalupa.[5]

Pro teoretickou část zabývající se technikou leptu je pro vysvětlení jednotlivých pojmů využit „Slovník a receptář malíře-grafika“ Jana Rambouska.[6]

---

[1] FEUCHTWANGER, Lion. *Goya, čili, Trpká cesta poznání*. Dotisk 3. vyd. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1966.

[2] GOYA, Francisco de. *Francisco de Goya: lepty*: sbírka Moratova institutu [pro umění a vědy o umění]. [Cheb: Galerie výtvarného umění v Chebu, 2005].

[3] HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004.

[4] Mgr. Jiří Kovařík (*15.7.1950 v Praze) historik a autor literatury faktu zaměřený na regionální historii, heraldiku, vojenské dějiny a dějiny Francie, zejména na období středověku a vlády císaře Napoleona Bonaparta.
Jiří Kovařík životopis | Databáze knih. Knihy | Databáze knih [online]. Copyright © 2008 [cit. 16.10.2020]. Dostupné z: https://www.databazeknih.cz/zivotopis/jiri-kovarik-1866

[5] Doc. Dr. Jiří Chalupa vystudoval historii, českou a španělskou filologii na Univerzitě Palackého v Olomouci, svou disertační práci o pádu frankistického režimu ve Španělsku připravoval na univerzitě v Salamance. Nyní působí jako docent na FF UP v Olomouci a na FiF UMB v Banské Bystrici.
Jiří Chalupa životopis | Databáze knih. Knihy | Databáze knih [online]. Copyright © 2008 [cit. 16.10.2020]. Dostupné z: https://www.databazeknih.cz/zivotopis/jiri-chalupa-571

[6] RAMBOUSEK, Jan. *Slovník a receptář malíře-grafika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954. Výtvarné umění.

Vyčerpávající kniha, která obsahuje abecední seznam, je velmi důležitou studnicí moudrosti při studiu grafických technik. Za stejným účelem jsou použity citace z Výkladového slovníku Jana Baleky.[7] V této části práce se také často objevují poznatky z knihy „Techniky grafického umění".[8] Na jejím přebalu je mimo jiné použita Goyova grafika „Žena unášená koněm" z grafického cyklu Proverbios.

[7] BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997.
[8] KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění:* průvodce pracovními postupy a dějinami originální tiskové grafiky. Praha: Artia, 1981.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 Španělsko v období života Francisca de Goyi, historický a politický kontext

Následující odstavce se zabývají historickým kontextem doby, ve které Fancisco Goya žil. Reflektují náladu a stav země, do které se budoucí umělec narodil a v níž vyrůstal. Popisují, jak se v průběhu let změnila doba i vlivní lidé v jejím popředí. Ve Španělsku nastalo několik důležitých okamžiků, které Goyu zasáhly a více či méně výrazně ovlivnily jeho tvorbu a životní standard.

Francisco José de Goya y Lucientes se narodil 30. března 1746 ve Fuendetodos[9] do rodiny cechovního mistra zlatníka. V 50. letech 18. století, se celá rodina přestěhovala do nově zakoupeného domu v Zaragoze. Narodil se do období, kdy se křížil klasicismus[10] s romantismem.[11] Goya je znám jako malíř a rytec právě romantismu, i když jeho zařazení je poněkud komplikovanější.[12] Španělskému romantismu svým dílem dominoval. Jeho dílo je velmi působivé a vysoce individuální. Goyovo nadání se však projevovalo pozvolna. Až ve svých třiceti letech začal tvořit díla, kterými se značně odlišoval od ostatních.

[9] Fuendetodos je malá vesnička v Aragonii v severním Španělsku.
Fuendetodos – Wikipedie. [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Fuendetodos

[10] Klasicismus (lat.classici, římští občané první daňové třídy, název je též spojen s termínem klasika, klasický, jenž je odvozen z lat. Classicus- vynikající, vztahovačný k řeckému umění 5 a 4 stol. př.nl., a tím k významům dokonalý, vrcholný, příkladný), termín, který není zcela přesně historicky, ani systematicky vymezen, označuje v evropském umění poslední celistvý dobový sloh, který trval zhruba od 1760-1830, je slohem měšťanské třídy, která se v té době stala hlavní společenskou silou vývoje. Termín k. je používán jen německým a českým dějepisem umění, zatímco anglický, francouzský a italský dějepis označuje toto období jako neoklasicismus.
BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika.* Praha: Academia, 1997. s. 170.

[11] Romantismus (od angl. Romantic- románový, pojem byl vztahován ke středověkému rytířskému románu, termín přenesený do dějepisu a teorie výtvarného umění z literatury, není ani historicky, ani systematicky ještě zcela přesně vymezený, označuje ve výtv. umění tvaroslovně různorodý směr z konce 18. a poč. 19. stol. Byl připraven preromantismem a jeho trvání je obsahově i časově vymezováno podle jednotlivých zemí. R. je směrem, který je klasicismu souběžný a zároveň protikladný, protože byl spojen s jinými dobovými zdroji a názory, obrážel v době napoleonských válek a feudálních absolutistických režimů zčásti stále myšlenky svobody a jedince, jak je vyhlásila velká fr. revoluce a obnovovali další buržoazní revoluce v roce 1830 a 1848, spojené s národním sebeuvědoměním a osvobozeneckým hnutím. Vůdčím uměleckým druhem se stalo malířství.
BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997. s. 313-314.

[12] Být romantikem znamená dát všednímu vyšší smysl, známému důstojnost neznámého, nekonečnu lesk konečného. Pomocí přírody má vyjadřovat duševní život člověka. Malíř nemá malovat, jen to co vidí kolem sebe, ale i to, co vidí sám v sobě.
HUYGHE, René, ed. *Encyklopedie umění nové doby*. Přeložila Hana STAŠKOVÁ. Praha: Odeon, 1974. Světové dějiny (Odeon). s. 38.

Goya věděl, že navazoval na tradici velkých Španělských mistrů jako byl Velazquéz[13] nebo El-Greco.[14] [15]

„Můžeme Goyu považovat za jednoho z posledních velkých starých mistrů, kteří přispěli ke zrození moderního malířství." [16] Ve své době byl Goya jistě malířem evropského i světového rozměru.

1.1 Konec Habsburků, nástup Bourbonů, počátek 18.stol.

Na přelomu 17. a 18. století se Španělsko ocitlo v nelehké situaci. Po smrti Karla II. skončila ve Španělsku vláda Habsburků. Samotný Karel II. už ve své osobě jako kdyby nesl symbol chátrajícího Španělska. Jak uvádí Jiří Chalupa, lid mu přezdíval „Očarovaný", protože na první pohled bylo patrné, že s ním není něco v pořádku. Mnozí lidé pak v pověrčivém Španělsku uvěřili pověsti o „zlých kouzlech", i když za celou podivností stály jen dlouhodobé habsburské sňatky s blízkými příbuznými.[17]

Již nemohoucí Habsburky vystřídal nový vládnoucí rod francouzských Bourbonů. K vládě se dědictvím dostal Filip z Anjou, který nastoupil na trůn jako Filip V. V sedmnácti letech byl korunován jeho dědem, francouzským králem, Ludvíkem XIV. *„Buď dobrým Španělem, ale nezapomeň současně, že jsi se narodil jako Francouz."* s touto radou prohlásil Král Slunce svého vnuka španělským králem.[18]

---

[13] Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660) byl španělský malíř, vůdčí umělecká osobnost na dvoře krále Filipa IV. Byl předním umělcem barokního období, proslavil se především řadou portrétů španělské královské rodiny a dalších významných evropských osobností. Jeho dílo bylo už za jeho života i později vždy vysoce hodnoceno. Uznání došlo také u impresionistů a inspiraci u něj čerpali i moderní malíři ve 20. století.
Diego Velázquez – Wikipedie. [online]. Dostupné z: https: //cs.wikipedia.org/ wiki/Diego_Vel%C3% A1zquez

[14] Doménikos Theotokópoulos (1541-1614) známý jako El Greco (španělsky Řek) byl malíř řeckého původu, známý jako hlavní představitel španělského pozdního manýrismu a počínajícího baroka. Jako významný inovátor byl objeven uměleckou veřejností až koncem 19. století.
El Greco – Wikipedie. [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/El_Greco

[15] [Srov.]*Umění: velký obrazový průvodce.* Vyd. 2. Přeložil Markéta HÁNOVÁ. [Praha]: Knižní klub, 2014. Universum (Knižní klub). s. 296, 302.

[16] PIJOAN, José. *Dějiny umění: 8.* 2. vyd. Praha: Odeon, 1985. s.180.

[17] [Srov.]CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2017. Dějiny států. s. 235.

[18] [Srov.] Tamtéž. s. 254.

Filip se odmítl vzdát svého práva na francouzskou korunu. Tím začala válka o dědictví španělské.[19] Španělsko se v ní rozdělilo na dvě poloviny. Jedna společně s Francií a Bavorskem podporovala Bourbony. Proti nim stanula Habsburská říše, Anglie, Portugalsko, Nizozemí, Savojsko a část Španělska podporující Habsburky. Spor skončil utrechtským mírem[20] a Filip V. byl uznán španělským králem s podmínkou, že nikdy nedojde ke sjednocení Španělska a Francie.

Španělsko za vlády prvního bourbonského krále dostalo potřebný impuls nové energie a stability. Pomalu se vydávalo po stopách francouzského absolutismu.[21]

1.2 Jak osvícenství ovlivnilo společnost a vedení státu

Filip V. byl prvním osvícenským[22] panovníkem španělských dějin. Intenzivně podporoval kulturu a vzdělání.

Když v roce 1746 nastoupil na trůn Filipův syn Ferdinand VI., dostal od svého otce, stabilizované impérium. Po čtyřiceti pěti letech, kdy na trůnu seděl stále jeden a ten samý panovník, Španělsko sice nehrálo prim v přední Evropské politice, ale zlé časy nejhoršího úpadku, kdy lidé umírali hlady, byly, aspoň prozatím, zažehnány. Ferdinand VI. kráčel v otcových stopách a pokračoval

[19] Válka o dědictví španělské (1701-1714). Po smrti Karla II. se rozhořela celoevropská válka o nástupnictví na špan. trůn. Pro Španělsko tento konflikt znamenal současně občanskou válku. Jak francouzský král Ludvík XIV., tak německý císař Leopold I. měli za manželky špan. infantky, dcery Filipa IV., což se stalo základním argumentem jejich dynastických aspirací za Pyrenejemi. Výsledkem dlouhodobého válčení byla instalace Bourbonů na madridském trůnu, který s několika přestávkami drží do dnešních dnů.
CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska v datech*. Praha: Libri, 2011. s. 214.

[20] Utrechtský mír je označení pro mírovou smlouvu uzavřenou 11. dubna 1713 v holandském městě Utrecht mezi Francií a Španělskem na jedné straně a Velkou Británií, Nizozemím, Portugalskem, Savojskem a Pruskem na straně druhé. Tato smlouva spolu s rastattským mírem dohodnutým později v březnu roku 1714 ukončovala válku o španělské dědictví a byla diplomatickým vítězstvím Velké Británie, která výrazně posílila své celkové pozice jak v Evropě, tak i v zámoří.
Utrechtský mír – Wikipedie. [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Utrechtsk%C3%BD_m%C3%ADr

[21] [Srov.]CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2017. Dějiny států. s. 261.

[22] Osvícenství je intelektuální hnutí, životní postoj a filozofický směr 17. až 18. století, který znamenal převrat ve vývoji evropského myšlení. Osvícenství je odmítavou reakcí na barokní religiozitu, proti níž staví vlastní prostředky a možnosti člověka: racionalismus, logiku a humanismus.
Osvícenství – Wikipedie. [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Osv%C3%ADcenstv%C3%AD

s reformami. Snažil se udržet Španělsko mimo válečné konflikty a tím získat více času pro potřebné reformy.[23]

Vzdělávací ideál osvícenského absolutismu[24] si kladl za cíl veřejně vzdělávat národ a tak dospět k dobrému vývoji společnosti. Každý měl dostat šanci na zlepšování sama sebe.

V roce 1752 vznikla Španělská akademie krásných umění. Ferdinand VI. ji pokřtil jako královskou akademii sv. Ferdinanda tří vznešených umění. O tři roky později otevřel Královskou botanickou zahradu v Madridu. Další z osvíceneckých projektů, jak nabídnout poddaným něco duchovně více hodnotnějšího než tradiční hospody, karty či býčí zápasy.[25] Za jeho vlády se také intenzivně rozrostla stavební činnost v hlavních městech. Jako příklad staveb můžeme jmenovat královský palác v Madridu (viz Přílohy I, obr. 1), který nese prvky francouzské architektury. Další stavbou, která vznikla za vlády Ferdinanda VI., pak je palác v Aranjuezu (viz Přílohy I., obr. 2).[26]

Specifickým rysem španělského osvícenství je snoubení kritiky a rozumu na jedné straně s křesťanskou tradicí na straně druhé.[27] Španělským osvícencům šlo o překonání hlouposti a velké pověrčivosti, která omezovala společnost. Prostředkem, který k tomu cíli měl vést, bylo chování opřené o racionální myšlení a snaha dodat sám sobě odvahu myslet sám za sebe.

Osvícenci věřili v sílu světla, světla rozumu, které dokáže zažehnat chudobu, bídu, války a utrpení, půjde naproti blahobytu, spravedlnosti a pokroku. Osvícenství ve Španělsku bylo velmi opatrné. Osvícenci spolupracovali s trůnem, chtěli reformami podpořit technický a ekonomický pokrok země, ovšem jen po malých krůčcích, aby nedošlo k narušení „rovnováhy" v tolik hierarchizované společnosti.[28]

---

[23] [Srov.]CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2017. Dějiny států. s. 261.

[24]Osvícenský absolutismus jako spojení mezi teoretiky budoucího liberálního státu (osvícenci) a představiteli neomezeného královského absolutismu. V podstatě hledal rovnováhu mezi dvěma protichůdnými silami. Tu rozmetal výbuch roku 1789.
CHALUPA, Jiří. Dějiny Španělska. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2017. Dějiny států. s.343.

[25] [Srov.]CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska v datech*. Praha: Libri, 2011. s. 229.

[26] [Srov.]PIJOAN, José. *Dějiny umění: 8*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1985. s. 88.

[27] [Srov.]ARTERA, Antonio Ubieto. *Dějiny Španělska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1995. s. 357.

[28][Srov.]GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando. *Stručné dějiny španělské kultury: cesty kulturou prostřednictvím měst*. Přeložil Anna TKÁČOVÁ, přeložil Miloslav ULIČNÝ. V Podlesí: Dauphin, 2019. s. 205.

Znamenitý pokrok nastal v okamžiku, kdy na trůn nastoupil další syn Filipa V., v roce 1759 Karel III. (viz Přílohy I., obr. 3), osvícenský absolutista, nevlastní bratr Ferdinanda VI. Navzdory sedmileté válce proti Velké Británii se Karlovi podařilo zrenovovat stát a učinit ho rovnocenným mezi ostatními evropskými státy. Kladl si za cíl zmodernizovat pomocí tzv. osvícenského despotismu španělskou společnost. Ta byla mocná, bohatá, ale především nevzdělaná, nepodnikavá, s velkým vlivem církve. Skládala se z žebráků, chudáků i vagabundů. Karel se stal jedním z nejúspěšnějších panovníků Španělska.[29]

Když v roce 1788 Karel III. umíral, mnozí poddaní plakali. Lid měl tohoto panovníka rád, díky jeho postupnému a nenásilnému osvícenství. Jiří Chalupa jeho osobnost a období vlády popsal, jako klidný čas. Pokud se dá vůbec o nějakém králi tvrdit, že byl králem dobrým, Chalupa konstatuje, že ve španělských dějinách by mělo zaznít jméno právě tohoto panovníka.[30]

1.3 Španělsko na pozadí nelehkých událostí v letech 1808 – 1823

Následujícím panovníkem se stal syn Karla III., Karel IV. (viz Přílohy I., obr. 4). Čekalo na něj velmi těžké období španělských dějin. Jeho žena, královna Marie Luisa (viz Přílohy I., obr. 5), byla jednou z nejméně oblíbených žen španělské historie. Svému muži neulehčovala život ani svou známostí s Manuelem Godoyem. Marie Luisa si z gardového důstojníka udělala milence, vévodu, člena státní gardy, generálního inspektora pro výstavbu silnic i hlavu královské akademie sv. Ferdinanda, v neposlední řadě jednoho z nejnenáviděnějších mužů ve Španělsku. Byl vnímán jako pyšný muž, zaujatý a brutální. Nikdo mu ale nemohl odepřít jeho inteligenci, pracovitost ani diplomatickou obratnost. Společně s královnou dokázal Karla upozadit a postupně obsazovat mocenské pozice. Stal se z něho univerzální ministr. To mu zajistilo naprosto neomezenou moc.[31]

[29] [Srov.] CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2017. Dějiny států. s. 265.
[30] [Srov.] Tamtéž s. 268.
[31][Srov.] KOVAŘÍK, Jiří. *Napoleonova invaze*: 1807-1810: [poloostrovní válka ve Španělsku a Portugalsku I]. Třebíč: Akcent, 2010. s. 65.

Pár měsíců po nástupu Karla IV. vypukla francouzská revoluce.[32] Evropa se ponořila do chaosu. Nekorunovanou hlavou Španělska se stal Godoy. Jménem Karla mohl dělat, co chtěl. Nenávist vůči tomuto muži mezi lidem stále narůstala.[33]

Francouzská revoluce byla zapříčiněná svržením Bourbonů ve Francii. Tomuto aktu Španělsko jen nečině přihlíželo. Po popravě francouzského krále Ludvíka XVI. se Španělsko připojilo k protifrancouzské koalici zásluhou Godoye, který podepsal smlouvu s Velkou Británií. O rok později už bylo Španělsko opět na straně druhé a stalo se na Francii závislé.

Během krátkého sledu se za sebou zařadilo několik konfliktů s Anglií a Portugalskem. Pomyslnou třešničkou na dortu může být slavná bitva u Trafalgaru.[34]

V roce 1807 se začala psát další tragédie španělské země. Byla podepsána smlouva z Fontainebleau[35] mezi urputným Godoyem a panovačným císařem Francouzů, Napoleonem. Když se Napoleonovi nepodařilo pokořit Británii, našel si náhradu v podobě jejího tradičního spojence, Portugalska. Francouzským vojákům měl být umožněn průchod přes Španělsko k portugalským hranicím.[36]

Napoleonovy armády překročily Pyreneje. Francouzi porušili dohodu, jež počítala s pouhým průchodem přes Španělsko. Namísto toho francouzští vojáci začali obsazovat španělská města a mrknutím oka se ve Španělsku pohybovalo přes 100 000 mužů ve francouzských uniformách. Množství střetů s domácím obyvatelstvem stále stoupalo. Z francouzských spojenců se pro lid brzy stali okupanti. Mnozí Španělé zpočátku vítali Francouze v naději, že se zbaví

---

[32] Velká francouzská revoluce (franc. la Grande Révolution) významná občanská revoluce. Prosadila a kodifikovala individuální občanská práva a rovnost před zákonem, odstranila šlechtu a feudální privilegia a povinnosti. Heslo Volnost-Rovnost-Bratrství se stalo inspiračním zdrojem pro demokracii a národně sjednocovací úsilí v Evropě i v zámoří. Revoluce měla několik etap, periodizovaných obvykle podle změn formy vlády.
PEČENKA, Marek a Petr LUŇÁK. *Encyklopedie moderní historie*. 2. vyd. Praha: Libri, 1998. s. 539-540.

[33] [Srov.] CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2017. Dějiny států. s. 241.

[34] Bitva u Trafalgaru (1805), největší námořní bitva celých napoleonských válek se odehrávala u mysu Trafalgar. Anglické loďstvo pod vedením admirála Horatia Nelsona zasadilo zdrcující porážku franc- špan. flotile. Španělsko-francouzská flotila ztratila 22 z celkového počtu 33 válečných lodí, což z dlouhodobého hlediska definitivně zabránilo Napoleonovi, aby se pokusil pokořit Anglii přímým námořním útokem a následným výsadkem.
CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska v datech*. Praha: Libri, 2011. s. 249.

[35] Smlouva z Fontainebleau (27. 10. 1807) Španělsko podepsalo bilaterální dohodu s Napoleonem, na jejímž základě se Španělé zavázali, že spolu s francouzskou armádou provedou invazi do Portugalska. [Tamtéž] s. 250.

[36] [Srov] CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska v datech*. Praha: Libri, 2011. s. 295.

nenáviděného Godoye a na trůn se posadí Ferdinand VII, syn Karla IV.. V Napoleonových plánech Bourboni neměli žádné místo. Královská rodina sice představovala pro Napoleona spojence, ale on je vnímal jako velmi slabé a neschopné.[37]

Španělští povstalci, kteří už nevěřili v sílu královské rodiny, pod tlakem nejrůznějších fám požadovali abdikaci Karla IV. Ta se uskutečnila 19. března ve prospěch jeho syna Ferdinanda VII.. Ferdinand pravděpodobně na tomto povstání měl svůj podíl a aktivně pomáhal dav vyprovokovat, aby z toho mohl mocensky těžit. To ale ještě netušil, že Napoleon měl rozehranou svou vlastní šachovou partii a Ferdinanda čekal mat.[38]

Ferdinand VII. (viz Přílohy I., obr. 6) se ze svého nového jmenování panovníkem netěšil příliš dlouho, především kvůli své naivitě a důvěře ve smlouvu z Fontainebleau, která už dávno neplatila. Napoleon v červnu 1808 odehrál poslední zásadní tah a v nátlaku přinutil Ferdinanda k abdikaci. Španělskou korunu předal svému bratru Josefu Bonapartovi.[39]

Tento akt u španělského obyvatelstva vyvolal velký neklid. Obyvatelé se cítili být ponížení. Z Francouzů si udělali hlavního a společného nepřítele. Započalo velké celonárodní povstání, proti Francouzům i samotnému nově přidělenému vládci, který, i přes své možné osobní kvality, nemohl být v žádném případě Španěly přijat.

Veškeré napětí, zapříčiněné neustálou nejistotou a obavami, které v Madridu vládlo, se postupně hromadilo a během prvních květnových dní roku 1808 vyvřelo na povrch. Představa sopky valící lávu, které nic neuteče, jistě není úplně mylná. Válka za španělskou nezávislost, která začala krvavým incidentem 2. května, opravdu zasáhla téměř veškeré obyvatelstvo. Hrůzám tohoto krvelačného střetu neunikly ženy ani děti. Během sporu docházelo k nočním přepadům, přepadáváním ze zálohy, byly tráveny studny. Válka za španělskou

[37] [Srov] CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska v datech*. Praha: Libri, 2011. s. 295.
[38] [Srov.] KOVAŘÍK, Jiří. *Napoleonova invaze*: 1807-1810: [poloostrovní válka ve Španělsku a Portugalsku I]. Třebíč: Akcent, 2010. s. 86.
[39] Josef Bonaparte (1768-1844) byl francouzský politik, král neapolský (1806-1808) a španělský (1803 -1813). Původně byl advokátem, poté vojenským komisařem v Marseille. Z pověření direktora ovládl Korsiku, působil v diplomatických službách. Po Napoleonově pádu odešel do emigrace (USA, Velká Británie, Itálie) pod jménem hrabě ze Survilliers.
Malá československá encyklopedie. Praha: Academia, 1984. s. 513.

nezávislost nebyla v pravém slova smyslu válkou, ale spíše celonárodním partyzánským povstáním proti Francouzům.[40]

Pro charakteristiku této agresivní události uvádíme citace, které líčí střety Španělů i Francouzů.

„Když rozzuřený dav spatřil osamělého francouzského vojáka, zmocnil se ho. Byla prolita francouzská krev. To u Francouzů vyvolalo touhu po pomstě. Každý Španěl, u kterého se našla zbraň (nůž tehdy nosili všichni Španělé), měl být zastřelen."[41]

„Izolovaně v domech a na ulicích zaskočení vojáci jsou vražděni nebo odzbrojováni. […] Létají kameny a z oken se střílí z pušek. Několik rozzuřených žen lije z balkónů vroucí vodu. Padesát potyček propuká naráz."[42]

I sám Napoleon z počátku Španěle podcenil. Myslel si, že uplatní svou ověřenou taktiku (pár vyhraných útoků či bitev) a následně bude jen „dočisťovat", co bude třeba. To mu ale Španělé nedovolili. Zapojení civilního obyvatelstva, žen i dětí a nejhrůznější podoby smrti, to vše bylo velmi morálně vyčerpávající. Scény z květnového Madridu se opakovaly v mnoha dalších městech. Na venkově se občas odehrávaly ještě brutálnější scénáře.

Poslední velkou bitvou celé války se stalo střetnutí u Baskické Viktorie v červnu 1813. Josef Bonaparte prchal ze Španělska a jeho doprovodné oddíly byly nucené se střetnout s přesilou španělsko-portugalsko-britské armády. Francouzi byli rozdrceni, ztratili veškeré dělostřelectvo. Následovalo definitivní stažení Francouzů ze Španělska a na konci roku 1813 byla podepsána mírová smlouva, v níž stálo, že Napoleon oficiálně vrátil králi Ferdinandovi španělskou korunu. Ferdinand přislíbil, že přívrženci Josefa Bonaparta nebudou stíháni a dokonce jim bude ponechán majetek a pocty jež, měli za francouzské okupace. Na začátku roku 1814 se stáhli poslední francouzští vojáci.[43]

Král Ferdinand byl po druhé vítán jako spasitel, to ale opět nemělo dlouhého trvání. Brzy lid poznal, co je zač. Byl absolutista, odmítl přísahat ústavě

[40] [Srov.] KOVAŘÍK, Jiří. *Napoleonova invaze*: 1807-1810: [poloostrovní válka ve Španělsku a Portugalsku I]. Třebíč: Akcent, 2010. s. 100-107.
[41] HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. s. 55.
[42] KOVAŘÍK, Jiří. *Napoleonova invaze*: 1807-1810: [poloostrovní válka ve Španělsku a Portugalsku I]. Třebíč: Akcent, 2010. s. 105.
[43][Srov.] CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska v datech*. Praha: Libri, 2011. s. 260-261.

a pokračoval v autoritativním stylu vládnutí. Byla obnovena inkvizice, kterou Josef Bonaparte zrušil.

Ve výsledku byla válka ničivá a demolující. Napoleonovi zasadila jednu z důležitých ran a byla příčinou dalších francouzských utrpení. Pro vyjádření španělského fiaska musíme utrpení Francouzů několikrát vynásobit. Země pravděpodobně přišla o 300 000 až půl milionu obyvatel. Některá města přestala existovat, když Španělé uplatňovali taktiku spálené země, aby vyhnali Francouze. Přičíst musíme ekonomické propady, které se vracely zpět ještě další čtvrt století. Španělsko opět sestoupilo k podřadným zemím Evropy.[44]

Během jara a léta 1814 ze Španělska utíkají všichni, kdo se hlásili k liberálním názorům a bojovali proti absolutismu, mezi nimi i Goya. Tolerovat odlišné názory a tvořit kompromisy nedokázali ve svém zapálení pro věc konzervativci ani liberálové. Král Ferdinand se ze všech sil snažil Španělsko vrátit zpět do středověku.

V roce 1820 proběhlo liberální povstání proti absolutismu Ferdinanda VII. Rebelie se posléze rozšířila po celém Španělsku. Ferdinand byl přinucen přísahat na ústavu. Nastalo liberální tříleté období, ve kterém se zpět do země vrací všichni, kdo utekli kvůli absolutistovi v čele. Liberálové se ale po svém triumfu dále štěpili. Rozdělení na dvě skupiny způsobilo rozpad liberálů a opětovný návrat absolutismu v roce 1823.

[44] [Srov.] ARTERA, Antonio Ubieto. *Dějiny Španělska.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1995. s. 385.

1.4 Francosco Goya y Lucientes, počátky malířovy tvorby a stěžejní díla do roku 1786

Goya velkou částí svého díla patřil stále do 18. století. Jak již bylo zmíněno, byl malířem, kterého dnes velmi těžko zařazujeme do směrů či slohů. Tvořil s velkou vervou zděděnou po Velazquézovi. Mezi odvážnými tvary a barevnými kombinacemi můžeme najít vliv Tiepola.[45] Naopak, když se podíváme směrem vpřed, můžeme spatřit předznamenání tvorby Eduarda Maneta a moderního malířství vůbec.[46] [47]

Goyova osobnost byla plná kontrastů. Byl romantikem, který zobrazoval mystické zanícení ducha Španělska i divoký humor, Španělům tolik vlastní. Dokázal namalovat smyslnou Maju i veselé vesničany. Zároveň se dokázal stát vlastencem a vytvořit slavný obraz „Poprava povstalců v Madridu 3. května". Byl samotářem, obklopujícím se obludnými monstry z domu hluchého. Dokázal do mědi vyrýt ohavné výjevy hrůzy války i vraždy býčích zápasů a zároveň navrhovat líbivé scény pro královské gobelíny.[48]

První malířské vzdělání získal v Zaragoze, kde vyrůstal. Jeho otec ho dal do učení k malíři Josému Luzánovi[49] hned poté, co zpozoroval jeho talent. Své první práce, jako například malby relikviáře ve Fuendetodos (viz Přílohy I., obr. 9), namaloval Goya už v 16 letech.

V 60. letech se dvakrát zúčastnil soutěží pořádaných Královskou uměleckou akademií výtvarných umění sv. Ferdinanda, ale ani jednou neuspěl. Po tomto

---

[45] Tiepolo, Giovanni Battista (1696-1770) byl nejvýznamnější italský malíř pozdního baroka. Patřil k nejslavnějším malířům sakrální a světské tematiky. Jeho dílo bylo klasicisty nedoceněno a dlouhou dobu opomíjeno. Uznání se mu dostalo až ve dvacátém století. Na velkých freskách s ním pracovali jeho synové Giovanni Domenico a Lorenzo. V roce 1762 byl povolán do Madridu, kde ve službách krále Karla III. pracoval na výzdobě madridského zámku. Tiepolovy tužby, s nimiž se vydal do Madridu, se nenaplnily. Jeho vliv na malířství v této zemi, ovládané Antonem Raffaelem Mengsem, zůstal malý. *Malířské umění od A do Z: dějiny malířského umění od počátků civilizace*. Přeložil Naďa BENEŠOVÁ. Praha: Rebo Productions, 1995. s. 699-700.

[46] [Srov.] HUYGHE, René, ed. *Encyklopedie umění nové doby*. Přeložil Hana STAŠKOVÁ. Praha: Odeon, 1974. Světové dějiny (Odeon). s. 54.

[47] Goyův vliv na Maneta můžeme spatřit například v Manetově obraze Balkon (1868-1869, Musée d´Orsay), kde je zřejmé, že právě Goyův obraz Skupina na Balkoně (1810-1815, Metropolitan Museum of Art, New York) na něho působil jako výzva, aby namaloval podobnou skupinu na balkoně a prozkoumal kontrast mezi plným světlem venku a tmou v interiéru. (viz Přílohy II., obr. 7, 8). GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997 s. 514.

[48] [Srov.] HUYGHE, René, ed. *Encyklopedie umění nové doby.* Přeložil Hana STAŠKOVÁ. Praha: Odeon, 1974. Světové dějiny (Odeon). s. 54.

[49] José Luzán byl malíř, který školil v Neapoli.
PIJOAN, José. *Dějiny umění: 8*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1985. s.100.

neúspěchu se vydal v roce 1770 na cestu do Itálie. V Římě získal čestné uznání v soutěži pořádané akademií v Parmě. Z tohoto období jsou nám známé první Goyovi portréty.[50]

Po návratu z nedlouhé návštěvy Itálie namaloval svůj první autoportrét (viz Přílohy I., obr. 10). Začala tak dlouhá série vlastních podobizen, kterou nám představuje podobně jako Rembrandt,[51] i když Goyovy autoportréty nečítají tak obrovské množství (viz Přílohy I., obr. 11-16).[52]

V roce 1775 se přestěhoval do Madridu. Madrid byl městem s královským dvorem, plným shonu, urozených šlechticů i lidových frašek. Francisco Goya se jím nechával inspirovat. V Madridu se kombinovalo barokní město s osvícenskou kritikou a neoklasicistní důstojností. Úroveň vzdělání byla v Madridu a celém Španělsku nízká, ale závislost na kněžích vysoká, proto jedním z úkolů osvícenců bylo naučit obyvatele myslet samostatně. Střední vrstvy byly nespokojené a velmi chudé. Madrid byl městem, které Goya spolu s jeho obyvateli maloval až do svého odchodu do Francie.[53]

Stěhování do hlavního města pro třicetiletého provinčního umělce znamenalo jistě velký přelom pro profesní i osobní život.[54] Dostal zakázku na tvorbu koberců pro Královskou gobelínovou manufakturu sv. Barbory.[55] Tato práce nebyla nijak zvlášť vážená ani placená, ale umožnila mladému umělci působit ve městě, po kterém tolik toužil. K získání tohoto místa pomohl Goyovi Francesco Bayeu, který byl ve své době uznávaným madridským malířem. Oba muži byli svázáni příbuzenským vztahem. Goya si rok před získáním tohoto místa vzal Bayeuovu sestru Josefu Bayeu, která se pak stala námětem i pro další

[50][Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění: 8*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1985. s.151.
[51] Rembrandt Harmensz van Rijn byl největší holandský malíř 17. století. Během života vytvořil na 70 vlastních podobizen – polovinu maleb a druhou půlku leptů a kreseb.
Umění: velký obrazový průvodce. Vyd. 2. Přeložil Markéta HÁNOVÁ. [Praha]: Knižní klub, 2014. Universum (Knižní klub). s. 229, 230.
[52] [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění: 8*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1985. s.151.
[53] [Srov.] GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando. *Stručné dějiny španělské kultury: cesty kulturou prostřednictvím měst.* Přeložil Anna TKÁČOVÁ, přeložil Miloslav ULIČNÝ. V Podlesí: Dauphin, 2019. s. 222.
[54] [Srov.] TARABRA, Daniela. *Prado - Madrid.* V Praze: Knižní klub, 2005. Slavné galerie světa. s. 126.
[55] Gobelín je nástěnný koberec, který umožňoval ochranu proti chladu a zároveň oživoval pochmurné místnosti. Dříve se gobelíny do Španělska dovážely z Nizozemí, které se však odtrhlo od španělského impéria, a proto zde byla potřeba založit královskou gobelínovou manufakturu. Goyovy gobelíny byly určeny pro San Lorenzo del Escorial a pro El Prado, příměstské paláce, kde královská domácnost trávila několik podzimních a zimních měsíců.
HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya.* Köln: Taschen. 2004. s. 7.

malířovu tvorbu. V roce 1783 se jim narodil syn Francisco Javier, který jako jediný z potomků Goyu přežil.[56]

Během tvorby předloh pro královskou gobelínovou manufakturu vytvořil Goya 62 scén lidových a venkovských zábav, scén ze současného Španělska plných veselých chvil, poklidných her, kratochvílí a barevné harmonie (viz Přílohy I., obr. 17-20).

Lidová zábava se ale velmi často konala v divoké aréně s tabákem, hazardem a množstvím rvaček. Lidé z vysokých vrstev pak s oblibou hledali své idoly u spodiny. Napodobovali pravé majos a majas, muže a ženy z chudých čtvrtí Madridu, kteří měli zvláštní způsob sebevyjádření (Příloha II., obr. 21). V 18. stol. byli spojováni s cikány z jižního Španělska.[57]

Majo byl velmi hrdý muž, za urážku hned sahal po noži. Poznat byl podle nápadného oblečení. Hlavním znakem byl plášť capa a klobouk do obličeje. Jinými slovy *„zbraň schována pod pláštěm a tvář pod kloboukem".* To umožňovalo velkou anonymitu a také časté zločiny.[58] Důležitým rysem pravých majo byla hrdost mísící se s určitou leností. Když majo nemusel, nepracoval.[59] [60]

Pravá španělská Maja musela být vášnivá, provokativní a „salada". Salada znamená, že pro trefnou odpověď si nechodila daleko. Na rozdíl od svých zakuklených mužských protějšků se živily prodejem pomerančů, jedlých kaštanů, nebo jako služky v šlechtické domácnosti. Protože nevydělávaly jen samy na sebe, musely pracovat tvrdě. Oblékaly si pestré šaty s hlubokým výstřihem a nohy měly odhalené po kotníky. Vznikl tak národní kroj, který napodobovaly i vyšší vrstvy. Dámy z vyšší společnosti se nechaly portrétovat jako pravé maji. Vidíme to i v některých dílech Francesca Goy. Na kartonech, které Goya maloval pro

[56] [Srov.] HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya.* Köln: Taschen. 2004. s. 7.

[57] [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění: 8*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1985. s. 153.

[58] Tento oděv se stal i předmětem sporu mezi lidem a Karlem III.. Měl být vydán zákaz odívání Capa larga y chambergo. Zákaz vyvolal nepokoje asi 40 000 osob. Církev a tradicionalisté toto opatření vykládali jako útok na tradiční španělskou identitu a vyprovokovali rebelii.
CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2017. Dějiny států. s. 265.

[59] Neochota k práci v 18. století ve Španělsku byla velmi rozšířena. Tento zlozvyk se zakořenil už v dobách Kryštofa Kolumba. Když objevil Ameriku, král dostával od kolonie zlato a rozděloval je mezi své oblíbence a úředníky, toto období je zvané „zlatý věk". Na zlatý věk se snadno zvyká, a tak tento sklon k nečinnosti přetrval i u vrstev, které z královských peněz nikdy přímo neprofitovaly.
HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya.* Köln: Taschen. 2004. s. 10-12.

[60] [Srov.] HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya.* Köln: Taschen. 2004. s. 10-12.

královské paláce, pak spatřujeme vedle sebe vybranou francouzskou i španělskou dobovou módu. [61]

V roce 1780 byl Goya zvolen čestným členem královské umělecké akademie svatého Ferdinanda. Goya se pomalu stával vyhledávaným portrétistou.[62] Díky svým portrétním pracím byl znám zejména proto, že se malíř svým vznešeným modelům nepokoušel nijak lichotit. Jeho obrazy byly přijímány dobře a Goya získával jednu poctu za druhou. Tyto zakázky upevnily malířovo společenské i profesní postavení (viz Přílohy I., obr. 22-24).[63]

„Goyovy portréty, které mu zajistily postavení u španělského dvora, vypadají jako - povrchně viděno - van Dyckovy[64] nebo Reynoldsovy[65] tradiční státní portréty. Dovednost, s níž vykouzlil lesk hedvábí a zlata, nám připomíná Tiziana[66] nebo Velazqueze. Goya se však na své modely dívá docela jinýma očima".[67]

[61] [Srov.] HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya.* Köln: Taschen. 2004. s. 10-12
[62] *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 2. Přeložil Markéta HÁNOVÁ. [Praha]: Knižní klub, 2014. Universum (Knižní klub). s. 302.
[63] [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění: 8.* 2. vyd. Praha: Odeon, 1985. s. 154.
[64] Anton van Dyck (1599-1641) patřil k nejvýznamnějším vlámským malířům 17. století. Získal si evropský věhlas podobiznami aristokratů, které měly vliv zvláště v Anglii, kde prožil většinu svého tvůrčího období.
Umění: velký obrazový průvodce. Vyd. 2. Přeložil Markéta HÁNOVÁ. [Praha]: Knižní klub, 2014. Universum (Knižní klub).s. 226.
[65] Sir Joshua Reynolds (1723-1792) byl jeden z nejvýznamnějších anglických malířů 18. stol. ještě pevně zakořeněný v tradicích pozdního baroka. Brzy proslul jako portrétista.
Slovník světového malířství. Praha: Odeon, 1991. s. 555.
[66] Tizian, celým jménem Tiziano Vecellio (1488/90-1576) byl velká osobnost benátského cinquecenta. Stal se jedním z nejvýznamnějších a nejslavnějších malířů západní kultury. Byl ceněn jako nejlepší kolorista v dějinách malířství. Jeho sláva a vliv sahá do vlámského a španělského barokního malířství Rubensova a Velázquezova až k francouzským impresionistům. Jeho dílo zahrnuje kromě sakrálních a profánních mytologických témat i portrét, v jehož mistrovství byl nepřekonatelný. Pracoval pro císaře Karla V..
Malířské umění od A do Z: dějiny malířského umění od počátků civilizace. Přeložil Naďa BENEŠOVÁ. Praha: Rebo Productions, 1995. s. 704-705.
[67] GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997. s. 488.

1.5 Malíř Francesco Goya jako královský malíř na dvoře Karla III.

Královským malířem byl Goya jmenován v roce 1786. O tři roky později, za vlády Karla IV., se stal prvním dvorním malířem. V tomto období tvořil více portrétů a kartonů k tapiseriím. Ty se staly prostředkem k náhledu do doby, v níž malíř žil. Goyovi jistě v souvislosti s narůstajícím množstvím uznání, titulů, platu i známostí se šlechtou a vládnoucí třídou rostlo sebevědomí.[68]

Goya byl královskou rodinou oceňován za návrhy pro tvorbu gobelínů. Oceňovala ho především Marie Luisa, které se chtěla obklopit lehkými výjevy z každodenního života. Přísná španělská pravidla královského dvora totiž mladé temperamentní princezně zakazovala účast na lidových zábavách a obyčejných kratochvílích. A tak se jimi obklopovala aspoň na stěnách.

Jedním z lidových témat, které Goya namaloval, byla Louka sv. Isidora (viz Příloha I., obr. 25).[69] Scéna s panoramatem města byla určena pro ložnici dcer královského prince. Podle tohoto návrhu gobelín nikdy nebyl utkán. Jedním z důvodů mohla být přemíra detailů a velká náročnost. Goya přestával brát ohledy na technické možnosti tvorby krásných koberců.[70]

„V tomto období se z Goyi stal malíř, který byl zamilovaný do barvy a který stejně jako David[71] dokázal ukáznit prudkost svých impulzů.“ Až po složitých a náročných událostech, jako byla za dveřmi čekající válka a hned po ní nastupující hluchota, nechal vstoupit neklid do vlastní tvorby. Pro pochopení Goyových hrůz a démonů je třeba uvědomit si návaznost na osvícenství. Boj proti temnotě se u Goyi objevuje jako boj proti pověrčivosti, tyranii a podvodu.[72]

Pokud Goyu srovnáme s jeho současníky, francouzskými revolucionáři, kteří se rádi považovali za znovuzrozené Řeky nebo Římany, dospějeme k nesrovnatelnému výrazu děl. Vedoucím umělcem tohoto neoklasického období

---

[68] [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění: 8*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1985. s. 154.

[69] Sv. Isidor je patron města Madridu
HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. s. 14.

[70][Srov.] HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. s. 8.

[71] Jacques-Louis David (1748-1825) byl přední umělec klasicistního slohu v Francii. David tvořil vlastní vizi antického umění a spojoval náměty ze starověkých dějin s přísným mravním výrazem a zdůrazňoval heroické oběti.
Umění: velký obrazový průvodce. Vyd. 2. Přeložil Markéta HÁNOVÁ. [Praha]: Knižní klub, 2014. Universum (Knižní klub). s. 268.

[72] [Srov.] STAROBINSKI, Jean. *Symboly rozumu: proměny umění a revoluce*. Brno: Barrister & Principal, 2003. Dějiny a teorie umění. s. 80.

byl Jacques Louis David.[73] Za jeho uměním, které se vyznačovalo jistou strnulostí klasicismu, se připravoval další vývoj směřující k romantismu. Na rozdíl od Davida se Goya nezřekl svého mistrovství ve prospěch klasické vznešenosti.[74]

Na rozdíl od Davida nebo Fussliho,[75] se začal Goya vyvíjet a velmi odlišovat od svých malířských počátků. Po roce 1789 odstartoval jeho vývoj a Goya radikálně změnil ráz své tvorby, zatímco Fussili a David byli z velké části již tím, čím zůstali až do konce své kariéry. *„Goyova modernost spočívá v dobrodružném obnovování, které ho vede k neznámým světům, které ho vystavuje střetnutí plnému hrůzy mezi možným a nemožným, spočívá v jeho vlastním rozhodnutí čelit bolesti historického okamžiku všemi zdroji své mimořádné citlivosti a svého umění."* Na první pohled je zde vidět neustálý pokrok a posouvání sama sebe.[76]

Mistr už se nechtěl věnovat jen líbivým a úsměvným námětům. Pomalu se začal od krásných lidových zábav obracet k ponuřejším obrazům. Jako příklad poslouží kartony čtyř ročních období. Zde ukázal, jak krutá dokáže být zima na vesnici (viz Přílohy I., obr 27). Jedny z posledních jeho kartonů jsou Svatba (viz Přílohy I., obr.26), představená jako kritika manželství uzavíraných jen pro peníze a Slaměný panák (viz Přílohy I., obr. 28), kde satiricky, pomocí hadrového panáka, poukazuje na ženy, které si s muži dokáží dělat, co se jim zamane.[77]

Ani k mocným osobnostem neznal slitování. Jím namalované portréty nám ukazují vše z jejich šlechtických vlastností: samolibost, pošetilost, ohavnost, hrabivost. Jako dvorní malíř zrcadlil šlechtu do svých pláten s maximální dávkou opravdovosti. Goyovy portréty tak svým způsobem kontrastují s francouzskými díly, která vznikala po Velké francouzské revoluci jako oslava hrdinství (viz Přílohy I., obr.29).

K nejznámějším Goyovým skupinovým portrétům patří zajisté portrét Krále Karla IV. s jeho rodinou (viz Přílohy I., obr. 30). Na tomto obraze je dobře patrná již výše zmíněná Mistrova vlastnost při portrétování nikomu nelichotit. Nechal

---

[73] [Srov.] GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997 s. 485.

[74][Srov.] HUYGHE, René, ed. *Encyklopedie umění nové doby*. Přeložil Hana STAŠKOVÁ. Praha: Odeon, 1974. Světové dějiny (Odeon). s. 19.

[75] Henry Fuseli (1741-1825) byl jednou z vůdčích postav romantického hnutí, vytvářel obrazy zkoumající temnější stránku lidské psyché.
FARTHING, Stephen, ed. *1000 obrazů, které musíte vidět*. Praha: Fortuna Libri, 2007. Fortuna art. s. 340.

[76] [Srov.] STAROBINSKI, Jean. *Symboly rozumu: proměny umění a revoluce.* Brno: Barrister & Principal, 2003. Dějiny a teorie umění. s. 77.

[77] [Srov.] HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya.* Köln: Taschen. 2004. s. 16-19.

tváře vyšší společnosti promlouvat pravdivým hlasem.[78] *,,Nádhera kompozice kontrastuje se slabomyslnými, zpozdilými, ztěžklými, duchaprázdnými tvářemi příslušníků královské rodiny, s tou galerií postav s nadutým a směšně sebevědomím výrazem. […] Goya odhaluje charaktery se schopností vhledu, který ukazuje krutost, potlačenou prudkost autokratických a slabých povah, nešvary upadajícího rodu. Realita a zdání se dostávají do očividného rozporu, pouze děti zůstávají mimo samolibou hru dospělých."*[79]

Někdy je tento Goyův reálný, opravdový a nelichotivý styl portrétu vykládán jako přímo mířená satira s kritikou. To se ale zdá nepravděpodobné. Goya by si pravděpodobně nechtěl ohrozit své vysoké postavení kritikou mocných přímo na portrétech tvořených pro ně samé. Navíc portréty byly schváleny královskými výsostmi, kteří v obraze spatřovaly potvrzení síly monarchie v nelehkých časech.[80]

V druhém plánu plátna se objevuje autoportrét malíře stojícího před stojanem.[81] Obraz na obraze byl identifikován jako Lot[82] a jeho dcery. Rozhodně si zde z nejrůznějších narážek můžeme mnoho domýšlet. Zvláštní postavení malého chlapce v červeném, který stojí vklíněn mezi královským párem, ukazuje, že by se mohlo jednat o syna Godoye. Nabízí se otázka, proč samotný Godoy na obraze chybí, když s králem a královnou, nejen ve věcech fungování státu, drží skoro svatou trojici.[83]

V témže roce si Godoy nechal od Goyi vyhotovit vlastní portrét, ale ve zcela jiném duchu (viz Přílohy I., obr.31).[84] Portrét vznikl po Godoyovu jmenování vrchním velitelem španělských ozbrojených sil. Je zachycen na bitevním poli ve

[78] [Srov.] TARABRA, Daniela. *Prado - Madrid.* V Praze: Knižní klub, 2005. Slavné galerie světa. s. 132.
[79] TARABRA, Daniela. *Prado - Madrid.* V Praze: Knižní klub, 2005. Slavné galerie světa. s. 132.
[80] [Srov.] FARTHING, Stephen, ed. *1000 obrazů, které musíte vidět*. Praha: Fortuna Libri, 2007. Fortuna art. s. 353.
[81] Goya tu složil hold svému předchůdci Velázquezovi tím, že do obrazu vsunul svůj vlastní portrét podobně, jako to učinil Velázquez na Dvorních dámách.
FARTHING, Stephen, ed. *1000 obrazů, které musíte vidět*. Praha: Fortuna Libri, 2007. Fortuna art. s. 353.
[82] Lot, syn Háranův, synovec Abrahamův s nímž se nastěhoval do země Kananejské. Později se s Abrahamem rozešli pro spory mezi pastýři a usadil se v úrodné krajině Jordánské při městech Sodomě a Gomoře.
NOVOTNÝ, Adolf. *Biblický slovník*. 3. vyd. Ilustroval Jan DOSTÁL, ilustroval Miroslav RADA, ilustroval Jiří ZEJFART. Praha: Kalich, 1992.s. 383.
[83] [Srov.] HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya.* Köln: Taschen. 2004. s. 29.
[84] [Srov.] PETROVÁ, Eva. *Delacroix a romantická kresba: [monografie s ukázkami výtvarného díla]*. Praha: Odeon, 1989. Mistři světové kresby (Odeon). s. 20-21.

slavnostním oděvu, jak soustředěně pročítá dopis. Manuel Godoy zajišťoval umělci i další významné zakázky.

Velké životní kroky těchto dvou mužů začínajících písmenem G se odehrávají ve stejném roce. Když je Goya jmenován ředitelem královské akademie, Godoy uzavírá mír s Francií.

V 90. letech se Goya odstěhoval do Andalusie. Pobýval v Seville, kde vážně onemocněl. Malíř po prodělané nemoci postupně ztrácel sluch, až ohluchl nadobro. Cyklus grafických listů Caprichos už tvořil jako „El Sordo", hluchý, jak se mu všude prostě přezdívalo. Nediagnostikovaná nemoc, která ho téměř zabila, mohla být společně se šokem z děsivých zkušeností popudem k torbě těchto leptů. Goya se poté vrátil zpět do Madridu a začal znovu malovat.[85]

„Nemaluje se přece ušima, ale očima. Goya poněkud polekán, neporozuměl, hluboce se uklonil a podal mu uctivě náčrtník a tužku. Král se rozjasnil, pochopil, měl radost že existuje cesta, jak se se svým prvním malířem dorozumět."[86]

Zatím co se umělec ještě zotavoval z nemoci, patrně vytvořil obraz Goya v Arrietově péči (viz Přílohy I., obr. 32). Zpodobnil na ní sebe v péči svého lékaře. Goya má na obraze bolestný a zemdlený výraz. Tento obraz pak naznačuje další vývoj práce z umělcových posledních let.[87]

Nemoc a následná trvalá vada posílily zálibu ve všem drastickém a fantastickém. Goya si při práci dobře uvědomoval, že díla tvořená na zakázku umožňují mnohem menší invenci, než díla tvořená z vlastní iniciativy, která mu přinášejí větší svobodu (viz Přílohy I., obr. 33, 34).[88]

Osobou, která v Goyově životě měla své podstatné místo, byla bezesporu vévodkyně z Alby[89] (Přílohy II., obr. 35, 36). Do Mistrova života vstoupila v roce 1795. O jejich vzájemných vztazích se toho mnoho napsalo a povídalo, stačí si přečíst již zmiňovaný Feuchtwangerův román.

---

[85] [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění: 8.* 2. vyd. Praha: Odeon, 1985. s. 156.
[86] FEUCHTWANGER, Lion. *Goya, čili, Trpká cesta poznání*. Dotisk 3. vyd. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1966. s. 359.
[87] [Srov.] GUDIOL, José. *GOYA I.* Praha: Odeon, 1982 s. 105.
[88] [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění: 8.* 2. vyd. Praha: Odeon, 1985. s. 156.
[89] Alba, jeden z nejmocnějších španělských šlechtických rodů. Cayetana de Alba se narodila r. 1762, byla o 16 let mladší než Goya. Zemřela r. 1802
FEUCHTWANGER, Lion. *Goya, čili, Trpká cesta poznání*. Dotisk 3. vyd. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1966. s. 512.

Goya namaloval dva její portréty (viz Přílohy I., obr.37, 38). Na v pořadí druhém, kde je vyobrazena v černých šatech, je zajímavé sledovat jednotlivé detaily, které nás nutí spekulovat o jejich vztahu. Vévodkyně má na sobě dva prsteny, jeden s nápisem Alba. Na druhém stojí Goyovo jméno.[90] Přísně ukazuje prstem na zem do písku, kde jsou v půdě načrtnutá slova „jenom Goya". Portrét byl zhotoven po smrti manžela vévodkyně z Alby, na venkovském sídle v Andalusii. Jak bylo zvykem, vdova se odebrala do ústraní na venkov a Goya ji sem doprovázel. Na obraze stojí suverénní postava, v krajině zbavené detailů, oblečená jako maja. Pro Albu mohl Goya být jen hluchým, ošklivým, padesátiletým mužem nízkého původu.[91]

Dodnes je jistě jedním z nejznámějších a také nejrozebíranějších proslule kontroverzních děl Mistra Goyi obraz Nahá maja (viz Přílohy I., obr. 39), který vznikl i s její oblečenou verzí (viz Přílohy I., obr. 40) v letech 1796-1798. Stále se vedou diskuse o identitě modelky. Sice nepravděpodobně, ale přeci, se mohlo jednat právě o vévodkyni. Stejné nejasnosti se vedou i o objednavateli obrazu, jímž mohl být Godoy. Nesrovnalosti se jeví v i chronologii vzniku děl. Obraz byl jistě koncipován jako dvojice. Obraz s oblečenou dívkou měl překrývat obraz s nahou dívkou. Byly zasazeny do dvojitého rámu a oblečený obraz byl jakýmsi víkem, které se mohlo zvednout a odtajnit nahou ženu, která se ukazuje bez nejmenšího studu hledíc přímo na diváka.[92]

Goya nevynechával ani náboženská témata. Zhotovil například tři lunety pro kostel Santa Cueva v Cadízu (viz Přílohy I., obr. 41). Výjevy jsou ztvárněné jako skici. Je zde podtržen lidský výraz. Možná nejznámějším náboženským tématem je výzdoba kaple San Antonio de la Florida (viz Přílohy I., obr. 42,43), vytvořená v roce 1798. Prostor naplňuje řada postav iluzívně podaných kolem balustrády s prvky efektů rokoka i expresionismu.[93] Jelikož se jednalo o palácovou kapli, nemusel si návrhy nechávat schválit akademií ani církevní hierarchií. Měl tedy volnou ruku. Tématem se stal zázrak sv. Antonína. Jedná se o pestrobarevný zástup mužů žen a dětí oblečených v soudobých šatech. Stojí pod modrošedou oblohou bez andělů nebo svatých, jak by to požadovala tradice. Celá kompozice přitakává životu obyčejného lidu.[94]

---

[90] [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění:* 8. 2. vyd. Praha: Odeon, 1985. s. 156.
[91] [Srov.] HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. s. 41.
[92] [Srov.] TARABRA, Daniela. *Prado - Madrid*. V Praze: Knižní klub, 2005. Slavné galerie světa. s. 131.
[93] [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění: 8*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1985. s.162.
[94] [Srov.] HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. s.73.

V roce 1787 přichází s obrazem Sv. František Borgia u lože umírajícího hříšníka (viz Přílohy I. obr., 44), ukázal smrt okolo nemocného skupinou šklebících se démonů. Poprvé se zde objevují příšery a postavy vzniklé z halucinace. Nepřímé náznaky můžeme dešifrovat už z kartonů pro královskou manufakturu, v podstatě už jsou to Caprichos. Ukazují nám okamžik, kdy život dosahuje vrcholu radosti, ale spatřujeme zde i něco co nás uvádí do rozpaků.[95]

1.6 Tvorba Francesca Goyi poznamenaná neklidnými roky 1808 – 1823 a odchodem do Francie

Celé toto období ve velké zkratce začalo svržením Godoye, abdikací Karla IV. na jehož místo přišel Ferdinand VII., který byl donucen odejít do exilu. V Madridu propuklo lidové povstání proti Francouzům, které bylo tvrdě potlačeno. Začala španělská válka za nezávislost proti okupačním silám. Ta trvala dalších pět let.[96]

Goyovi tyto události velmi zasahovaly do života, byl už dost výraznou osobností a nemohl uniknout pozornosti vlády. Byl přinucen ,,kolaborovat" a namaloval alegorický portrét Josefa I., tedy nově dosazeného Bonapartského nástupce Ferdinanda VII.. V Goyově umění se odrazily děsivé scény, které viděl a které si často přímo na místě načrtával. Není zcela jasné, co všechno spatřil na vlastní oči. Ale svou reakcí v zásadním grafickém díle Hrůzy války, které začal tvořit v roce 1810, dokázal věrně zachytit utrpení a krutost tohoto celonárodního protifrancouzského povstání. V jeho díle není vítězů. Zajímá ho, čeho všeho jsou lidé schopni a co dokáží způsobit jeden druhému, jak chaos a válka změnily lidi v bestie. Velké kompozice na plátna s těmito náměty tvořil až po skončení válek po uklidnění situace a odchodu okupantů.[97]

Celkově se od společnosti držel stranou. Nebyl už nejmladší. Práce pro Bonapartský trůn, kterou musel po abdikaci Karla IV. přijmout, mu jistě nebyla nejpříjemnější. Pro umělce to byly velmi těžké časy. K celonárodnímu zoufalství se postupně přidala i ta osobní. Rokem 1812 pokračuje nelehké období, které se v osobní rovině pro Goyu vystupňovalo smrtí jeho manželky. Goya ji později

[95] [Srov.] STAROBINSKI, Jean. *Symboly rozumu: proměny umění a revoluce*. Brno: Barrister & Principal, 2003. Dějiny a teorie umění. s. 78.
[96] [Srov.] HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. s. 94.
[97] [Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění: 8*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1985. s.168-171.

vyobrazil jako jeden ze svých poslední ženských portrétů Mlékařka (viz Přílohy I., obr. 45). Toto dílo často nalézáme v Goyových monografiích na posledních stranách. Obraz je laděn do proměnlivých odstínů modré. V této barvě Goya spatřoval pozitivní auru a v jeho dílech se celkově vyskytuje jen ojediněle.[98]

K osobním problémů se přidalo i dilema vlastenecké. Stejně jako Goya se i ostatní liberálové ve Španělsku ocitali před rozhodnutím, zda doufat v zavedení nových francouzských reforem, nebo cítit zranění ve své vlastní zemi. Když se po Napoleonském pádu navrátila absolutistická vláda Ferdinanda VII., začali být liberálové pronásledováni. Goya se musel hájit před inkvizicí proti obvinění z obscénnosti kvůli obrazu nahá maja, poté co Ferdinand opět zavedl inkvizici, kterou předtím zrušil Josef Bonaparte.[99] V důsledku tohoto incidentu byl zbaven čestné funkce dvorního malíře.[100]

Po ukončení nejhorších let války za nezávislost začal Goya malovat historické obrazy plné zoufalosti, nenávisti a vzteku. Na plátna tak promítl náladu ulic Madridu. Goya maloval obrazy 2. květen a 3. květen, které ilustrují události z roku 1808 až v roce 1814, jako pokání za to, že předtím pracoval pro Josefa Bonaparta. Vznikem těchto obrazů si Goya chtěl vylepšit své postavení u Ferdinanda, který Goyu za práci pro Francouze vnímal jako kolaboranta. Ferdinand mu proplatil náklady, přiznal plat, ale obrazy uložil do skladu. Oslava prostého lidu nebyla dost vhodná pro absolutistického monarchu.[101]

Bez ohledu na přijetí těchto obrazů španělským absolutistou se jedná o velmi silné dílo, nabité emocí a autentičností pocitů. Francisco Goya ke svým dílům přistupoval v různých rolích. Skrze svá díla se projevil jako pozorovatel, kritik i přímý účastník děje.[102] Oba Goyovy slavné květnové obrazy (2. i 3. květen) působí živě, jako kdyby byly namalované přímo na místě.

Obraz 2. květen 1808 (viz Přílohy I., obr. 46) reflektuje událost, která se stala tohoto dne navečer. Bylo zastřeleno několik desítek lidí. Tento okamžik se stal námětem Goyova obrazu, který tak působí jako ilustrace krvavých epizod

---

[98] [Srov.] HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. s. 91.
[99] Godoy měl mnoho ženských aktů, pověšených v soukromém kabinetu věnovaném tomuto tématu. FARTHING, Stephen, ed. *1000 obrazů, které musíte vidět*. Praha: Fortuna Libri, 2007. Fortuna art. s. 352.
[100] [Srov.] Tamtéž
[101] [Srov.] HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. s. 92.
[102] [Srov.] PETROVÁ, Eva. *Delacroix a romantická kresba*: [monografie s ukázkami výtvarného díla]. Praha: Odeon, 1989. Mistři světové kresby (Odeon). s.19.

madridského povstání.[103] Kompozice se řítí doprava ve figurách běžících koní, splašených pod napřaženými šavlemi. Plocha je plná krutosti a šíleného násilí. Tváře účastníků jsou poznamenané hrůznými výjevy, které jim vtiskují křečovitá a zoufalá gesta.

Druhý den ráno bylo popraveno na pahorku Príncipe Pío šestatřicet osob. Pohled na tuto událost nám umělec předkládá na obrazu 3. květen 1808 (viz Přílohy I., obr. 47). Oběti stojí ve světle, jsou vyobrazeny jako individuality, hledí zpříma, mají svá gesta. Vojáci jsou strnulí, jeden jako druhý. Seřazená popravčí četa představuje určitou racionalitu, pravidelnost a pořádek. Vojáci ale přicházejí jen vyřídit výkon násilí. Do obličejů jim nevidíme, pozorujeme jen jejich výzbroj. Stojí ve tmě, oproti tomu se světlo zachycuje na skupině obětí.[104] Světlo jako by vycházelo z bílé košile popravovaného vlastence, který je připraven na smrt, paže má v gestu křižování.[105] Goya nenamaloval realistický obraz, ale národní symbol španělského odporu.“[106]

Roku 1816 vydává sérii 33 akvatint La Tauromaquia. A o pár let později kupuje dnes již známý dům Quinta del Sordo - dům hluchého a následně vážně onemocní.

Po své nemoci v domě hluchého tvoří černé malby. Goyovo obydlí se začalo plnit v období cenzury, osobní nesvobody a útlaku podivnými temnými obrazy. Vytvořil 14 fresek s podobami čarodějnic, démonů a oblud (viz Přílohy II., obr. 48-53). *„Hrozivé postavy vznášející se nad ještě hrozivější krajinou, Saturn požírající svého vlastního syna. Šklebící se tváře obrovských rozměrů, těla plující bez tíže vzduchem, jaký děsivý sen namaloval zde opuštěny malíř?“*[107] Vidíme zde tak ďábelské bytosti schopné čarovat kouzelné lektvary a další kouzla, která existovala již od dávného starověku. V průběhu 16. až 18. století se procesy s čarodějnicemi šířily jako lavina[108]. Karel Čapek tyto malby nazval peklem ozářeným silným bleskem. *„Goya obrací člověka naruby, dívá se do jeho nosních*

[103][Srov.] KOVAŘÍK, Jiří. *Murat: Napoleonův maršál a neapolský král*. Třebíč: Akcent, Drahomír Rybníček, 2020. s. 260.

[104] [Srov.] STAROBINSKI, Jean. *Symboly rozumu: proměny umění a revoluce*. Brno: Barrister & Principal, 2003. Dějiny a teorie umění. s. 82.

[105] [Srov.] TARABRA, Daniela. *Prado - Madrid*. V Praze: Knižní klub, 2005. Slavné galerie světa. s. 137- 138.

[106] [Srov.] HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. s. 56.

[107] [Srov.] FIALA, Vlastimil. *Pětka z kreslení*: pro čtenáře od 14 let. Praha: Albatros, 1969. s. 50.

[108] [Srov.], Umberto, ed. *Dějiny ošklivosti.* Přeložil Iva ADÁMKOVÁ, přeložil Jindřich VACEK, přeložil Jiří PELÁN, přeložil Gabriela CHALUPSKÁ, přeložil Kateřina VINŠOVÁ, přeložil Zora OBSTOVÁ, přeložil Anita PELÁNOVÁ. Praha: Argo, 2015. s. 290-292.

dírek a rozzelého chřtánu" čarodějnice, mrzáci a obludy jsou zde jako v křivém zrcadle podané se znetvořenou ohavností. *„Je to jako noční můra, jako skřek hrůzy a protestu. Nemyslím, že se tím Goya bavil: spíš se něčemu vztekle bránil."*[109]

Léta 1820 – 1823 byla poznamenána novou vlnou odporu proti vládě. A absolutistická krutost se stupňovala. Probíhala hromadná zatýkání, soudy a popravy. Většina Goyových přátel se rozhodla pro emigraci.[110]

V roce 1824 Goya po letech ukrývání využil královské amnestie a získal královské povolení vycestovat do Francie na zotavenou. Ve Francii zrovna rozkvétal romantismus, jemuž se Goya stejně jako klasicismu do jisté míry vyhnul. Odešel do dobrovolného vyhnanství. Nejprve navštívil Paříž a poté se usadil v Bordeaux, kde žilo mnoho jeho liberálních přátel. *„Jeho tvorba si i zde až do konce zachovala charakteristickou živost, rozhled a tvůrčí pojetí, které ovlivnily romantismus i realismus. Delacroix, Courbet, Daumier a Manet mu nesporně vděčí za mnoho."*[111] Ve Franci pak vydal litografie Býci z Bordeaux (Přílohy I., obr. 54,55).

Ještě jednou se nakrátko vrátil do Madridu v roce 1826, aby požádal o uvolnění z funkce dvorního malíře. Byla mu přidělena penze. Po návratu do Francie namaloval svůj poslední obraz Mlékařka z Bordeaux. 16. dubna 1828 v Bordeaux umírá. Jeho ostatky byly počátkem 20. století převezeny do Madridu a v roce 1929 byl jeho popel uložen v kapli San Antonio de la Florida pod freskami, které roku 1798 sám tvořil.

[109] [Srov.] ČAPEK, Karel. *Výlet do Španěl:* Viaje a España. Brno: Edika, 2016. Dvojjazyčná kniha pro pokročilé (Edika). s. 49.
[110] [Srov.] FIALA, Vlastimil. *Pětka z kreslení*: pro čtenáře od 14 let. Praha: Albatros, 1969. s. 51.
[111] [Srov.] HUYGHE, René, ed. *Encyklopedie umění nové doby*. Přeložil Hana STAŠKOVÁ. Praha: Odeon, 1974. Světové dějiny (Odeon). s. 71.

2 Mistr Goya jako grafik a jeho grafické dílo

Druhá kapitola této práce představuje Francisca Goyu jako grafického Mistra. V první řadě popisuje možný způsob vzniku grafických cyklů a samotný pracovní postup (techniku čárového leptu a akvatinty). Dále krátce prezentuje všechny grafické cykly s důrazem na hlavní inspirační zdroj této práce, tedy grafický cyklus býčích zápasů.

„Francisco Goya do svých grafických[112] *děl vkládal možná více svého kritického ducha, drsně upřímného, ironického a zcela nespoutaného, něž kladl na svá plátna štětcem."* Lepty tohoto umělce jsou zajisté ukotveny v době jejich vzniku. Jak již tato práce zmiňuje byla to doba složitá a často nejasná. *„Čas, ve kterém soubory Goyových leptů vznikají, patří do vzdálené minulosti, ale svým myšlenkovým nábojem velmi bezprostředně hovoří k dnešku a varují před temnými mračny."*[113]

Věhlas španělského mistra šířily zejména jeho grafické listy a zajistily tak jeho evropskou proslulost. I dnes jsou Goyova malířská díla mimo Španělsko méně častá a v celkovém počtu je v Evropských galeriích zastoupen především jako grafik. Z přibližně 500 Goyových malířských děl je jich třetina v Madridu a téměř polovina ve Španělsku. Grafická díla jsou známá a rozšířená i díky dostupnosti a snadnější přenositelnosti.[114] V této souvislosti je spojován s velkými jmény jako je Dürer[115] nebo Rembrandt. Při studiu umělcových grafických děl je nám jasné, že Goyu, jako pokrokového umělce, neproslavily jeho návrhy gobelínů a lidových zábav. Byly to obrazy protinapoleonského odboje, nekompromisní kritika inkvizice, zobrazování hrůz války, útlaku a bídy prostého lidu, které nám tohoto umělce vtiskly do paměti. Na svou dobu ojedinělé

[112] Grafika původně znamenala umění psaní, kresby ba i malby. Později všechny postupy, jimiž je možno napsané, nakreslené nebo namalované reprodukovat a rozmnožit. Grafiku dělíme na uměleckou – prováděnou volně a grafiku technickou, mechanizovanou.
RAMBOUSEK, Jan. *Slovník a receptář malíře-grafika.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954. Výtvarné umění. s. 164.

[113] [Srov.] GOYA, Francisco de. *Francisco Goya y Lucientes: grafické cykly*: Národní galerie v Praze, Palác Kinských, červenec - srpen 1991. V Praze: Národní galerie, 1991. s. 5.

[114] HARRIS, Enriqueta. Goya. New York: Phaidon. Press Limited. 2001 s. 5.

[115] Albrecht Dürer (1471-1528) byl největší německý renesanční umělec. Byl vynikajícím kreslířem a jeho díla se vyrovnají dílům jeho italských současníků. Svým detailním zpracováním a jemnými tisky pozvedl grafiku na zcela novou úroveň.
Umění: velký obrazový průvodce. Vyd. 2. Přeložil Markéta HÁNOVÁ. [Praha]: Knižní klub, 2014. Universum (Knižní klub). s.168.

a specifické grafické listy ho svou formou i obsahem postavily do čela zakladatelů moderního umění.[116]

Zprvu se grafice Goya věnoval jen okrajově a příležitostně. V 70. letech reprodukoval obrazy Velazqueze z královských sbírek. Grafickým cyklům se začal více věnovat až ve zralejším věku. V průběhu 57 let vytvořil Goya 269 grafických prací.[117]

Grafiky začal tvořit po těžkém onemocnění. Již stárnoucí a hluchý se uzavřel do sebe sama. Do svého ateliéru Goya nikoho nepřijímal. *„Již netvořil podle modelů, ale kreslil ze vzpomínek a k pomoci přivolával vlastní fantazii. I když se z původní myšlenky zobrazovat realitu stalo zobrazování halucinací a snů, původní záměr, a to ukázat celou škálu podvodů, lží, předsudků a pověr, stále dokázal naplňovat."*[118] Goyovy grafické záznamy nejsou jednoznačné, jsou plné hádanek a nápověd. Odpovědi musí hledat divák sám. Jako u obrazů 2. a 3. květen se jedná o jakési momentky, které jsou plné konkrétních faktů i mnohovýznamových odkazů.[119]

Představme si Mistra Goyu, dvorního malíře, jako grafika, který dokázal brilantně pracovat se černou a bílou, tedy kontrastem, jako hlavním výrazovým prostředkem tohoto uměleckého oboru. Zabýval se technikou čárového leptu, kterou doplňoval akvatintou (viz dále). Geniálně využíval tuto kombinaci, pomocí které dokázal z kovové matrice vytěžit maximum, potřebné pro předání dané obrazové informace, pocitu, nálady a atmosféry.

Velmi zjednodušeně by se dalo říci, že velká část jedinečnosti a tajemství výrazu těchto grafických cyklů je uložena právě v kombinaci čárového leptu a plošného leptání akvatinty. Pro grafiku je typická dispozice pouze dvou dimenzí a to černé tiskařské barvy a bílého papíru. Pracuje tedy s tvrdými kontrasty barvy a nebarvy. Goya ale ve svých grafický dílech pracoval téměř s valérovou malbou. Tento efekt vznikl zvýrazňováním, doplňováním a překrýváním linií tónovanou plochou[120] (viz Přílohy I., obr. 94). Díky použití akvatinty došel Goya nejen

[116] [Srov.] FIALA, Vlastimil. *Pětka z kreslení:* pro čtenáře od 14 let. Praha: Albatros, 1969. s. 44.
[117] [Srov.] GOYA, Francisco de. *Francisco de Goya: lepty*: sbírka Moratova institutu [pro umění a vědy o umění]. [Cheb: Galerie výtvarného umění v Chebu, 2005 s. 16.
[118] FIALA, Vlastimil. *Pětka z kreslení:* pro čtenáře od 14 let. Praha: Albatros, 1969. s. 44.
[119] [Srov.] GOYA, Francisco de. *Francisco Goya y Lucientes: grafické cykly*: Národní galerie v Praze, Palác Kinských, červenec - srpen 1991. V Praze: Národní galerie, 1991. s. 5.
[120] [Srov.] GOYA, Francisco de. *Francisco de Goya: lepty*: sbírka Moratova institutu [pro umění a vědy o umění]. [Cheb: Galerie výtvarného umění v Chebu, 2005 s. 16.

k typickému ostrému kontrastu, ale mohl pracovat i s tonálním kontrastem, který v sobě nese nuance a rozdíly mezi jednotlivými stupni šedi.

Pokusíme se ve zkratce nastínit pravděpodobný postup umělcovy tvorby. Ve všech případech se jedná o hlubotiskové techniky.[121] Čárový lept, který je prvotní technikou, na které Goya stavěl, spadá společně s akvatintou do hlubotiskových technik chemických. Technika chemického leptu spočívá v provedení kresby jehlou do vrstvy ochranného krytu, který pokrývá kovovou desku. Deska s vyhotovenou kresbou se leptá. Působením leptadla[122] je v místě porušení krytu kresba vyleptána do hloubky destičky[123] (viz Přílohy I. obr. 95).

Pokud pomineme přípravu skic a námětů a zaměříme se pouze na technickou stránku věci, můžeme se domnívat, že Goya začínal celou práci přípravou desky. Ke své práci používal desky měděné. Než samotnou destičku opatřil krytem bylo nutné patřičně připravit její povrch. Deska se musela vždy očistit a zbavit mastnoty, ovšem přílišný lesk také nebyl žádoucí. Následně Goya zbrousil hrany desky a vytvořil tím fasety.[124] Když byla deska připravena, mohl si začít chystat kryt. Tento kryt je směsí vosku, asfaltu a jiných pryskyřic. Ty zatepla nanášel v tenké vrstvě na desku. Bylo nutné, aby deska byla zahřívána rovnoměrně a nikde se tak kryt nepřipékal. Kryt roztíral koženým tamponem po celé ploše desky. Pevný kryt se dá vytvořit podle mnoha receptů. Uchovali se nám receptury mnoha velkých jmen z grafického oboru. Pro příklad uvádíme směs na pevný kryt podle Rembrandta (50g včelího vosku, 15g mastixu, 15g syrského asfaltu).

Jakmile byla deska opatřena krytem, pokračoval Goya kresbou. Kresbu si do krytu mohl naznačit pomocí středně tvrdé obyčejné tužky a nebo červené pastelky. Návrh musel kreslit zrcadlově převrácený. Převrátit obraz je vždy nutné, protože z desky děláme otisk. Kdyby matrice nebyla převrácena zrcadlově,

---

[121] Tisk z hloubky spočívá na podstatě, že linie kresby jsou mechanickým nebo chemickým způsobem vyhloubeny pod úroveň povrchu hladké kovové desky. Do prohloubenin se vtírá hlubotisková barva, jež se naopak z ostatní plochy desky stírá. Při tisku je velkým tlakem papír vmáčknut do rýh a přejímá od nich barvu.
KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění:* průvodce pracovními postupy a dějinami originální tiskové grafiky. Praha: Artia, 1981. s. 66.

[122] Leptadla jsou různé žíravé kyseliny či pasty, kterými kresbu do hloubi kovové desky vyleptává. Vlastně jimi kresbu na tiskové desce upevňuje a činí schopnou tisku větších nákladů.
RAMBOUSEK, Jan. *Slovník a receptář malíře-grafika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954. Výtvarné umění. s. 304.

[123] [Srov.] KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění*: průvodce pracovními postupy a dějinami originální tiskové grafiky. Praha: Artia, 1981 s. 90.

[124] Faseta je v grafice šikmo zbroušený okraj štočků, rytin, leptů. Brání, aby se ostré hrany desky při tisku nevrývaly do papíru.
RAMBOUSEK, Jan. *Slovník a receptář malíře-grafika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954. Výtvarné umění. s. 139.

výsledný otisk by mohl být nečitelný nebo zdeformovaný. Někteří Mistři své kresby na destičku překreslovali s pomocí zrcadla. Když si byl Goya jistý s předkreslenou částí, začal s rytím. Používal ocelovou rycí jehlu. Hrot jehly nesměl být zcela ostrý, ale naopak mírně do kulata obroušen. U čárového leptu bylo velmi důležité, aby jehla prorývala pouze kryt a nepoškodila kovovou desku. Jehlou mohl pracovat podobně jako s tužkou. Na rozdíl od suché jehly[125] (kterou, po zaleptání a odstranění krytu, dodělával pouze lehké korektury) mohl pracovat poměrně volně, bez velkého tlaku nebo případného brždění rydla o kov. Tato technika dokázala zachytit každý záchvěv autorovy ruky, proto linie na jeho leptech byly živé, lehké a svěží.[126] Prokreslil do nich veškerou atmosféru, pocity a emoce. To je jedno z jeho kouzel, které spatřujeme ve všech jeho grafických cyklech a každém jednom listu.

Než začal se samotným leptáním, které lze považovat za vrchol a jednu z nejdůležitějších částí této techniky, opatřil i zadní stranu desky asfaltovým krytem. Podle okolností lze předpokládat, že k leptání přistupoval s vědomím, že tato část práce dokáže celý výsledný efekt značně ovlivnit. Leptání prováděl v nádobách odolných proti působení kyseliny. Desku s vyhotovenou kresbou ponořil do připravené kyseliny a dle zvoleného času leptal. K leptání používal kyselinu dusičnou. Tato kyselina je velmi ostrá a nebezpečná. Dokáže silně poleptat a je třeba s ní zacházet s velkou opatrností. Je možné, že některé zdravotní komplikace, s kterými se umělec potýkal, mohly být z části zapříčiněny používáním této kyseliny a parami, které se při leptání uvolňovaly. Kyselina dusičná leptá velmi prudce a silně. Spíše něž do hloubky linie, má tato kyselina tendence podleptávat destičku do šířky. Koncentrace a síla kyseliny velmi ovlivňují konečný výsledek práce. Silná kyselina leptá do stran a linie bývají často hrbolaté. Slabší roztok leptá pomalu a více do hloubky než do strany, nepodleptává. Síla kyseliny, kterou Goya používal, je ostatně na pracích tohoto autora dobře patrná, je zde vidět velmi silná, lehce hrbolatá tmavá linka. Ovšem nejen kyselina samotná, ale i doba, po kterou je destička ponořená v kyselině

[125] Suchá jehla též jehlo ryt je v umělecké grafice technika tisku z hloubky, při níž je kresba ryta jehlou. Hrot jehly kov rozhrnuje a zanechává tím po obou stranách brázdy vyhrnutý hřebínek. Tento hřebínek bohatě zachycuje barvu, která dává tisku specifické vlastnosti. Rychlé opotřebení hřebínku při tisku postupně snižuje tiskovou kvalitu.
BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika.* Praha: Academia, 1997. s. 349.
[126] [Srov.] ODEHNAL, Antonín. Grafické techniky: praktický průvodce. Brno: ERA, c2005. s. 74.

a podléhá leptaní, má vliv na výslednou sílu proleptání čar [127] (viz Příloha I., obr. 96.).

Po konci leptání destičku omyl a odstranil kryt. Následně vyhotovil první zkušební tisk. Předpokládáme, že před samotným tiskem, si musel připravit papír. Pravděpodobně ho před tiskem z obou stran navlhčil. Jednotlivé archy prokládal levnějším papírem a skládal je na sebe, aby docílil rovnoměrného provlhčení. Tento krok dělal z prostého důvodu. Po rovnoměrném provlhnutí jsou papíry nejlépe připravené k tomu, aby se dobře vtlačily do rýžek leptu a bezchybně sejmuly barvu.

K tisku používal tiskařskou čerň[128] utřenou s nejčistší lněnou fermeží a kalciovanou sazí. Barva byla máslovitě vláčná a po zaschnutí se nesměla lesknout. Vtírání barvy do vyleptaných linií a ploch provedl grafik bříškem dlaně. Tím dokázal docela dobře určit místa zatónování a vytíraní. Před samotným tiskem se otřely hadříkem fasety. Tisk proběhl na měditiskařském lisu[129] (viz Přílohy I., obr. 99). Výše nákladu se u měděné desky pohybuje okolo 200 výtisků. Z dochovaných desek se několikrát dělaly dotisky i po Mistrově smrti.[130]

Rambousek o technice čárového leptu říká *„Bývá často vytýkána umělecké grafice – i neinformovanými malíři – jakási prý složitá technická kuchyně, tajuplná a řemeslně náročná. Nuže, čárkový lept je technika skutečně prostá, pro kreslíře jako stvořená, hraničící jednoduchostí s perovou kresbou, ale proti této ještě citlivější na každý záchvěv kreslící ruky a v konečném vzhledu daleko rozmanitější jemným tónovým bohatstvím. Jenom je potřebí seznámit se s několika základními*

[127] [Srov.] ODEHNAL, Antonín. Grafické techniky: praktický průvodce. Brno: ERA, c2005. s. 69-72.

[128] Měditiskařská čerň je hlubotisková barva pro tisk mědirytin, leptů, suchých jehel, ocelorytin. Její základní vlastností je dostatečná hustota a vláčnost, umožňující vtírání barvy do rýh, dále nelepivost ale přilnavost, aby z nich mohla být sejmuta na papír.
BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997. s. 218.

[129] Měditiskařský ruční lis slouží k tisku grafických listů tištěný z hloubky. Sestává se ze dvou masivních ocelových válců o snadno regulovatelném tlaku. Mezi nimi vodorovně projíždí ocelová deska, na níž se klade deska tisková, hotová již k tisku připravená, se zatřenou tiskou barvou v rýhách. Přes tiskovou plotnu se položí navlhčený arch papíru a přikryje s měkkou plstí. Otočíme-li horním válcem pomocí hvězdicovitého kola, projede tisková deska mezi válci v tlaku. Papír zatlačený do rýh sejme z desky barvu a tisk je hotov.
RAMBOUSEK, Jan. *Slovník a receptář malíře-grafika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954. Výtvarné umění. s. 351.

[130] [Srov.] RAMBOUSEK, Jan. *Slovník a receptář malíře-grafika.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954. Výtvarné umění. s. 299-301.

pravidly přípravy kovové desky, jejího zaleptání i tisku, aby se experimentujícímu umělci rozevřelo pole nekonečných výrazových možností."[131]

Goya, jak již bylo řečeno, doplňoval čárový lept akvatintou. Ta se od leptu liší na první pohled i základním principem leptání. Stejný zde zůstává způsob leptání a tisku. Čárový lept se vyjadřuje různou spletí čar, zato akvatinta, neboli zrnkový lept, pracuje s celou plochou. Jedná se tedy o rozdílné výrazové prostředky. Název akvatinta pochází z podobnosti techniky s lavírovanými sepiovými kresbami a její schopnosti přenést do desky různé tóny v celé ploše (viz Přílohy I., obr. 98). Goya ostatně své přípravné kresby vytvářel právě lavírovanou kresbou. Na připravenou desku Goya naprášil jemný prášek kalafuny, damarový lak, ty se po zahřátí desky k jejímu povrchu přichytily. Leptání pak proběhlo kolem zatavených zrn.[132]

Různou hustotou a velikostí zrna, silou a délkou leptání, dokázal ovlivnit hloubku půltónových ploch. (viz Přílohy I., obr. 97). Při leptání postupoval od nejsvětlejších tónů k těm tmavším. Nejprve krytem opatřil místa, jež měla zůstat bílá. Po prvním zaleptání zakryl nejsvětlejší šedou a postup opakoval, dokud nedosáhl požadovaných tónů a šedivé škály. Charakteristickým rysem akvatinty jsou ohraničená pásma mezi tónovými přechody.[133]

Pokud Goya kombinoval tyto dvě techniky, můžeme, z nám dostupných znalostí o chemických grafických technikách soudit, že nejprve provedl čárový lept kresbou. Často se jednalo o přední plán. Očištěnou vyleptanou desku poté znovu opatřil krytem, ale jen v místech, kde neměla být použita akvatinta a žádné tónované plochy. Na desku pak naprašoval prach ručně pomocí plátěného pytlíku. Z jednotlivých bodů zrnek kalafuny vytvořil velký bod plochy. Často používal pro akvatintu hrubší zrno (viz Přílohy I., obr. 100), které na desce vytváří výraznější plošky a díky ručnímu nanášení je nestejnoměrné. V další práci s akvatintou se pak pohyboval okolo tří různě intenzivních šedivých a černých škál. Pro přitavení zrn k destičce použil svázané parafínové svícny.

[131] RAMBOUSEK, Jan. *Slovník a receptář malíře-grafika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954. Výtvarné umění. s. 290.
[132] [Srov.] Tamtéž s. 19.
[133] [Srov.] ODEHNAL, Antonín. *Grafické techniky: praktický průvodce*. Brno: ERA, c2005 s. 74-82.

Goya dokázal plně využít expresivní potenciál akvatinty. Používal robustní kresbu s hrubší strukturou jen několika půltónů. Za vrchol této kombinované techniky je považován cyklus Býčích zápasů.[134]

2.1 Sbírka leptů Moratova institutu Francisca de Goyi

Sbírka Freiburského Morat-Institut[135] má ve své sbírce grafiky všechny cykly, které Goya v průběhu své umělecké dráhy vytvořil - Rozmary (Los Caprichos) s 80 listy, Umění býčích zápasů (La Tauromaquia) se 40 listy, Hrůzy války (Los desastres de la Guerra) s 82 listy a Pošetilosti (Disparetes) zvané též Přísloví (Proverbios) s 22 listy.[136]

Díky sbírce Moratova institutu, která vlastní tisky z různých tiskových verzí můžeme pozorovat změny a velikost vlivu tisku na konečný výsledek práce.[137]

„Goyovy grafické cykly stojí na počátku umělecké moderny a zároveň představují jeden z jejích vrcholů. Do dnešního dne podnítily téměř nepřehledný počet interpretací, které je možné rozdělit – velmi zjednodušeně a schematicky – do dvou velkých skupin. Zástupci první skupiny vidí v Goyových grafických cyklech jednoznačně dílo sociálního kritika a osvícence, který svými nekompromisními satirickými útoky pranýřoval nešvary a nespravedlnosti dobové španělské společnosti, zatímco druhá skupina naopak zdůrazňuje jejich obsahovou a formální mnohoznačnost. Iritující postřehy, se kterými Goya diváka často konfrontuje, pak považují za další důkaz subjektivně-fantastického, vizionářského a tím v podstatě i protiosvícenského charakteru Goyových leptů".[138]

První cyklus Rozmary (viz Přílohy I., obr. 56-59) vyšel v roce 1799. Goya na něm pracoval v letech 1793 - 1798. Inspiroval se životem tehdejší španělské společnosti. Vysmíval se pověrám a pošetilostem všeho druhu. Jednotlivé narážky zahalil do podobenství, symbolů a nápověd. Výjevy doprovází tajemné titulky,

[134] [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Kapitoly z černého umění*: přehled grafických technik a některých průmyslových technologií tisku. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. s. 39.
[135] Sbírka Moratova institutu pro umění a vědy o umění se nachází v Německém Freiburku.
[136] HTTP Status 400 – Bad Request. [online]. Dostupné z: https://search.mlp.cz/cz/titul/francisco-de-goya/2502157/#book-content
[137] [Srov.] GOYA, Francisco de. *Francisco de Goya: lepty*: sbírka Moratova institutu [pro umění a vědy o umění]. [Cheb: Galerie výtvarného umění v Chebu, 2005 s. 18.
[138]Tamtéž s. 10.

které z díla mohou dělat určitý hlavolam. Musíme si uvědomit, že tisky vznikaly před dávnou dobou, a tak některé skutečnosti, které byly pro tehdejší obyvatele jasně čitelné, nám unikají.[139]

Většina kreslených předloh se nachází v muzeu v Pradu a v Národní knihovně v Madridu (viz Přílohy I., obr. 60,61). Jsou to kresby rudkou nebo perem a štětcem. Samotné tisky jsou leptané s doplněním akvatinty a suché jehly. Goya desky a neprodané výtisky věnoval králi Karlu IV., ten je předal Státnímu grafickému úřadu v Madridu, kde jsou uloženy dodnes.[140][141]

V tomto cyklu je asi nejlépe vidět změna v Mistrově tvorbě po náročných událostech a prodělané nemoci. *„Cyklus nese atmosféru plnou konfliktů a napětí. Stále hledáme smysly těchto groteskních scén, tíživých příznaků a vidin. Postavy jsou zjednodušené v obrysu. Již tento první cyklus nám ledasco prozradí o Goyových přeludech, představách, snech a vidinách.“* [142]

Druhý cyklus Hrůzy války (viz Přílohy I., obr. 62-67) promítá napoleonskou invazi ve Španělsku. Mistr na něm pracoval v letech 1808 – 1820. Zprostředkoval divákovi střety a válečné události, které ničily Goyovu vlast a přinášely obrovské utrpení obyvatelům. Ti se bránili všemi prostředky. Znázornil zde i hladomor, který jako důsledek neobdělávaných polí a celkového rozvratu, ovládl Španělsko a v jeho důsledku zahynulo asi 20 000 osob.

Desky jsou uloženy v Real Academia de bellas Artes de San Fernardo (Královská umělecká akademie svatého Fernanda v Madridu). Za Goyova života vznikly jen zkušební tisky. První souborné vydání cyklu vyšlo až po Goyově smrti v roce 1863.[143][144]

„Hrůzy války ukazují zaujatost aktuální realitou, naléhavost a ostrost realistického postřehu. Líčí zde události osvobozující války proti napoleonské okupaci. Střet dobře vyzbrojených vojáků a hladového obyvatelstva země. Slouží

---

[139] [Srov.] GOYA, Francisco de. Francisco *Goya y Lucientes: grafické cykly*: Národní galerie v Praze, Palác Kinských, červenec - srpen 1991. V Praze: Národní galerie, 1991. S. 10.
[140] [Srov.] Tamtéž
[141] Ve sbírce národní galerie v Praze jsou černé výtisky z doby 1899-1900, inventární číslo R 150 146 - 150 225.
[142]GOYA, Francisco de. *Francisco Goya y Lucientes: grafické cykly*: Národní galerie v Praze, Palác Kinských, červenec - srpen 1991. V Praze: Národní galerie, 1991. s.8.
[143] [Srov.] GOYA, Francisco de. *Francisco Goya y Lucientes: grafické cykly*: Národní galerie v Praze, Palác Kinských, červenec - srpen 1991. V Praze: Národní galerie, 1991. s. 11-12.
[144] Soubor tištěný v roce 1923 je součástí sbírky grafiky Národní galerie v Praze, inventární číslo R 161 629 – 708 – tisk v letech 1923.

jako jakési deníky událostí roku 1808-1814."[145] Už námi několikrát odkazovaný obraz 2. květen není pouhým záznamem historické události. Skrze něj k nám promlouvá dokumentární zobrazení, které nás nutí klást si naléhavé otázky o lidské mravnosti.[146]

Následující cyklus Umění býčích zápasů (viz Přílohy I., obr. 80-93) byl vydaný v roce 1815 nebo 1816. Pod Goyovýma rukama vznikal v letech 1810–1815. V prvním vydání Goya prezentoval pouze 33 listů. Dále se tomuto cyklu podrobněji věnujeme v následující kapitole číslo 2.2.

Předposledním, v pořadí čtvrtým cyklem, je Proverbios (Přísloví), zvaný také Disparates (Pošetilosti) (viz Přílohy I., obr. 68-71). Vznikal v letech 1816-1824. Jedná se o volný cyklus halucinací a vizí. Tyto grafické listy vznikaly ve stejnou dobu jako černé malby v domě hluchého. Jedná se o 22 listů, které patří k nejzáhadnějším z grafikovy tvorby. Svou groteskní fantastičností navazovaly na Caprichos. *„Sen se zde prolíná s realitou v podivném karnevalovém převleku na pozadí dusivě podmračené atmosféry*."[147] Listy vznikaly v pozdním období Goyova života již velmi silně poznamenaného hluchotou. Objevuje se zde opět zápas snu a skutečného života. Před očima se vynořují stíny a protiklady skryté na dně umělcova vědomí.[148]

Několik náčrtů toto cyklu vlastní Muzeum v Pradu (viz Přílohy I., 72, 73). Jedná se o lavírované kresby rudkou. Desky jsou pak uloženy na dvou místech. 18 desek vlastní Sanfernandská akademie, 4 desky jsou ve Francii. První souborné vydání proběhlo až po Goyově smrti.[149]

Poslední grafický cyklu jsou Býci z Bordeaux (viz Příloha I., obr. 74-77). Jedná se o experimentování s křídovou litografií.[150] V době vzniku těchto listů bylo

---

[145] GOYA, Francisco de. *Francisco Goya y Lucientes: grafické cykly*: Národní galerie v Praze, Palác Kinských, červenec - srpen 1991. V Praze: Národní galerie, 1991. s. 74.

[146] [Srov.] GOYA, Francisco de. *Francisco Goya y Lucientes: grafické cykly*: Národní galerie v Praze, Palác Kinských, červenec - srpen 1991. V Praze: Národní galerie, 1991. s. 74.

[147] [Srov.] GOYA, Francisco de. Francisco *Goya y Lucientes: grafické cykly*: Národní galerie v Praze, Palác Kinských, červenec - srpen 1991. V Praze: Národní galerie, 1991. s. 14.

[148] [Srov.] Tamtéž

[149] Součástí sbírky grafiky Národní galerie v Praze je soubor, který vyšel v roce 1864, inventární číslo R 161 629 – 708 – tisk v letech 1923.

[150] Litografie (řec. lithos -kámen, grafein -psát) též kamenotisk, je grafická technika tisku z plochy z kamenného nebo kovového štočku. K tisku s klasickým způsobem se používá kamenný štoček, který je až 15 cm silný. Používá se porézní vápenec, který saje i chemicky váže vodu i mastnotou. Mastnou křídou se na kámen zrcadlově překreslí. Princip tisku pak spočívá v tom, že se na navlhčený kámen nanese mastná tiskařská barva. Ta se uchytí jen na mastné stopě kresby. Poté se tlakem otiskne na papír a zachytí tak veškerou kresebnou jemnost.

umělci již 80 let a musel pracovat za pomoci dvojitých brýlí a lupy. Byl jedním z prvních umělců, kteří tuto techniku použili. Na sklonku svého života se tak navrátil k tématu býčích zápasů.[151] Cyklus čtyř litografií tvořil ve Francii. Je zde zobrazen hustý dav diváků seskupených kolem scény zápasu.[152]

2.2 Mistrův grafický cyklus „La Tauromaqua" (umění býčích zápasů)

„Býčí zápasy jsou jako řecká tragédie. Řekové vynalezli tragédii, aby očistili duši od strachu a vášně. Býčí zápasy měly stejný účinek, jenomže v aréně se odvíjela skutečná tragédie, ne hraná".[153]

Býčí zápasy, též korida, jsou ve Španělsku a Portugalsku tradiční podívaná. Jedná se o zápas mezi býkem a toreadorem pro potěšení publika. Býk je vydrážděn kopím a po zápasu je usmrcen mečem. Tato zábava má kořeny už v mínojské kultuře,[154] kde ale nebylo cílem býka zabít. Býčí zápasy byly napříč svou historií zakazovány a opět povolovány. První moderní korida se konala roku 1726 v Madridu.[155] Jednalo se o oblíbenou lidovou zábavu na hranici mezi kultovním obřadem a sportovní podívanou.[156]

Goyovy lepty začínají lovem býků v přírodě (listy 1, 2, 3) (viz Přílohy I., obr. 80-82) a končí smrtí matadora Pepe Illa v Madridské aréně (list 33) (viz Přílohy I., obr. 90). Sám autor techniku býčích zápasů znal a v mládí údajně provozoval. Možná i díky tomu dokázal tak věrně a uvěřitelně zachytit *„komediální zvířeckost lidského jednání, hazardní odvahu toreadorů ale i promyšlený ceremoniál nástrah, které člověk klade vydrážděnému zvířeti."* Konflikty z madridské a zaragozské

BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník: malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997. s.204.

[151] [Srov.] MICHÁLEK, Ondřej. *Kapitoly z černého umění*: přehled grafických technik a některých průmyslových technologií tisku. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. s. 79.

[152] HARRIS, Enriqueta. Goya. New York: Phaidon. Press Limited. 2001 s. 29.

[153] HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004 s. 84.

[154] Mínojská civilizace byla civilizace doby bronzové, která existovala na Krétě přibližně v období 2700 až 1450 př.n.l.
Mínojská civilizace – Wikipedie. [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/M%C3%ADnojsk%C3%A1_civilizace

[155] [Srov.] Korida – Wikipedie. [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Korida

[156] [Srov.] GOYA, Francisco de. *Francisco Goya y Lucientes: grafické cykly*: Národní galerie v Praze, Palác Kinských, červenec - srpen 1991. V Praze: Národní galerie, 1991. s. 13.

arény zachycoval podobně jako válečné výjevy v cyklu Hrůzy války. Cyklus obsahuje historii, ale i praxi a tradice koridy.[157]

Poprvé se v díle Francisca Goyi s tématem býčích zápasů setkáváme na jeho kartonech lidových zábav pro předlohy královských gobelínů. Obraz Zápas s mladým býčkem (1780) (viz Přílohy I., obr. 78) pravděpodobně obsahuje i autoportrét. Je zde zobrazen Goya s dalšími mladíky stojícími kolem býka. Zjevně se jednalo o novilladu, tedy nekrvavý zápas s mladými býčky. Goyovo aktivní zápasení s býky může být ale i součástí pověstí, které o sobě sám šířil a patří tak se spoustou dalších informací k jeho umělecké legendě.[158] Faktem ale zůstává, že umění býčích zápasů fascinovalo Goyu po celý život (viz Přílohy I., obr. 79). Nejen jako námět pro jeho tvorbu, ale jako každého Španěla milujícího vášeň a strach. Jak ostatně můžeme doložit i poslední grafickou prací mistra, ve které se opět obrátil k této tematice.[159]

Goya jako předlohy využil publikace F. de Moratína a slavného zápasníka Josého Delgada zvaného Pepe Illo. Jistě se inspiroval i vlastními znalostmi techniky. *„Jeho ostře vyhraněný pozorovací talent a záliba v líčení mnohdy až komediální zvířeckosti lidského jednání, našly v mysteriózním divadle býčích zápasů téma velmi poutavé".*[160] Podobně jako v jeho obrazech ani zde neurčuje vítěze. V jeho grafikách si nejsme jisti, komu máme stranit.

Technikou čárového leptu s kombinací akvatinty kreslil černé zvíře, které bylo zabíjeno na veřejných prostranstvích. Jednalo se o temný počátek ohrožení smrtelným rizikem, o oslavu lidské odvahy a hrdinství v tradičních španělských zápasech i o lidský zájem o násilí a krutost. Prostřednictvím toho zobrazoval povahu a temperament Španělů.[161]

Popis arény a především diváckých tribun z knihy „Don Francisco de Goya, život mezi zápasníky s býky a králi" nám nastíní atmosféru podivného utkání.

---

[157] GOYA, Francisco de. *Francisco Goya y Lucientes: grafické cykly*: Národní galerie v Praze, Palác Kinských, červenec - srpen 1991. V Praze: Národní galerie, 1991.

[158] Jeho mládí je opředeno romantickými historkami v nichž je těžko rozeznat skutečnost od legendy. Vypráví se o jeho milostných spádech, o rvačkách a výtržnostech, o únicích před policií, o cestě do Itálie v družině zápasníků s býky, o pokusu unést jeptišku z římského kláštera i o hrozbě šibenice. *Caprichos.* Ilustrace Francisco de GOYA. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. 40, [2] s. Mistři světové kresby;, Sv. 2. s. 8.

[159][Srov.] HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. s. 9.

[160] GOYA, Francisco de. Francisco Goya y Lucientes: grafické cykly : Národní galerie v Praze, Palác Kinských, červenec - srpen 1991. V Praze: Národní galerie, 1991.

[161][Srov.] STAROBINSKI, Jean. *Symboly rozumu: proměny umění a revoluce*. Brno: Barrister & Principal, 2003. Dějiny a teorie umění. s. 81.

„…oběť padne, aniž katovi ublíží. Dva býci jsou odvlečeni mezky. Dav šílí nad takovými vydatnými jatkami: nosiči, pouliční kramáři, řemeslníci, kupci, sedláci, finančníci písaři, […] umělci, infanti. Na nejhořejších příčkách tohoto žebříčku šílí lidé trošičku zdrženlivěji, třeba se nikterak nechtějí vykrásti z všeobecného nadšení. Ze všech stavů chybí jen stav duchovní."[162]

Goya zachycuje diváky jakoby viděné z vyššího stanoviště, než je sám torero a býk v aréně pod nimi. Plocha arény je redukovaná na dva plány. Tmavý prvek dodává celku dynamiku. Není zde zobrazen jen býčí zápas, ale je představeno kompoziční řešení nového typu. Na rozdíl od pozdějších býků z Bordeax je tauroqua v prvním plánu věnována býku. U leptů diváky Goya odsouvá poněkud do pozadí, u litografií naopak býky.[163]

Goya docílil rovnováhy asymetrických scén čistě s pomocí grafických prostředků. Formát různě kolísá, ale pohybuje se kolem rozměru 25 x 35 mm. Tyto desky jsou skoro dvakrát větší než u ostatních cyklů. Listy nejsou označeny názvem, ale obsahují pro lepší názornost spíše popis příhody, který se na scéně odehrává.[164]

„Cyklus býčích zápasů je považovaný za vrchol autorovy grafické tvorby. Dynamické pojetí tohoto myšlenkově víceznačného tématu dosvědčuje umělcovo mistrovství."[165] Lepty nám zprostředkovávají představu o začátcích, vývoji a současném stavu těchto slavností ve Španělsku. Místy nehrdinská povaha událostí naznačuje, že Goyovým původním záměrem bylo poskytnout poměrně přímočarý dokument o býčích zápasech. S postupným vývojem série se Goya více obrací k nešťastným událostem, které se staly při zápasech (viz Přílohy I., obr. 86). Cyklus je pro Goyovu tvorbu specifický. Společně s Caprichos se jedná o jediné dva cykly, které vyšly během umělcova života. Tyto lepty byly více technicky dokonalé a prokázaly mistrovství jemných efektů, které Goya získal během experimentování s cyklem Hrůzy války.[166]

---

[162] SCHNEIDER, Manfred. *Don Francisco de Goya, život mezi zápasníky s býky a králi.* 2. vyd. Praha: Rudolf Škeřík, 1941, [i.e. 1940]. Edice Symposion. s. 115.
[163] [Srov.] GOYA, Francisco de. *Francisco de Goya: lepty* : sbírka Moratova institutu [pro umění a vědy o umění]. [Cheb: Galerie výtvarného umění v Chebu, 2005].
[164] [Srov.] GOYA, Francisco de. *Francisco Goya y Lucientes: grafické cykly*: Národní galerie v Praze, Palác Kinských, červenec - srpen 1991. V Praze: Národní galerie, 1991. s. 13.
[165] MICHÁLEK, Ondřej. *Kapitoly z černého umění:* přehled grafických technik a některých průmyslových technologií tisku. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. s. 38.
[166] [Srov.] TOMLINSON, Janis A. Francisco Goya y Lucientes, 1746-1828. London: Phaidon, 1999 s. 222.

Přípravné kresby rudkou jsou ve většině uloženy v Muzeu v Pradu. Desky vlastní Státní grafický ústav Madrid. Prodej prvního vydání cyklu byl oznámen v říjnu 1816 v Diaroi de Madrid, v prosinci v Gaceta de Madrid. Druhé vydání proběhlo v roce 1855 v Madridu, třetí v Paříži 1876 u Loizeleta. V tomto vydání vyšlo o sedm listů více, než v prvním Goyově vydání z roku 1816 s 33 listy. Cyklus byl rozšířen o listy označené písmeny A-G (viz Přílohy I., obr. 91-93). Jedná se o tisky z matric, které Goya zhotovil na zadní strany původních desek. Počtvrté proběhlo vydání v roce 1905 v Madridu. Další vydání se konala v roce 1921,1928 a poslední 1937 v Madridu. [167]

[167] Národní galerie v Praze vlastní výtisky z roku 1905, inventární číslo 1905 – R150 016-150 055.

II. PRAKTICKÁ ČÁST

3 Další jeho bláznovství v téže aréně

Praktická část navazuje na získané informace a znalosti o vybraných grafických cyklech a technikách, které Francisco Goya aplikoval, jenž byly představeny v teoretické části. Cílem praktické práce byla tvorba leptů na základě inspiračních zdrojů z dostupných materiálů o Franciscu Goyovi jako grafickém mistrovi.

Základem práce byla fascinace grafickou tvorbou autora a to především cyklem býčích zápasů, který recipientovi předává živý pohled do arény plné hluku, napětí a očekávání. V tomto smyslu byly pro studium jednotlivých leptů využívány zejména dvě publikace. První byla již výše zmiňovaná sbírka leptů Moratova institutu,[168] druhým zdrojem se stal soubor leptů s předmluvou Philipa Hofera z nakladatelství Doner Publications.[169]

Tento grafický cyklus je dílem, které v sobě nese celou škálu výrazových prostředků, s kterými mistr dokázal velmi účinně pracovat. Plocha leptu je často rozdělena na několik pásem. Hlavní děj je umístěn v dolní třetině plochy. Lepty mají velmi často jednu část výrazně tmavší, než ostatní tónovanou plochu. Ve většině případů se pak objevuje tmavý pás v horní části zobrazené arény. Jedná se o tribuny s diváky, kteří pozorují hlavní námět grafického listu (Přílohy I., obr. 104). Naopak největší světlo se nachází ve spodní třetině například na hřbetu zvířete či těle zápasníka (viz Přílohy I., obr. 87). Výjimkou ale není ani opačné uspořádání, kdy se tmavá plocha přesune do úplného popředí. Pozadí pak zůstává zcela čisté. Viditelné je to především u leptů, které zobrazují starší techniky býčích zápasů a nemají tolik přihlížejících diváků (viz Přílohy I., obr. 82).

K tvorbě této práce vedlo osobní okouzlení lepty býčích zápasů, zejména portréty v jejich třetím plánu. Zobrazení diváci, někdy jen ztěžka spatřitelní v prostoru tmy arény, nesou velký výrazový účinek celého zápasu. Jednotlivé tváře přihlížejí události, odehrávající se před jejich očima a zároveň jsou zobrazeny jako součást celé masy, která tvoří kompaktní blok kompozice. Jednotlivé hlavy ukazují svou přítomnost pomocí jedinečného výrazu nebo gesta. Goya dokázal

[168] GOYA, Francisco de. *Francisco de Goya: lepty*: sbírka Moratova institutu [pro umění a vědy o umění]. [Cheb: Galerie výtvarného umění v Chebu, 2005
[169] GOYA, Francisco de. *La tauromaquia: and The bulls of Bordeaux*. New York: Dover Publications, 1969. 8 s. 48 obr. příl.

velmi jednoduchými a úspornými tahy vtisknout do tváře jednotlivce výraz celého dění. Nejedná se ale o zobrazení jednoho univerzálního výrazu. Na každém jednom listu i napříč celým cyklem spatřujeme nejrůznější tváře, které v sobě nesou různé názory na tuto tradiční španělskou podívanou. Můžeme zde spatřit tváře fascinovaných přihlížejících, napjatých, očekávajících famózní závěr zápasu i povzbuzující Španěle, také ale zděšené ženy a tváře odvrácené od boje, ve kterém nejsou síly zcela vyrovnané. Napětí je všudypřítomné.

Možná se zde nejedná pouze o zápas mezi býkem a divákem. Z čistě grafického pohledu můžeme pozorovat zápas mezi světlem a stínem, který je sváděn s velkým napětím a vervou. Zápas, jehož výsledek je kontrast, dokáže diváka strhnout a naprosto upoutat, svým vyrovnaným výsledkem v podobě nejdůležitějšího grafického principu, jímž je právě zmiňovaný kontrast. I zde nás pak svou technikou mistr dostává jako pozorovatele do jistého napětí. Jakoby dokázal s vybranými výrazovými prostředky reflektovat dění v aréně. Často vede diváka pomocí trojúhelníkového výseku světla, které posouvá oči k nejdůležitější části plochy leptu (viz Přílohy I., obr. 88)

Hlavní zdroj inspirace pro vznik leptů se tedy nachází v pozadí posledních řad. Návrhová část (skici) pracovala se zvětšeninami jednotlivých fragmentů z pozadí za pomocí digitálních technologií (viz Přílohy II. obr. 101-103). V úplném prvopočátku vzniklo malé množství rychlých kreseb tužkou, které napodobovaly jednotlivé tváře z arény.

Dalším krokem bylo kopírování mistrových tahů pomocí pauzovacího papíru, které mělo za cíl pochopení stylu autora (viz Přílohy II., obr. 104). První skici zabíraly vetší část plochy z původního leptu. V některých kompozicích se hlavní aktér v popředí leptu zobrazil jen v obrysové linii (viz Přílohy II., obr. 105-106, 108), pro zvýraznění námi sledovaného pozadí. Proces další stylizace vedl k postupnému soustředění na samotné tváře (viz Přílohy II. obr. 107, 109) Kresby byly prováděné tuší. Tyto studie jistě velkou mírou ovlivnily další kroky tvorby.

3.1 Realizace práce

Na základě získaných poznatků z teoretické části přiblížíme samotnou realizaci praktické práce z technologického hlediska.

Stejně jako Goya musíme začít u přípravy desky. K tvorbě leptů byly použity titanzinkové destičky. Destičky, podobně jako v originálním cyklu, mají různou velikost, která kolísá mezi -13x14 cm a 14x20 cm. Nejprve muselo dojít k přebroušení a očištění desek. Hrany matric se zabrousily do faset a rohy do obloučků, aby nedocházelo k prořízknutí papíru při tisku. Následně se deska odmastila a mohla se pokrýt tekutým krytem. Tekutý kryt je v podstatě pevný kryt, jenž používal Goya, rozpuštěný v některém snadno těkavém rozpouštědle. Jeho nanášení je mnohem snadnější a provádí se na rozdíl od pevného krytu zastudena pomocí vlasového štětce[170]. Zadní strana desky se pak už nemusela natírat opět krytem, ale přelepila se plastovou izolepou.

Kresba se na připravenou destičku převedla pomocí pauzovacího papíru. Překreslená přípravná skica na pauzovacím papíru se obrátila, aby kresba na destičce byla zrcadlově převrácená. Následně se pomocí ostré jehly udělaly malé značky a tečky, takové vodící body. Poté se volnou rukou kresba dokončila. Jehla musela být lehce zabroušená, ne úplně ostrá, aby prorývala pouze kryt a nepoškodila tak kov pod ním (viz Přílohy II., obr. 110).

Leptání probíhalo v plastových nádobách. Jako leptadlo byl použit chlorid železitý, především pro jeho relativní bezpečnost a méně agresivní chování, v porovnání s kyselou dusičnou využívanou Goyou. Zmíněná kyselina dusičná je velmi silná ostrá a nebezpečná. Chlorid železitý leptá pomaleji a více do hloubky destičky, proto se linie mohou zdát přesnější a pevnější, něž lehce hrbolaté linie mistrovských grafik. Doba trvání samotného leptání byla asi 15 minut (Viz Přílohy II., obr. 111). Na povrchu destiček, ponořených v kyselině se postupně objevovaly jakési bublinky (viz Přílohy II., obr. 112), nebo chcete-li povlak, který značil, že k leptání postupně dochází. Po skončení leptání se destičky umyly pod tekoucí vodou (viz. Přílohy II., obr. 113, 116, 117).

[170] KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění*: průvodce pracovními postupy a dějinami originální tiskové grafiky. Praha: Artia, 1981. s. 97.

Po odstranění krytu pomocí benzinu a dokonalém očištění matrice se mohlo přistoupit k tisku. Za pomoci plastové špachtle se na destičku v jedné vrstvě nanesla tiskařská barva (viz Přílohy II., obr. 114-115). Tento krok se dělá proto, aby se barva dostala pořádně do všech proleptaných linií. Poté se pomocí dlaně lehce oprášené v magnéziu barva z destičky opět vytírala plynulými pohyby bříška dlaně. Povrch desky se tak vyčistil a barva ulpěla ve vyleptaném grátku.

Tisklo se na papír, který se předem namočil, lehce osušil savým hadříkem a vložil se mezi noviny. Tisk probíhal v tiskařském lisu, který musel být nastaven na patřiční tlak. Destička se kladla na připravený nakládací arch a poté byla přikryta provlhčeným papírem.

Výsledkem práce je šest čarových leptů (viz Přílohy II., obr. 18-23). Po bližším zkoumání jednotlivých tahů je jasné, že Goya byl jistě mistrem svého řemesla. Když jsem se pokoušela přiblížit tahům Mistrovy ruky, dospěla jsem ke zjištění, že není vše tak jednoduché, jak se zdá. O co je počet linií úspornější, o to je na každý jeden její zachvěv, i jí samotnou, kladen větší důraz a nárok. O to větší a silnější je pak účinek, když rychlá letmá linka najde mimoděk své pravé místo a vtiskne obličeji jasně čitelnou emoci. Se vší snahou vyjádřit co nejpřesněji a nejúsporněji výraz obličeje je složité zachovat v ruce neutaženost a přirozenou lehkost. Myslím, že v tomto případě platí staré dobré přísloví: „ V jednoduchosti je krása“. Ač jsem se snažila ruku držet uvolněnou a přiblížit se Goyově předloze, obzvlášť u samotných leptů, zdá se mi má práce v některý momentech oproti vzoru poněkud tvrdá. Přes snahu zobrazit Mistra se do kresby jistě promítl i můj osobní rukopis.

Celý tento výstup je zajisté jen začátkem další možné návaznosti tvorby. Otevírá přístup, který v podstatě nese princip celé této práce - s jednoduchým prostředkem prezentovat velké emoce.

Závěr

Cílem bakalářské práce bylo představit jedinečného španělského umělce Francisca Goyu a to nejen jako známého malíře, ale také jako výtečného grafika. Pomocí praktické části poukázat na některé výrazové prostředky, které Mistr používal a vyhotovit grafické listy vycházející z jeho díla.

Teoretická část si nemohla odpustit zařazení námi probírané osobnosti do širšího historického, politického a kulturního kontextu. Jistě jsou to dílčí složky života, které se dnes, stejně jako před několika staletími, otiskují do každodenního života v rovině osobní i pracovní.

Politické okolnosti malíři utvářely podmínky pro jeho život. Zakázky mu často zadávali vrcholní představitelé státu nebo vysoce postavení členové nejbohatších vrstev. Historické události se výrazně odrazily v autorově tvorbě a jsou předobrazem možná jeho pro širokou veřejnost nejznámějších děl, tedy dvou obrazů květnových událostí roku 1808. Do třetice dalším důležitým vlivem na Goyovy práce je specifický kulturní život Španělů s jejich vlastenectvím a hrdostí na svou zem. Stačí si jen představit vysoce postavené dámy, které se snaží přiblížit svou módou pravým Španělkám, tedy majám, které jsou ostatně také častým autorovým námětem.

V Goyově díle se odrážejí v různé míře tyto tři uvedené složky žití. Pokud se jedna z nich (válka, stíhání liberálů, cizinec na trůnu) nevyvíjí zcela dobře, dokáže naprosto otočit autorovo vnímání a následně jeho prezentaci v uměleckém projevu. To můžeme, kromě maleb v domě hluchého, vidět i v Goyově grafickém díle.

Už jeho první lepty nám ukazují kus kousavého a neústupného autorova pohledu na společnost. Když si dovolíme odstoupit od obsahové složky umělcova grafického díla, složka formální v sobě neskýtá o nic méně zajímavých a jedinečných momentů. Samotné nakládání s hlubotiskovými technikami čárovým leptem a akvatintou tvoří ve své vzájemné kombinaci naprosto přesvědčivé a velkorysé dílo. V tomto smyslu je podán i cyklus býčích zápasů, který se stal hlavním zdrojem osobního okouzlení grafickým dílem Francisca Goy.

Po poznání zákonitostí a postupů obou technik dokážeme jistě ještě více ocenit výraz a vyznění jednotlivých cyklů. Proto je teoretická a praktická část úzce propojena. Nejen pro znalost okolností vzniku děl z obsahového hlediska, ale

především pro znalost chemických grafických technik, které jsou neodmyslitelnou součástí i podmínkou praktické části. Ta se zaměřila na tvorbu leptů, které nesou tváře z tribun býčí arény Goyových grafik.

Autor se při v prvním kontaktu může zdát poněkud podivně temný a nejasný. Stejně jako ho mohla vnímat část tehdejší společnosti, kterou byl do jisté míry nepochopen. S dalšími informacemi (i těmi týkajícími se grafických postupů a technologických znalostí) a s počtem shlédnutých děl se představa o tomto umělci mění a sama svérázně utváří. Snad každý je Goyou zasažen nejvíce po objevení jeho grafického díla, které často vede téměř k naší fascinaci.

To vše přispělo k úvaze, že Francisco Goya mohl být určitým dílem své osobnosti jistým „bláznem". Bláznem, který se možná bál svých temných představ, ale přesto se pouštěl do dalších bláznovství v aréně vlastních fantazií a bludů. Proto byl vybrán podtitul práce, vzatý z titulku devatenáctého leptu býčích zápasů „Další jeho bláznovství v téže aréně".

Práce jistě není uzavřeným celkem. Na všech cestách se dá postupovat dále. Můžeme rozšiřovat teoretické znalosti z oblasti politicko-historických kontextů i dále rozvíjet praktickou část, kde se otevírá velký prostor pro navázání na zhotovené lepty. Námi zvolená technika byla první a celkem logickou volbou, ale bylo by možné se inspirovat i dalšími technikami nebo větší stylizací Goyovy tvorby.

Seznam použitých zdrojů

Monografické zdroje

1. ARTERA, Antonio Ubieto. *Dějiny Španělska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1995. ISBN 80-7106-117-4.
2. BALEKA, Jan. *Výtvarné umění: výkladový slovník : malířství, sochařství, grafika*. Praha: Academia, 1997. ISBN 8020006095.
3. *Caprichos.* Ilustrace Francisco de GOYA. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. 40, [2] s. Mistři světové kresby;, Sv. 2.
4. CUMMING, Robert. *Slavné obrazy: [rozbor a výklad nejznámějších obrazů na světě]*. Přeložil Kateřina ŠEVČÍKOVÁ. V Praze: Knižní klub, 2008. Obrazový průvodce (Euromedia Group - Knižní klub). ISBN 978-80-242-2095-6.
5. ČAPEK, Karel. Výlet do Španěl: Viaje a España. Brno: Edika, 2016. Dvojjazyčná kniha pro pokročilé (Edika). ISBN 978-80-266-1004-5.
6. ECO, Umberto, ed. *Dějiny ošklivosti*. Přeložil Iva ADÁMKOVÁ, přeložil Jindřich VACEK, přeložil Jiří PELÁN, přeložil Gabriela CHALUPSKÁ, přeložil Kateřina VINŠOVÁ, přeložil Zora OBSTOVÁ, přeložil Anita PELÁNOVÁ. Praha: Argo, 2015. ISBN 978-80-257-1434-8.
7. FARTHING, Stephen, ed. *1000 obrazů, které musíte vidět*. Praha: Fortuna Libri, 2007. Fortuna art. ISBN 978-80-7321-297-1.
8. FEUCHTWANGER, Lion. *Goya, čili, Trpká cesta poznání*. Dotisk 3. vyd. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1966.
9. FIALA, Vlastimil. *Pětka z kreslení: pro čtenáře od 14 let*. Praha: Albatros, 1969.
10. GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando. *Stručné dějiny španělské kultury: cesty kulturou prostřednictvím měst*. Přeložil Anna TKÁČOVÁ, přeložil Miloslav ULIČNÝ. V Podlesí: Dauphin, 2019. ISBN 978-80-7272-764-3.

11. GOMBRICH, Ernst Hans. *Příběh umění*. Praha: Argo, 1997. ISBN 80-204-0685-9.
12. GOYA, Francisco de. *Francisco de Goya: lepty : sbírka Moratova institutu [pro umění a vědy o umění]*. [Cheb: Galerie výtvarného umění v Chebu, 2005]. ISBN 80-85016-76-1.
13. GOYA, Francisco de. *Francisco Goya y Lucientes: grafické cykly : Národní galerie v Praze, Palác Kinských, červenec - srpen 1991*. V Praze: Národní galerie, 1991. ISBN 80-7035-028-8.
14. GOYA, Francisco de. *La tauromaquia: and The bulls of Bordeaux.* New York: Dover Publications, 1969. 8 s., 48 obr. příl. ISBN 0-486-22342-6.
15. GUDIOL, José. *GOYA I*. Praha: Odeon, 1982 01-519-82. 09/11
16. HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. ISBN 80-7209-571-4
17. HARRIS, Enriqueta. *Goya*. New York: Phaidon. Press Limited. 2001 ISBN 0 7148 2975 7
18. HUYGHE, René, ed. *Encyklopedie umění nové doby*. Přeložil Hana STAŠKOVÁ. Praha: Odeon, 1974. Světové dějiny (Odeon).
19. CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska v datech*. Praha: Libri, 2011. ISBN 978-80-7277-482-1.
20. CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2017. Dějiny států. ISBN 978-80-7422-525-3.
21. KOVAŘÍK, Jiří. *Murat: Napoleonův maršál a neapolský král*. Třebíč: Akcent, Drahomír Rybníček, 2020. ISBN 978-80-7497-310-9.
22. KOVAŘÍK, Jiří. *Napoleonova invaze: 1807-1810 : [poloostrovní válka ve Španělsku a Portugalsku I]*. Třebíč: Akcent, 2010. ISBN 978-80-7268-683-4.
23. KREJČA, Aleš. *Techniky grafického umění*: průvodce pracovními postupy a dějinami originální tiskové grafiky. Praha: Artia, 1981.
24. *Malá československá encyklopedie*. Praha: Academia, 1984.
25. *Malířské umění od A do Z: dějiny malířského umění od počátků civilizace*. Přeložil Naďa BENEŠOVÁ. Praha: Rebo Productions, 1995. ISBN 80-85815-20-6.

26. MICHÁLEK, Ondřej. *Kapitoly z černého umění: přehled grafických technik a některých průmyslových technologií tisku*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. ISBN 978-80-244-4185-6.
27. NOVOTNÝ, Adolf. *Biblický slovník*. 3. vyd. Ilustroval Jan DOSTÁL, ilustroval Miroslav RADA, ilustroval Jiří ZEJFART. Praha: Kalich, 1992.
28. ODEHNAL, Antonín. *Grafické techniky: praktický průvodce*. Brno: ERA, c2005. ISBN 8073660067.
29. PEČENKA, Marek a Petr LUŇÁK. *Encyklopedie moderní historie*. 2. vyd. Praha: Libri, 1998. ISBN 80-85983-46-X.
30. PETROVÁ, Eva. *Delacroix a romantická kresba: [monografie s ukázkami výtvarného díla]*. Praha: Odeon, 1989. Mistři světové kresby (Odeon). ISBN 80-207-0204-0.
31. PIJOAN, José. *Dějiny umění: 8*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1985.
32. RAMBOUSEK, Jan. *Slovník a receptář malíře-grafika*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954. Výtvarné umění.
33. SCHNEIDER, Manfred. *Don Francisco de Goya, život mezi zápasníky s býky a králi*. 2. vyd. Praha: Rudolf Škeřík, 1941, [i.e. 1940]. Edice Symposion.
34. *Slovník světového malířství*. Praha: Odeon, 1991. ISBN 80-207-00234.
35. STAROBINSKI, Jean. *Symboly rozumu: proměny umění a revoluce*. Brno: Barrister & Principal, 2003. Dějiny a teorie umění. ISBN 80-86598-56-X.
36. TARABRA, Daniela. *Prado - Madrid*. V Praze: Knižní klub, 2005. Slavné galerie světa. ISBN 80-242-1281-1.
37. TOMLINSON, Janis A. *Francisco Goya y Lucientes, 1746-1828*. London: Phaidon, 1999. ISBN 0714838446.
38. *Umění: velký obrazový průvodce*. Vyd. 2. Přeložil Markéta HÁNOVÁ. [Praha]: Knižní klub, 2014. Universum (Knižní klub). ISBN 978-80-242-4494-5.

Internetové zdroje

1. Diego Velázquez – Wikipedie. [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Diego_Vel%C3%A1zquez
2. El Greco – Wikipedie. [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/El_Greco
3. Fuendetodos – Wikipedie. [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Fuendetodos
4. HTTP Status 400 – Bad Request. [online]. Dostupné z: https://search.mlp.cz/cz/titul/francisco-de-goya/2502157/#book-content
5. Jiří Chalupa životopis | Databáze knih. Knihy | Databáze knih [online]. Copyright © 2008 [cit. 16.10.2020]. Dostupné z: https://www.databazeknih.cz/zivotopis/jiri-chalupa-571
6. Jiří Kovařík životopis | Databáze knih. Knihy | Databáze knih [online]. Copyright © 2008 [cit. 16.10.2020]. Dostupné z: https://www.databazeknih.cz/zivotopis/jiri-kovarik-1866
7. Korida – Wikipedie. [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Korida
8. Mínojská civilizace – Wikipedie. [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/M%C3%ADnojsk%C3%A1_civilizace
9. Osvícenství – Wikipedie. [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Osv%C3%ADcenstv%C3%AD
10. Utrechtský mír – Wikipedie. [online]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Utrechtsk%C3%BD_m%C3%ADr

Seznam příloh

Přílohy I. obrazový materiál k teoretické části……56

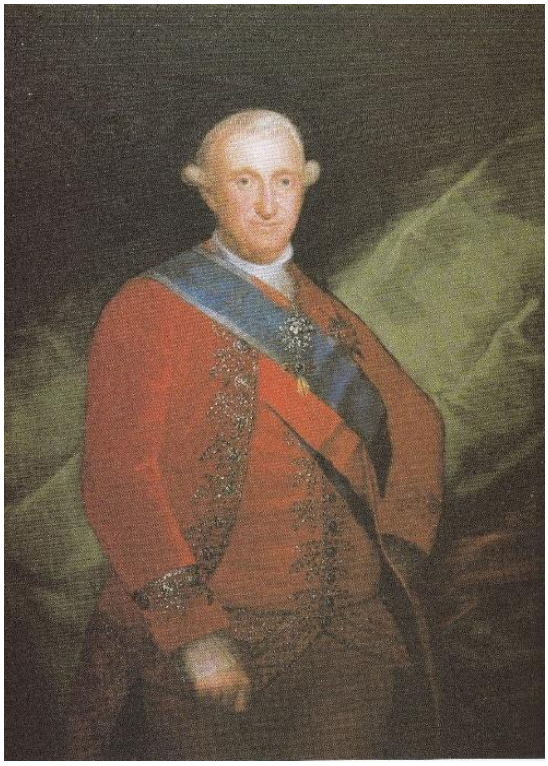
Přílohy II. fotodokumentace praktické části……106

Přílohy I. obrazový materiál k teoretické práci

Obr.1: Královský palác v Madridu jako ukázka stavební činnosti osvícenského panovníka Ferdinanda VI. (výstavba 1738-1892).

Obr. 2: Palác v Aranjuezu jako další příklad osvícenské architektury. Architekti Juan de Herrera a Juan Bautista de Toledo.

Obr. 3 : Král Karel III. na portrétu od Francisca Goyi. Charles III. in Hunting Costime, 1786 - 1788, Collection Fernán-Numez, Madrid.



Obr. 4: Král Karel IV na portrétu od Francisca Goyi. Carlos IV, 1789, Tabacalera, Madrid.

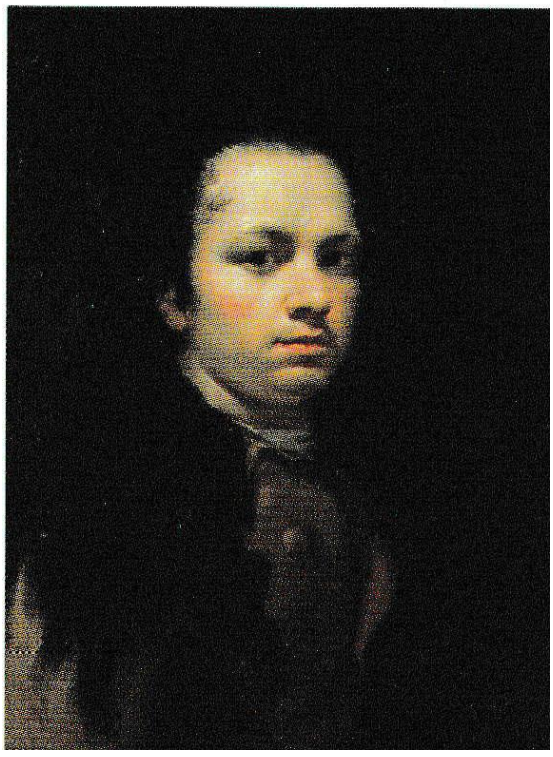
Obr. 5: Marie Luisa na portrétu od Francisca Goyi, María Luisa, 1789, Tabacalera, Madrid.

Obr. 6: Portrét Ferdinanda VII od Francisca Goyi, Portrait of Ferdinand VII., 1814, Museo del Prado, Madrid.

Obr. 7: Srovnání děl F. Goyi a E. Maneta. Francisco Goya, Maja on a Balcony, 1808, Private collection.

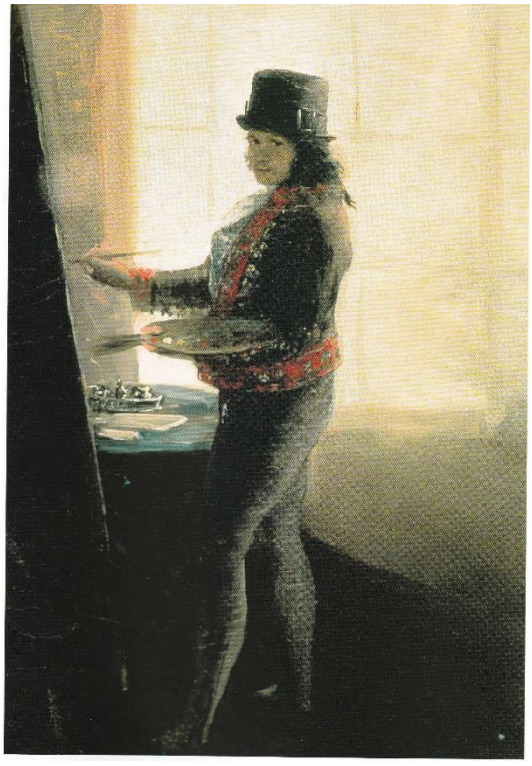
Obr. 8: Srovnání děl F. Goyi a E. Maneta. Eduard Manet, The Balcony, 1868-1869, Musée d´Orsay, Paris.

Obr. 9: Malby na dveřích relikviáře ve Fuendetodos. První známé dílo autora, 1762.



Obr. 10: Vlastní portrét, 1771-1775, Madrid, sbírka markýzy de Zurgena.

Obr. 11: Hrabě de Floridablanca (detail autorova portrétu) 1783, Madrid, Banco Urquijo.



Obr. 12: Vlastní portrét v ateliéru, 1790-1795, Madrid, Museo de la Real Academia de San Fernando.

Obr. 13: Autoportrét (detail) 1795-1797, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Obr. 14: Vlastní portrét ve věku 69 let, 1815, Madrid, Museo de la Real Academia de San Fernando.

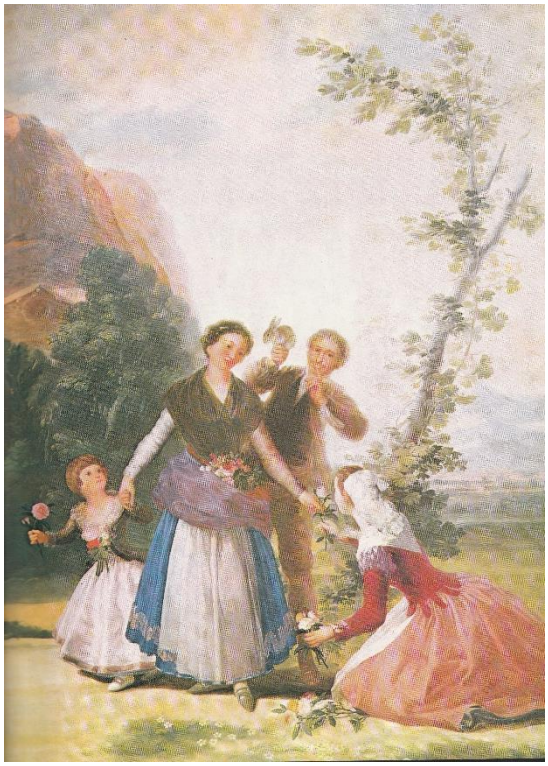
Obr. 15: Vlastní portrét ve věku 78 let, 1824, Madrid, Museo del Prado.

Obr. 16: Vlastní karikatura, Goyův dopis pro Martína Zapatara, Madrid 1794, Madrid Museo Nacional del Prado.

Obr. 17: Slunečník, návrh gobelín, 1776-1778, Madrid, Museo del Prado.

Obr. 18: Piknik, návrh na gobelín, 1776, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Obr. 19: Houpačka, návrh na gobelín, 1779, Madrid, Patrimonio Nacional.



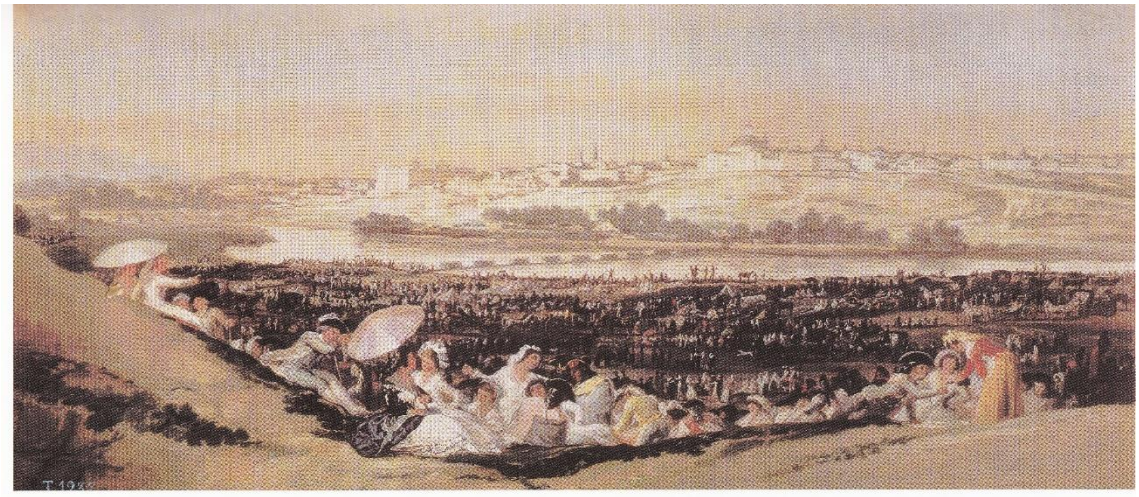
Obr. 20: Květinářky, návrh na gobelín, 1786-1787, Madrid, Prado.

Obr. 21: Ukázka tradičního španělského odívání majo a maja (detail z kartonu k tapisériím Maja a embozados) 1777, Prado, Madrid.

Obr. 22: Rodina infanta dona Luise, 1783, Parma, Mamiano di Traversetolo, Fondazione Magnani-Rocca.

Obr. 23: Rodina vévody z Osuny (patřili k významným Goyovým patronům a podporovatelů osvícenství), kolem roku 1788, Madrid Museo del Prado.

Obr. 24: Marie Luisa na koni, 1799, Madrid, Museo del Prado (Další z Goyových portrétů královny, kde ji zobrazil bez příkras a idealizace.).



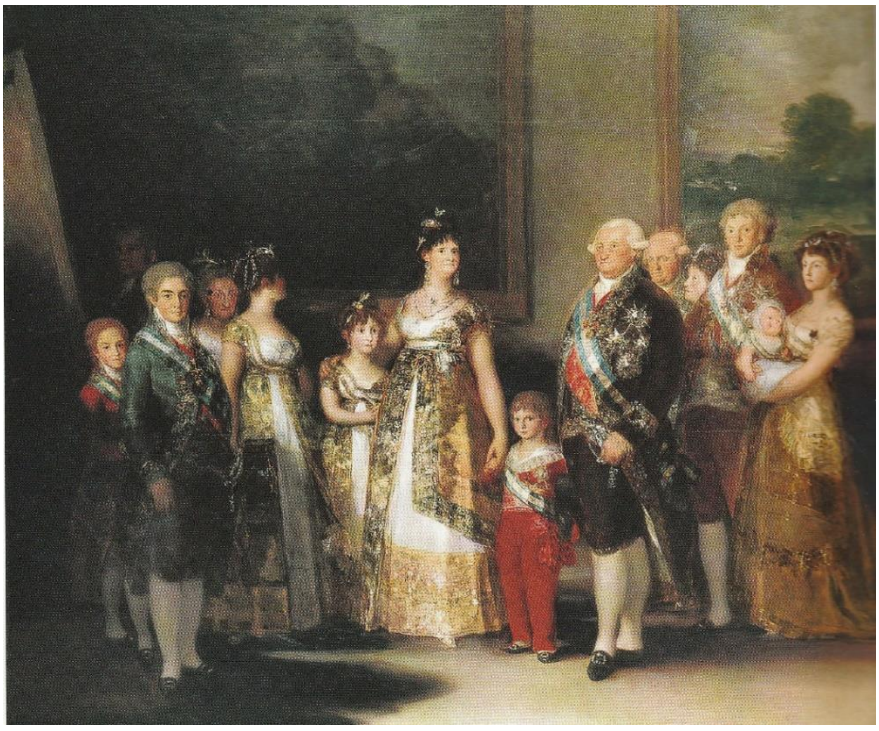
Obr. 25: Louka sv. Isidora (nerealizovaný návrh na gobelín), 1788, Museo del Prado, Madrid.

Obr. 26: Svatba, 1791-1792, Madrid, Museo del Prado.

Obr. 27: Zima.

Obr. 28: Slaměný panák, 1791-1792, Madrid, Museo del Prado.

Obr. 29: Les Vieilles neboli Čas a stařeny,1810-1812, Musée des Beaux-Arts, Lille (Krutý bůh času Chronos nad dvěma starými babiznami, které se nalíčené a upravené dívají do zrcadla a ptají se ho „Que tal"-„Tak co?". Jedna ze stařen má ve vlasech Amorův šíp, stejně jako královna Marie Luisa.).

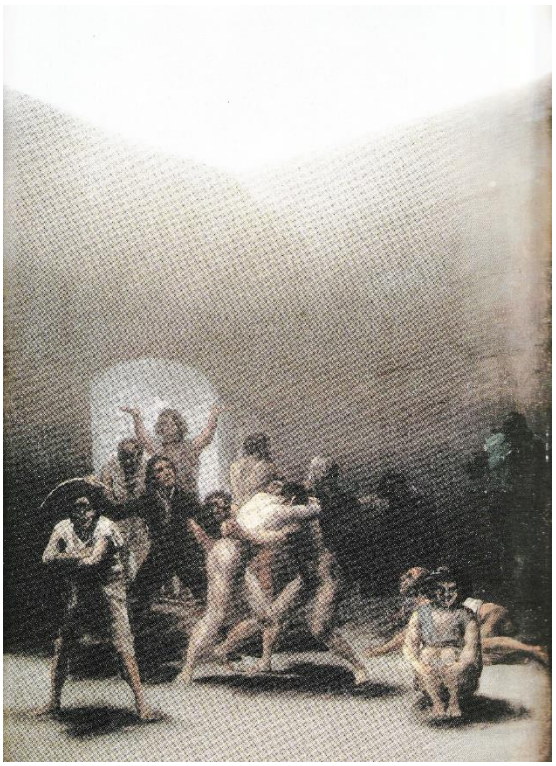


Obr. 30: Rodina Karla IV, 1800-1801, Madrid, Museo del Prado (v pozadí vidíme malířův autoportrét po vzoru Velazquezových obrazů).

Obr. 31: Manuel Godoy jako velitel v „pomerančové“ válce, 1801, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Obr. 32: Goya a jeho lékař Arrieta, 1820, Minneapolis, Minnesota, Institute of Arts.

Obr. 33: Požár, 1793, soukromá sbírka.



Obr. 34:Dvůr blázince, 1794, Meadows Museum, Dallas.

Obr. 35: Vévodkyně Alba si upravuje vlasy, 1796, Madrid, Biblioteca Nacional.

Obr. 36: Mladá žena s býčkem, 1796-97, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Obr. 37: Vévodkyně z Alby, 1795, Madrid, Fundación Casa de Alba.

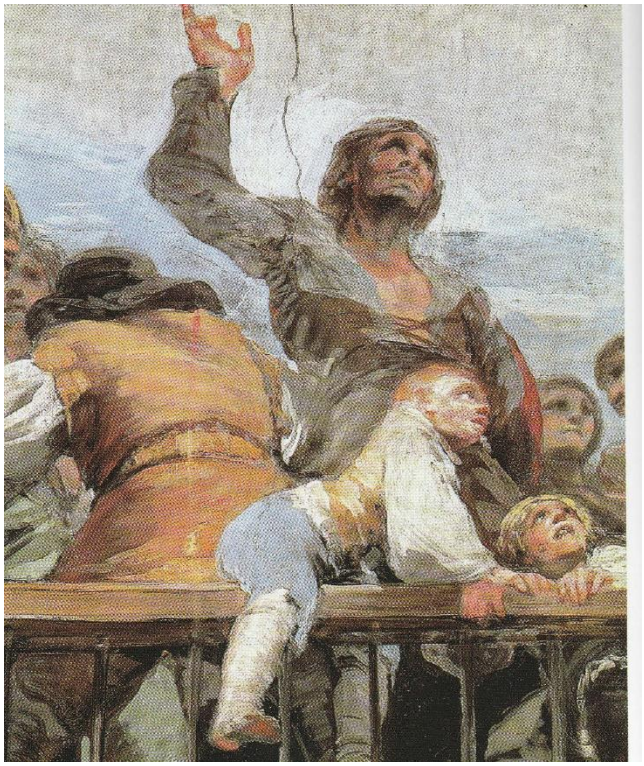
Obr. 38: Portrét vévodkyně z Alby, 1797, New Your, The Hispanic Society of America.

Obr. 39: Nahá maja,1799-1800, Museo del Prado, Madrid.

Obr. 40: Oblečená maja, 1800-1803, Museo del Prado, Madrid.

Obr. 41: Jedna ze tří lunet pro kostel Santa Cueva v Cadízu, Miracle of the Loaces and Fishes.

Obr. 42: Výzdoba kaple San Antonio dela Florida, pohled na celou kupoli, 1798.



Obr. 43: Výzdoba kaple San Antonio dela Florida (detail), 1798.

Obr. 44: Sv. František Borgia u lože umírajícího hříšníka, 1788, Katedrála ve Valencii, Madrid.

Obr. 45: Mlékařka z Bordeax, 1825-1827, Madrid, Museo del Prado.

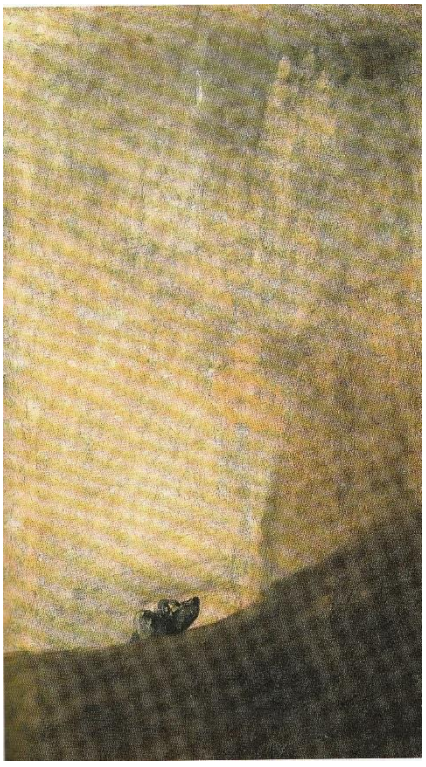
Obr. 46: 2. květen 1808, 1814, Madrid, Museo del Prado.

Obr. 47: 3. květen 1808, Madrid, Museo del Prado.

Obr. 48: El conjuro (Zaklínání),1798, Madrid, Museo Lázaro Galdiano.

Obr. 49: Let čarodějnic, 1797-98, Madrid, Museo National del Prado.

Obr. 50: Saturn, 1820-1823, Madrid, Museo del Prado.



Obr. 51: Pes, 1820-1823, Madrid, Museo del Prado.

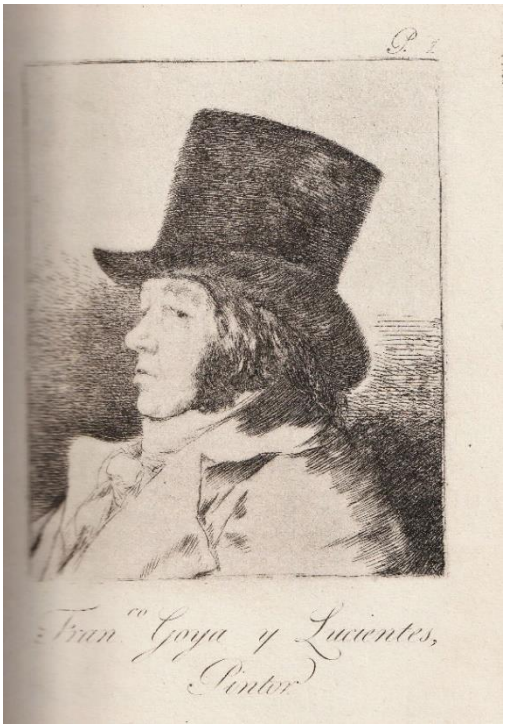
Obr. 52: Souboj s obušky, 1820-1823, Madrid, Museo del Prado.

Obr. 53: Pouť ke sv. Isidoru (detail), 1820-1823, Madrid, Museo del Prado.

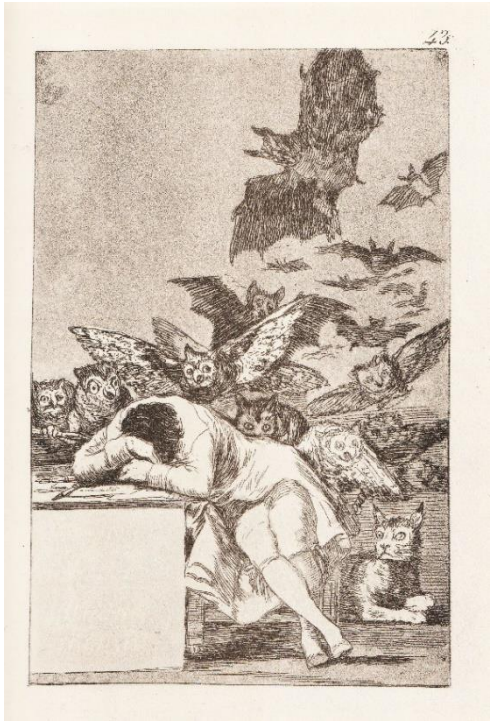
Obr. 54: Mal sueño 1824-1828, Madrid, Museo Nacional del Prado, ukázka kreseb z období umělcova pobytu v exilu ve Francii.

Obr. 55: Dos viejas bailando, 1824-1828, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Ukázka kreseb z období umělcova pobytu v exilu ve Francii.

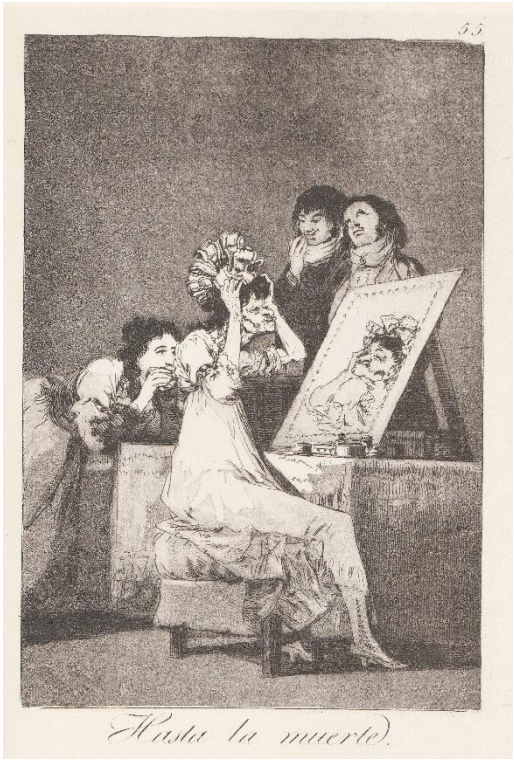


Obr. 56: Caprichos, letp č. 1, Francisco Goya y Lucientes, Pintor (Vlastní podobizna).



Obr. 57: Caprichos, lept č. 43, Spánek rozumu plodí nestvůry.

Fantazie opuštěná rozumem plodí nestvůry. Spojena s ním je matkou umění a zdrojem jejich zázraků.



Obr. 58: Caprichos, lept č. 55, Až do smrti.

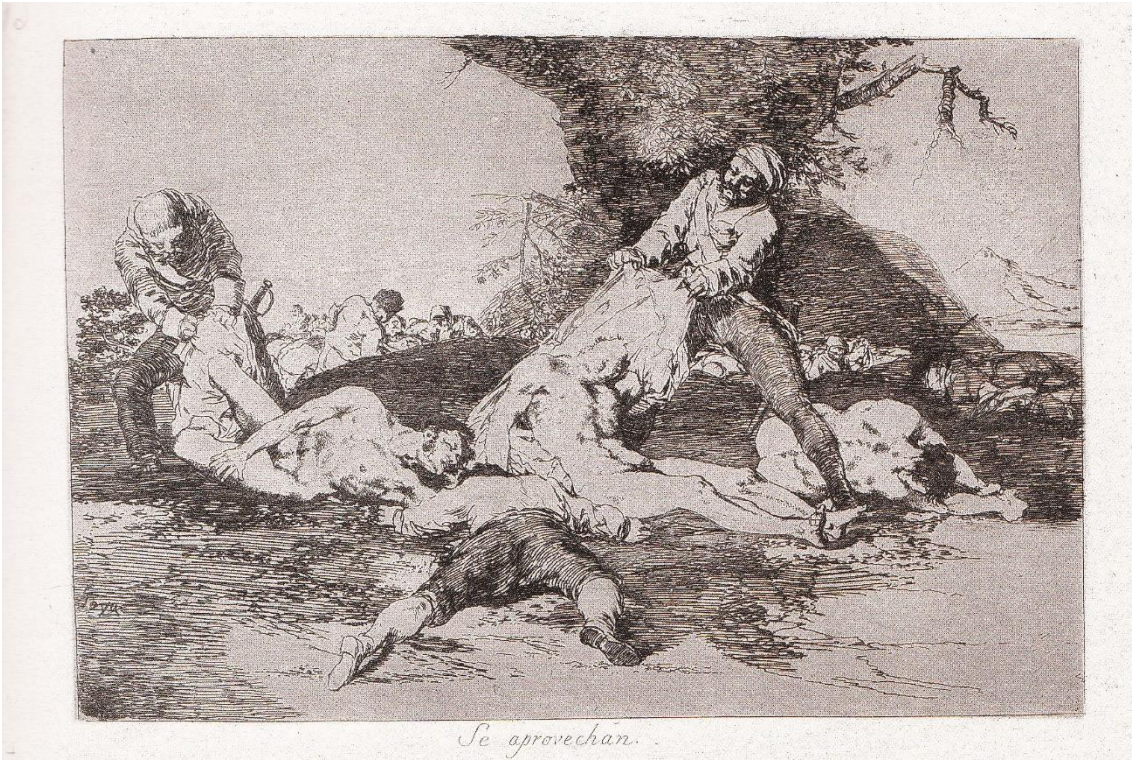
Obr. 59: Caprichos, lept č. 61, Odletěly.

Obr. 60: Čeká na jeho příjezd, kresba k cyklu Caprichos, 1796- 1797, Madrid, Museo Nacinal del Prado.

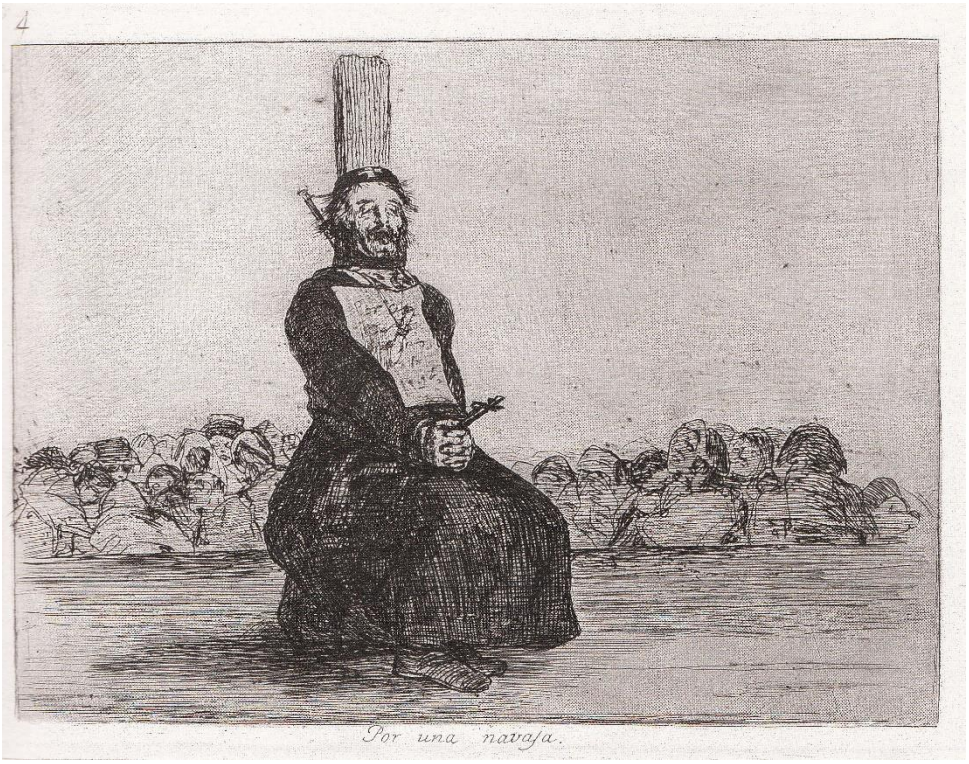
Obr. 61: Veselá karikatura, kresba k cyklu Caprichos 1796-1797, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Obr. 62: Hrůzy války, lept č. 7, Jaká odvaha.

Obr. 63: Hrůzy války, lept č. 26, Nelze se dívat.

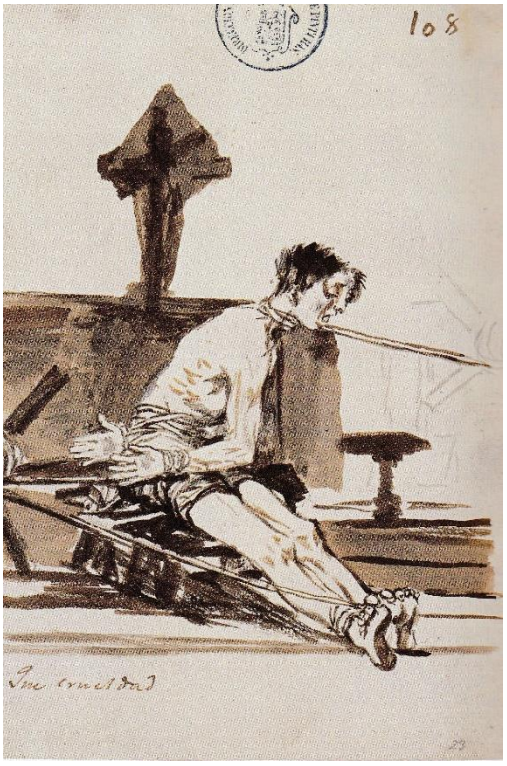


Obr. 64: Hrůzy války, lept č. 16, Kořistníci.



Obr. 65: Hrůzy války, lept č. 34, Pro jeden nůž.

Obr. 66: Už to skončilo, kresba k cyklu Hrůzy války, 1808-1814, Madrid, Museo Nacional del Prado.



Obr. 67: Jaká krutost, kresba k cyklu Hrůzy války 1808-1814, Madrid Museo Nacional del Prado.

Obr. 68: Přísloví, lept č. 1, Ženská pošetilost.

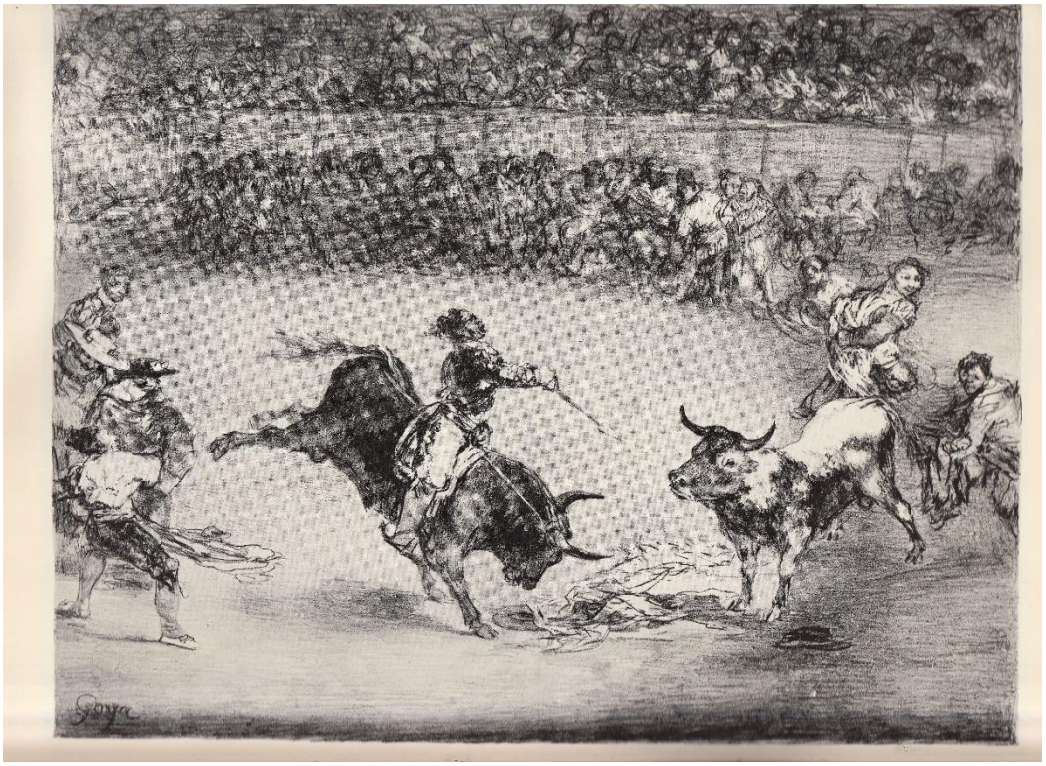
Obr. 69: Přísloví, lept č. 3, Směšná pošetilost.

Obr. 70: Přísloví, lept č. 11, Ubohá pošetilost.

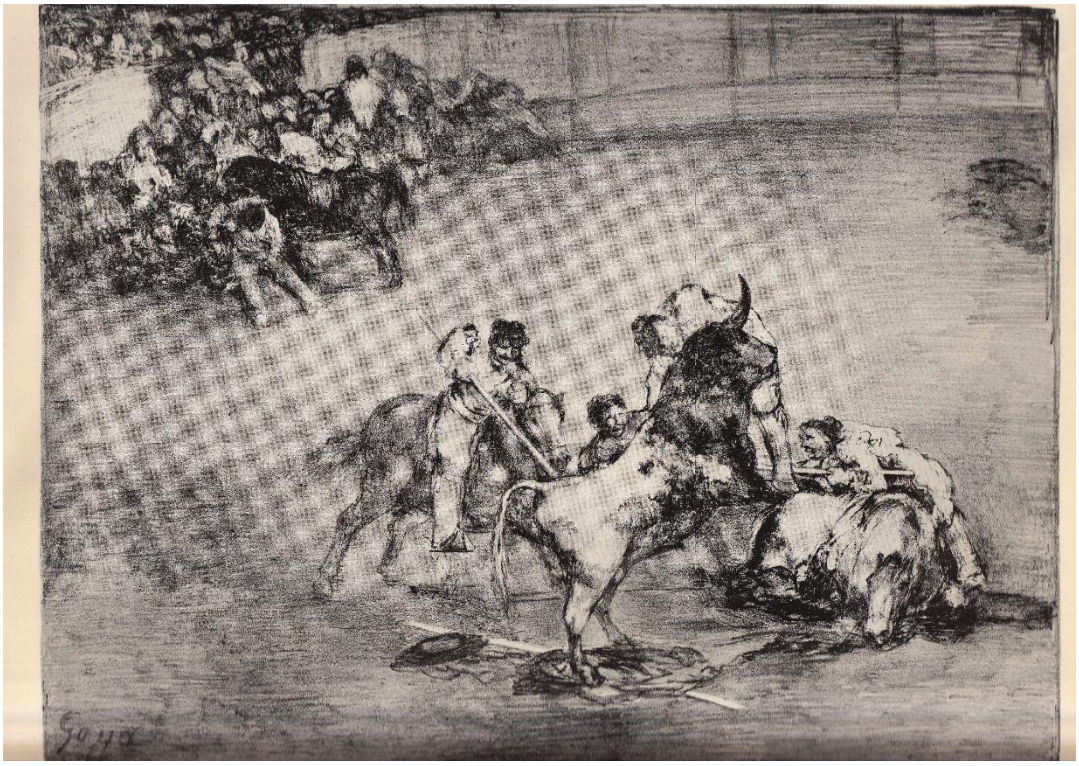
Obr.71: Přísloví, lept č. 13, Způsob létání.

Obr. 72: Kresba Poor folly, příprava k cyklu Přísloví, 1817-1819, Madrid, Museo del Prado.

Obr. 73: Kresba Disparate feminino, příprava k cyklu Přísloví, 1817-19, Madrid, Museo del Prado.

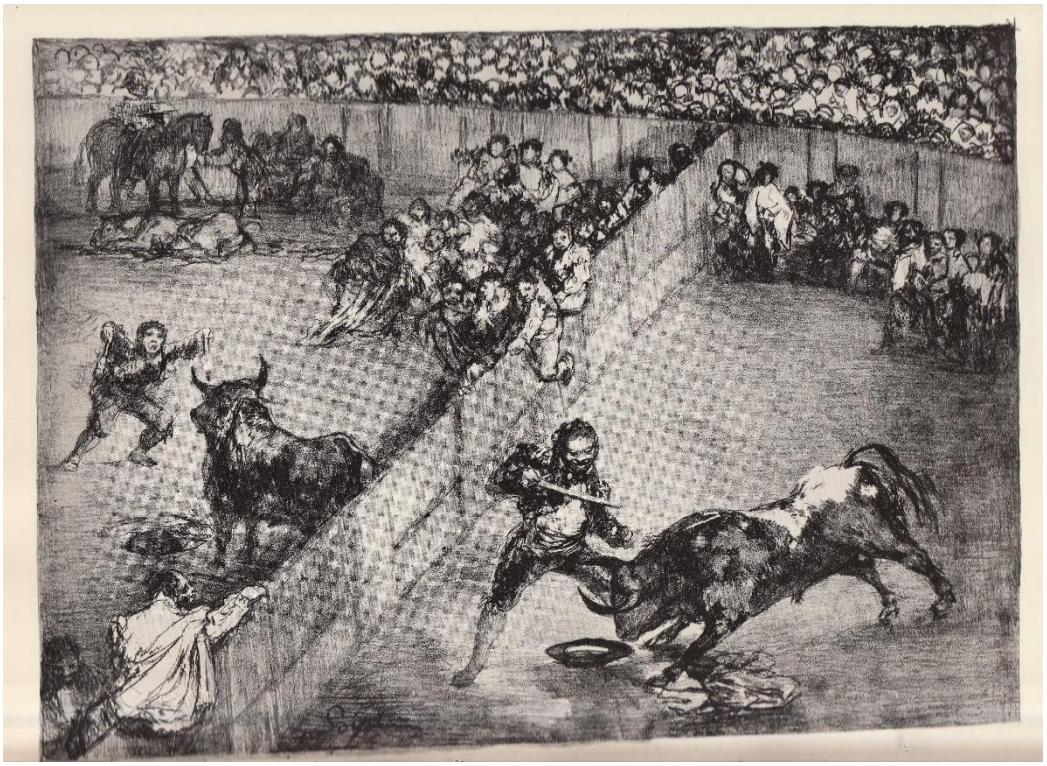


Obr. 74: Býci z Bordeaux, litografie č. 1, Slavný Američan, Mariano Ceballos.

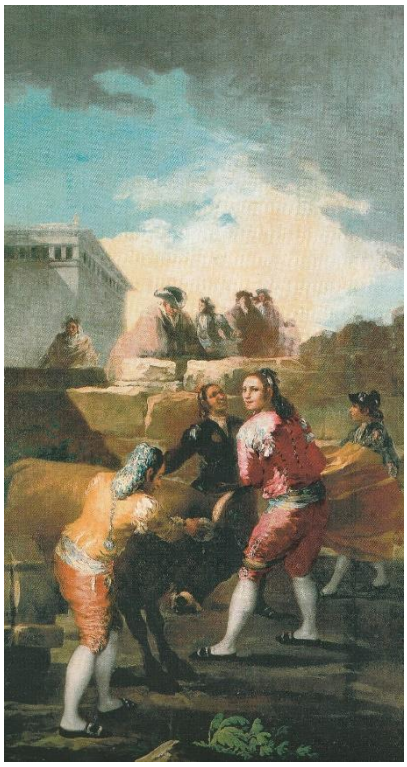


Obr. 75: Býci z Bordeaux, litografie č. 2, Picador chycen býkem.

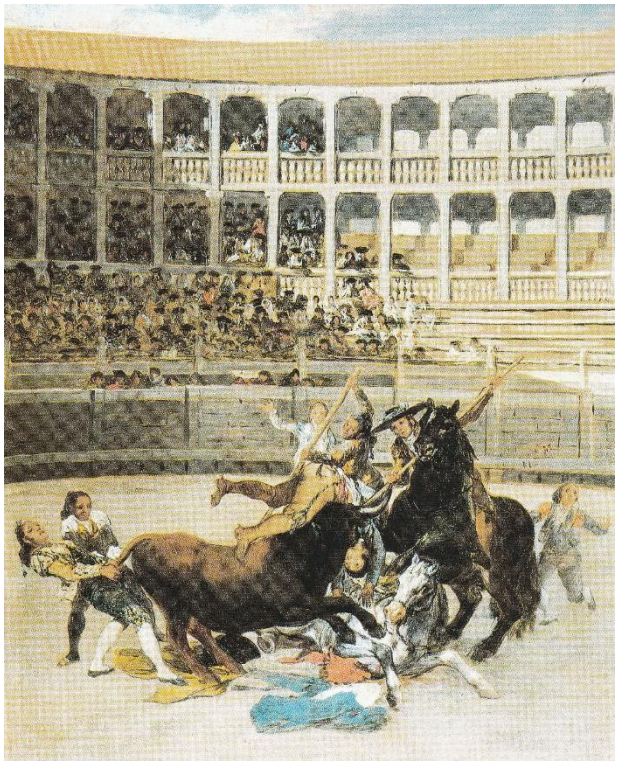
Obr. 76: Býci z Bordeaux, litografie č. 3, Španělská zábava.



Obr. 77: Býci z Bordeaux, litografie č. 4, Býčí zápasy v rozdělené aréně.



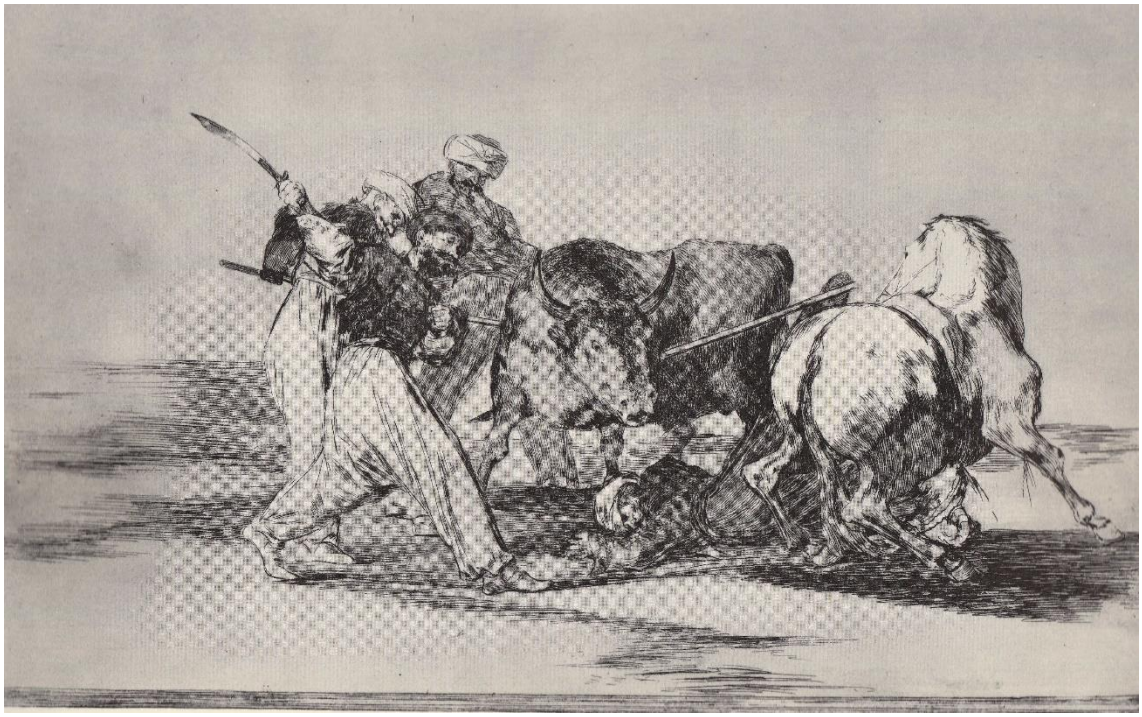
Obr. 78: Zápas s mladým býčkem, kolem 1780, Madrid, Museo del Prado.



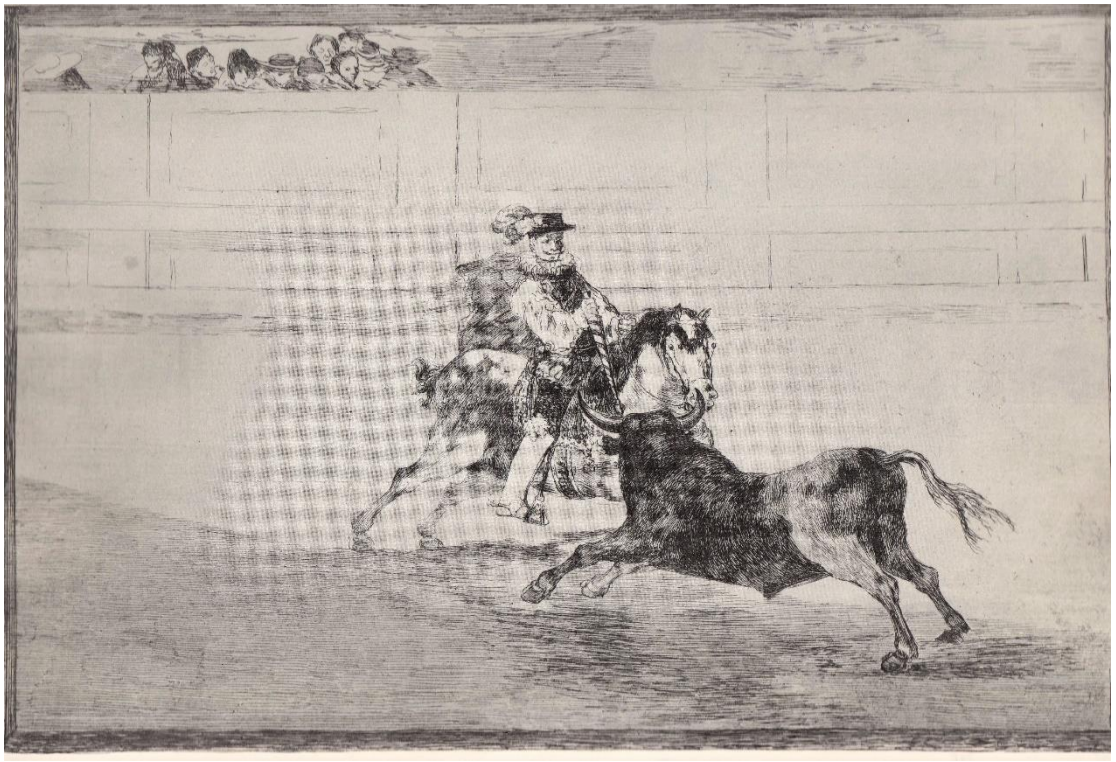
Obr. 79: Pikador nabraný býkem, 1793, Londýn, British Rail Pension True.

Obr. 80: Cyklus býčích zápasů, lept č.1, Způsob jakým staří Španělé na koních lovili na venkově býky.

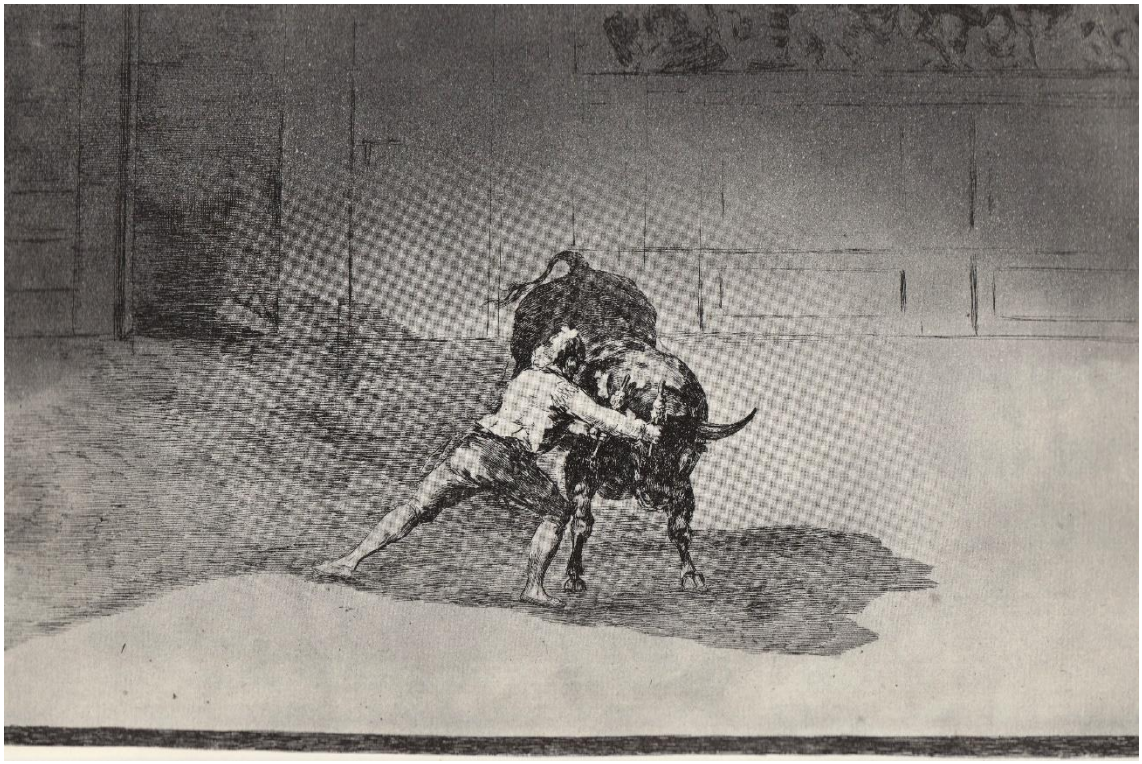
Obr. 81: Cyklus býčích zápasů, lept č.2, Jiný způsob lovu býků pěšky.



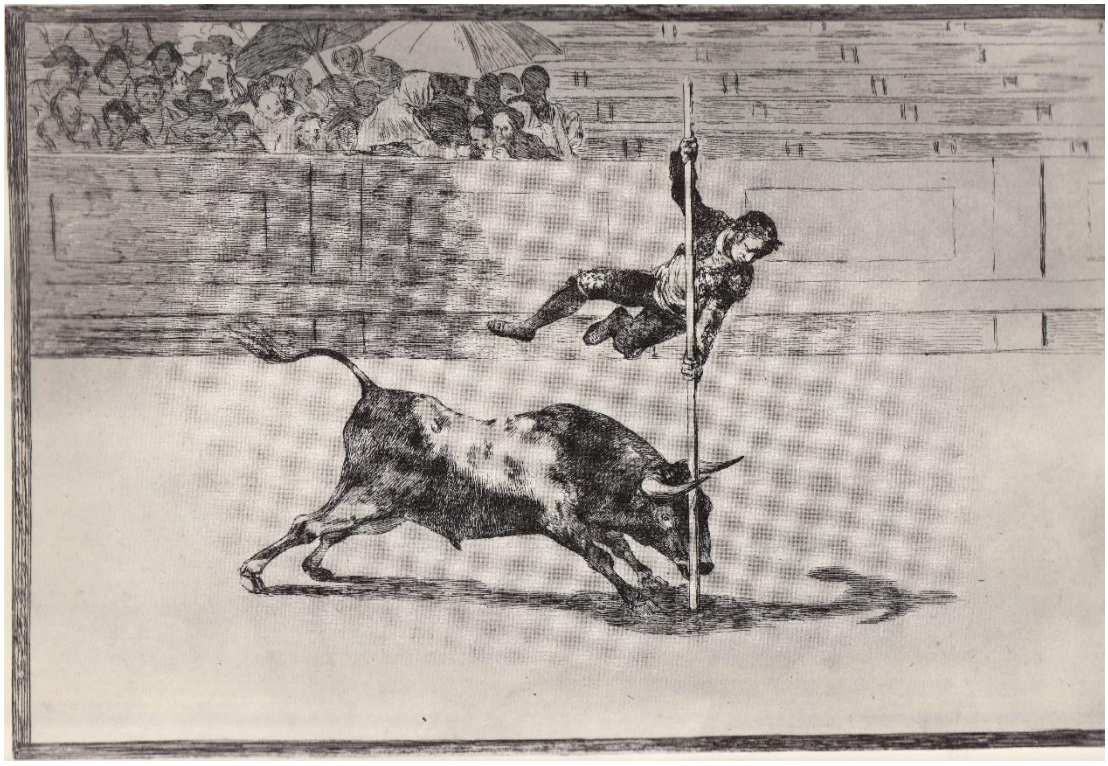
Obr. 82: Cyklus býčích zápasů, lept č.3, Maurové usedlí ve Španělsku, osvobozeni od pověr svého koránu, si osvojili tento lov umění a loví býka kopím.



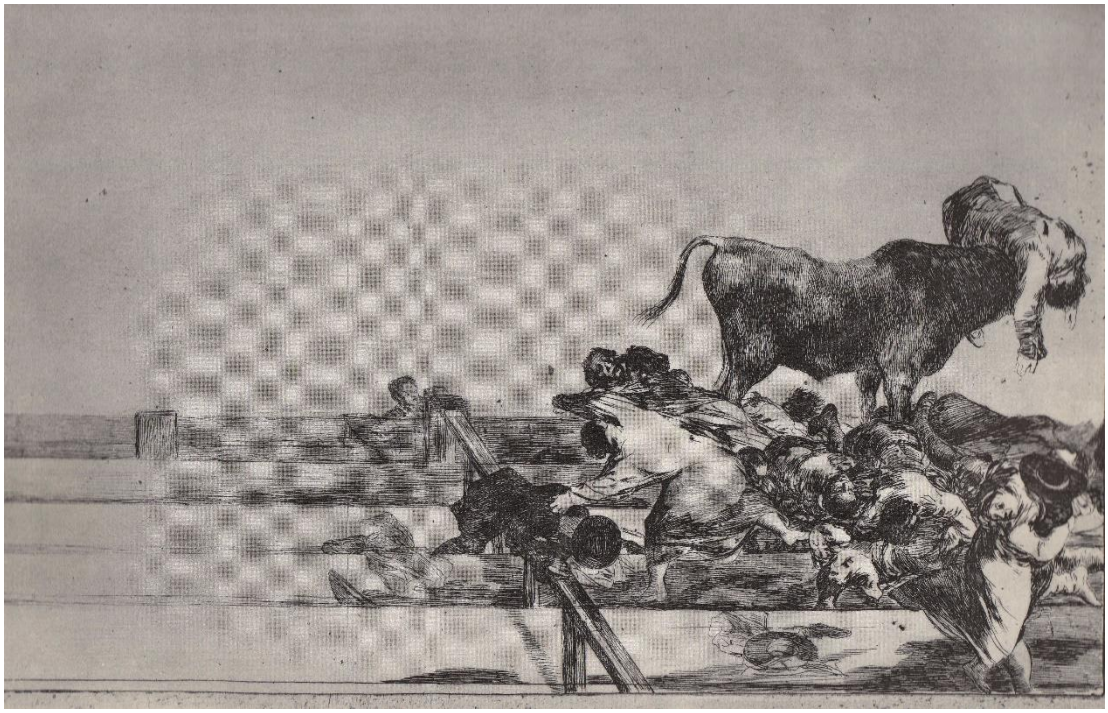
Obr. 83: Cyklus býčích zápasů, lept č. 13, Španělský kavalír bez pomocníků zaráží býkovi v aréně krátkou píku (rejoncillo).



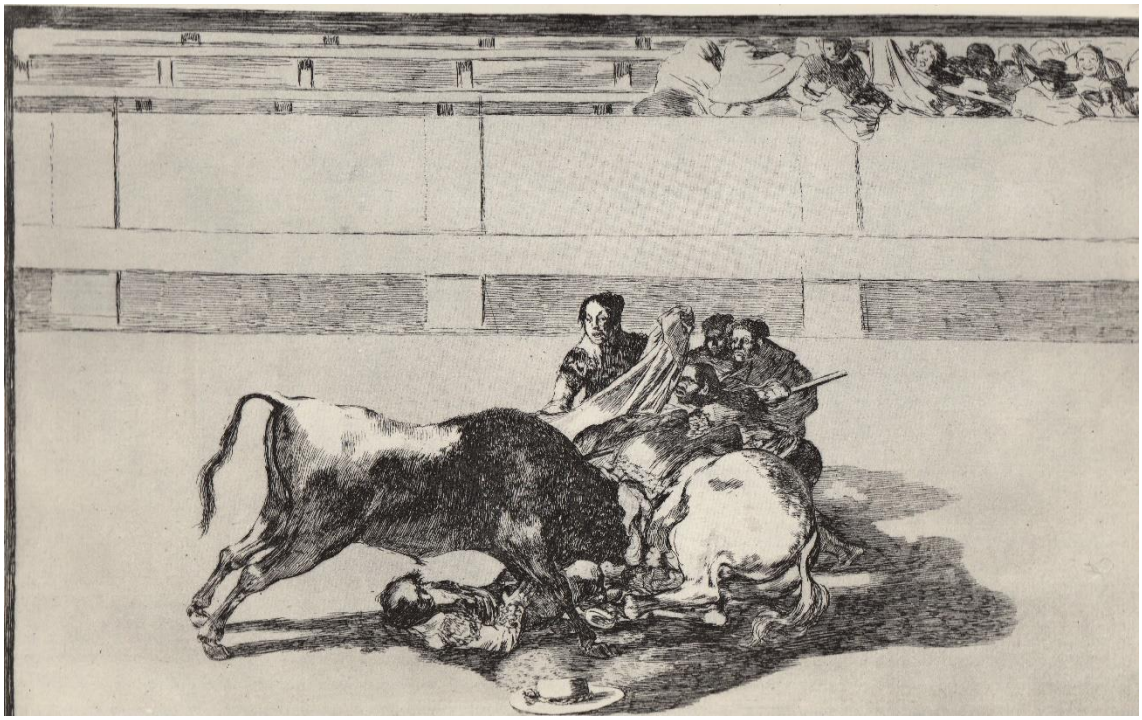
Obr. 84: Cyklus býčích zápasů, lept č. 15, Slavný Martincho zasazuje při úhybu banderily.



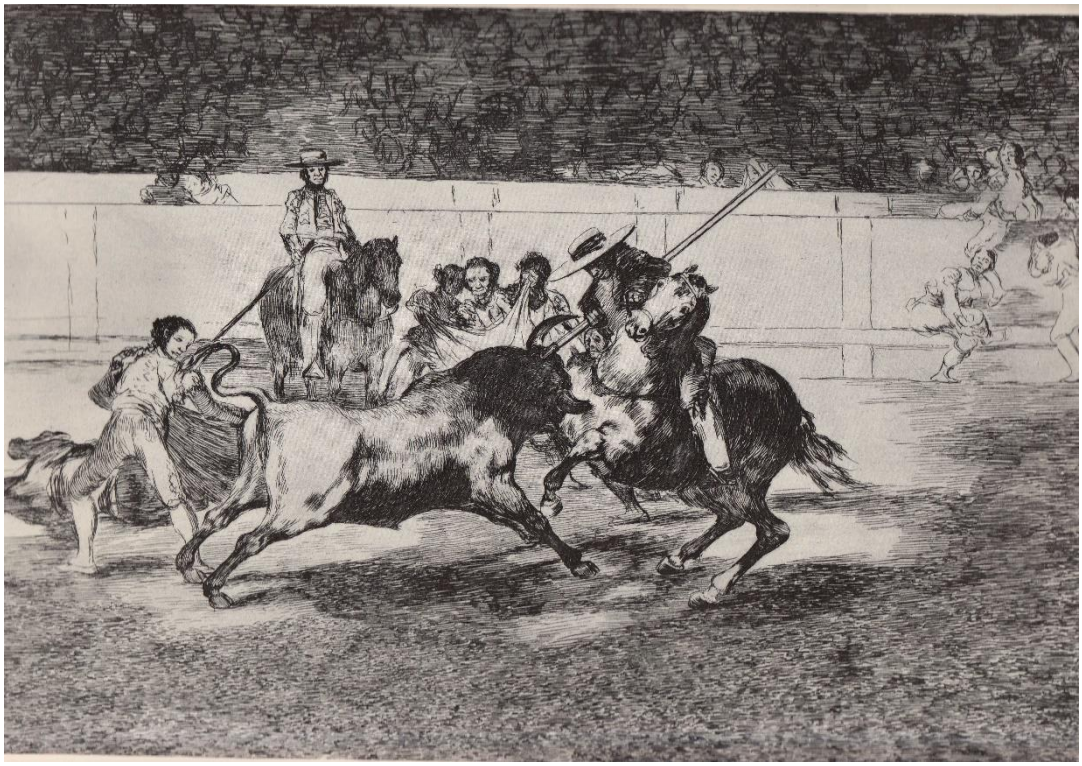
Obr. 85: Cyklus býčích zápasů, lept č. 20, Svižnost a odvaha Juanita Apiňaniho v aréně madridské.



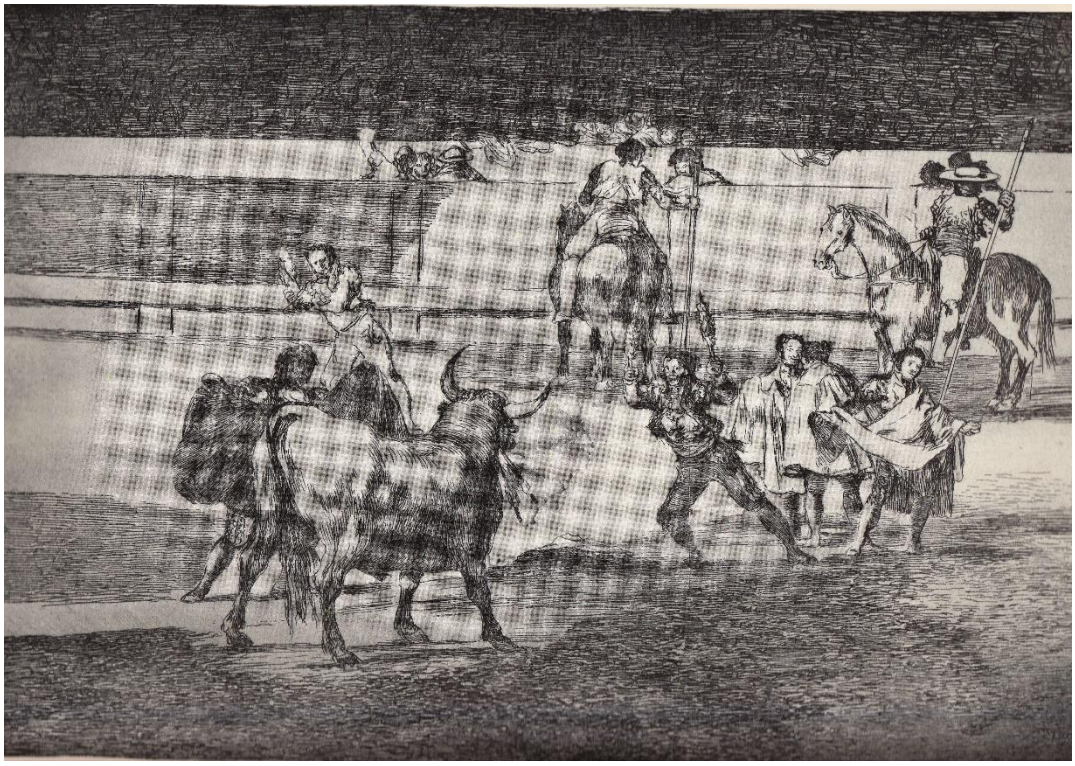
Obr. 86: Cyklus býčích zápasů, lept č. 21, Neštěstí v hledišti madridské arény a smrt starosty v Torrejónu.



Obr. 87: Cyklus býčích zápasů, lept č. 26, Pád pikadora s koněm pod býka.

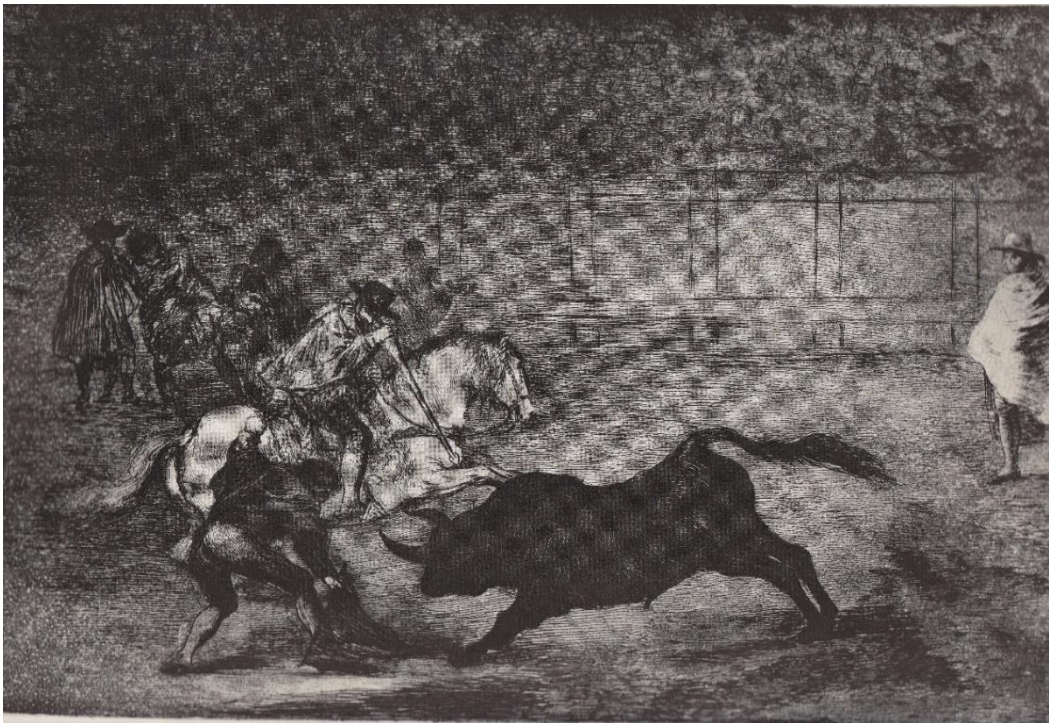


Obr.88: Cyklus býčích zápasů, lept č. 28, Statečný Rendon zraňuje býka svým kopím. Při takovém postupu v aréně v Madridu zemřel.



Obr. 89: Cyklus býčích zápasů, lept č. 31, Ohnivé banderily.

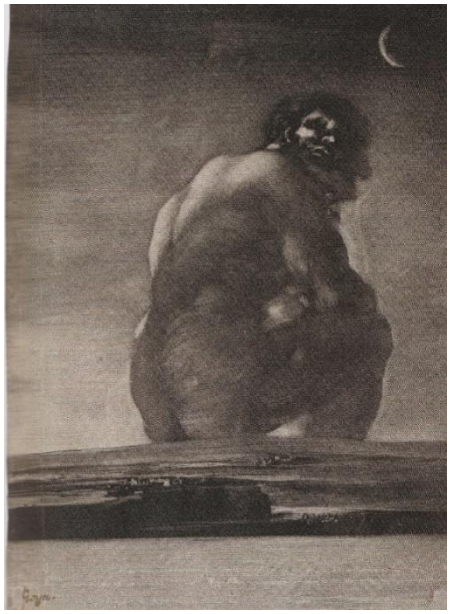
Obr. 90: Cyklus býčích zápasů, lept č.33, Nešťastná smrt Pepe Illa v madridské aréně.



Obr. 91: Cyklus býčích zápasů, později doplněné lepty ze zadních stran desek, list A, Španělský rytíř s pomocníky vráží v aréně do býka banderily.

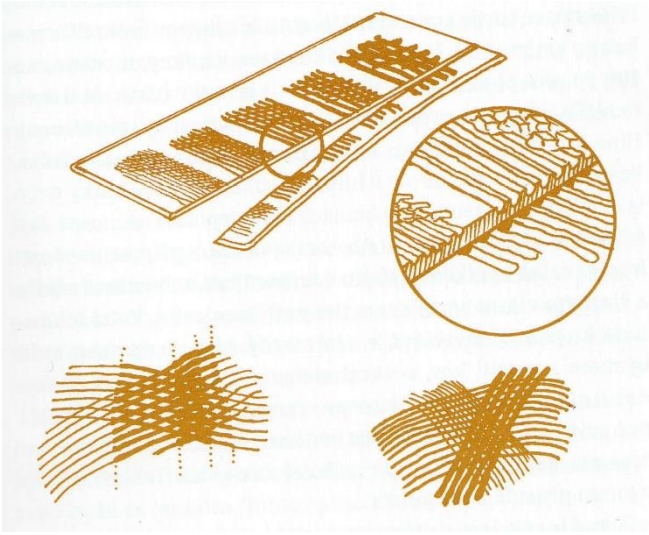
Obr. 92: Cyklus býčích zápasů, později doplněné lepty ze zadních stran desek, list B, Kůň sražený býkem.

Obr. 93: Cyklus býčích zápasů, později doplněné lepty ze zadních stran desek, list G, Boj s býkem z vozu taženém dvěma mulami.

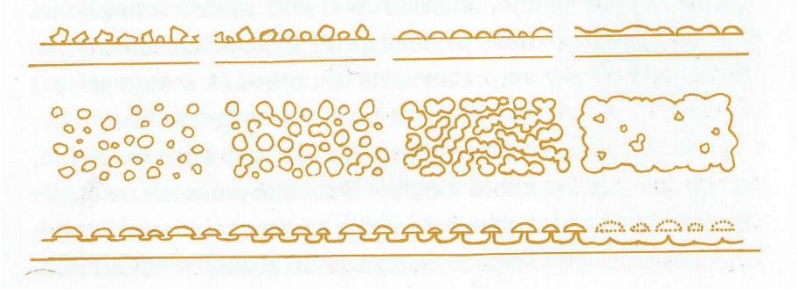


Obr. 94: Sedící obr (Gigante sentado), ukázka akvatinty z díla Francisca Goy , 1800-1808, Staatliche Museen zu Berlin.

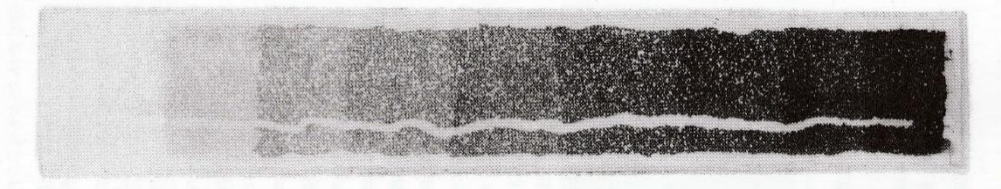
Obr. 95: průřez leptanou deskou, viditelné prohlubně jednotlivých čar, do který se poté zatírá barva.



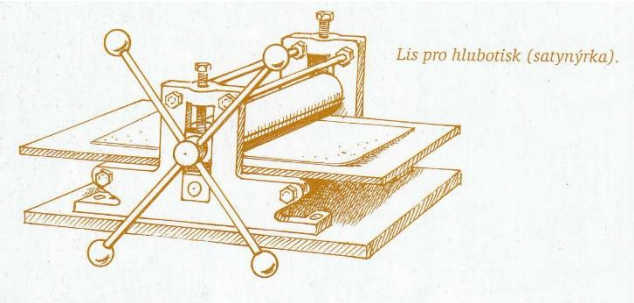
Obr. 96: Pomůcka pro odhadování hloubky leptání (časová stupnice). Dva způsoby zaleptání různých stupňů šedé (postupné zakrývání lakem a postupné překreslování).



Obr. 97: Postup tavení akvatintového zrna až po úplné slití. Postupný účinek leptání, až do úplného odleptání zrna.



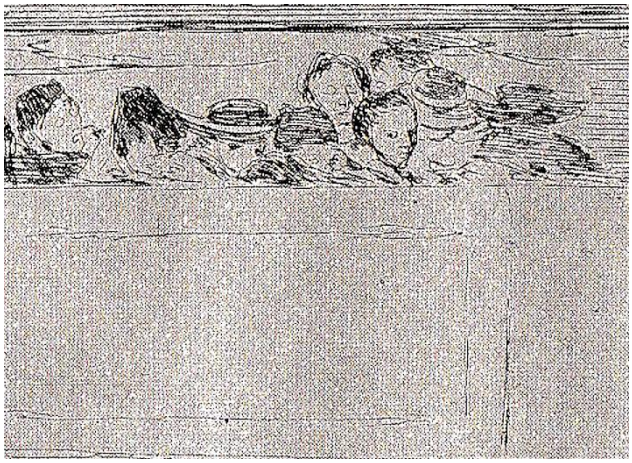
Obr. 98: Zaleptaná stupnice akvatinty, může sloužit také jako časová zkouška leptání.



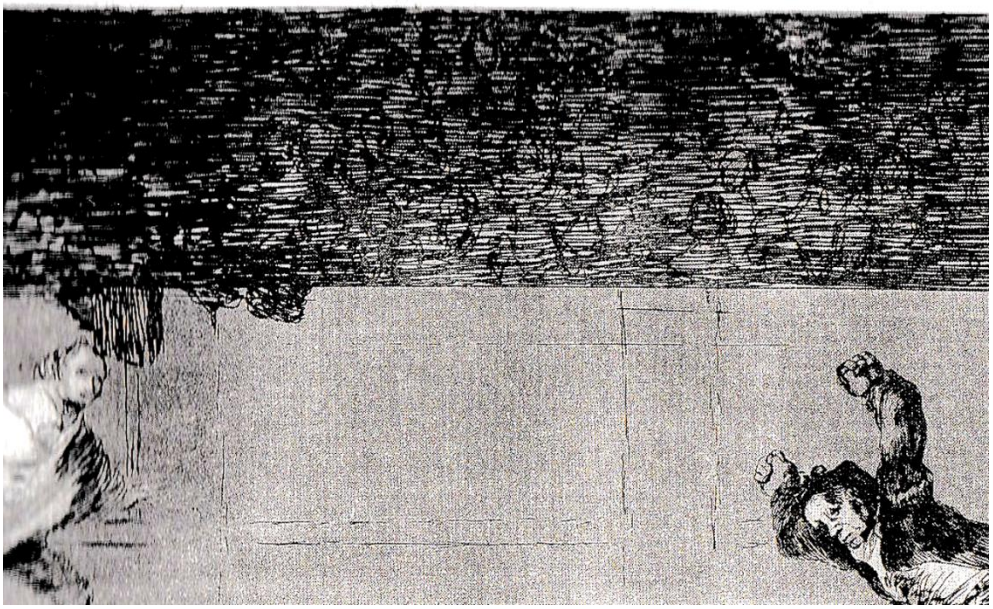
Obr. 99: Lis pro hlubotisk.

Obr. 100: Cyklus býčích zápasů, list A (detail), můžeme zde pozorovat viditelné stopy po velkém zrnu akvatinty.

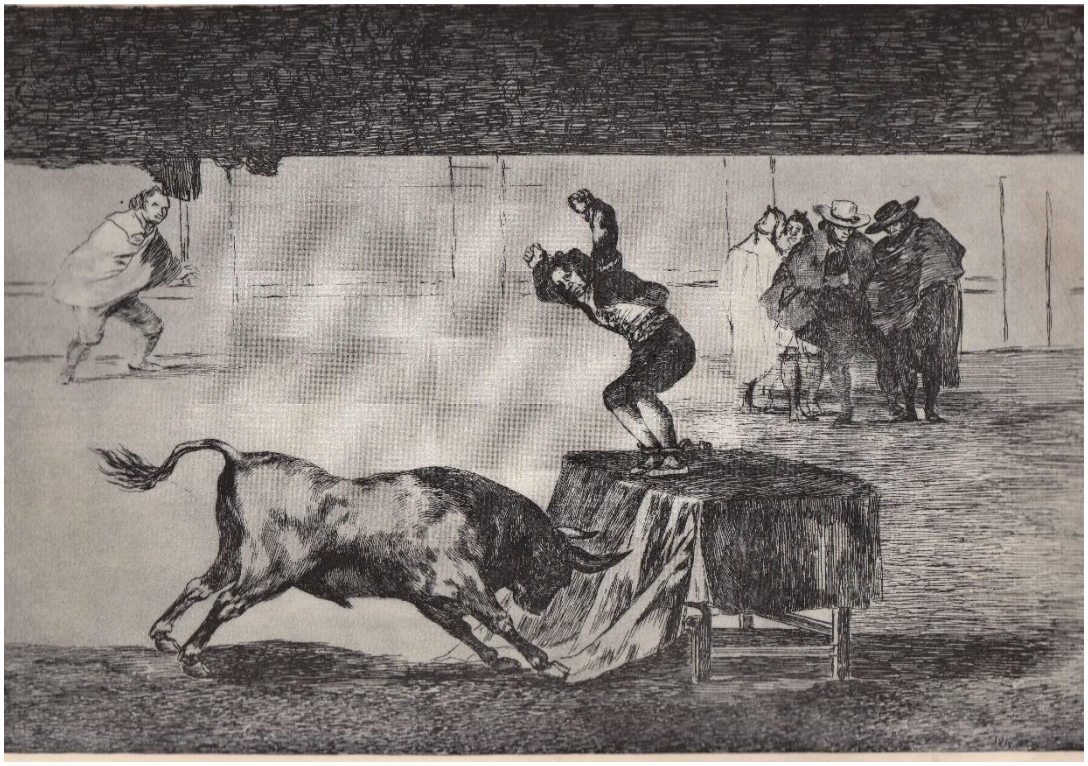
Přílohy II. fotodokumentace praktické části



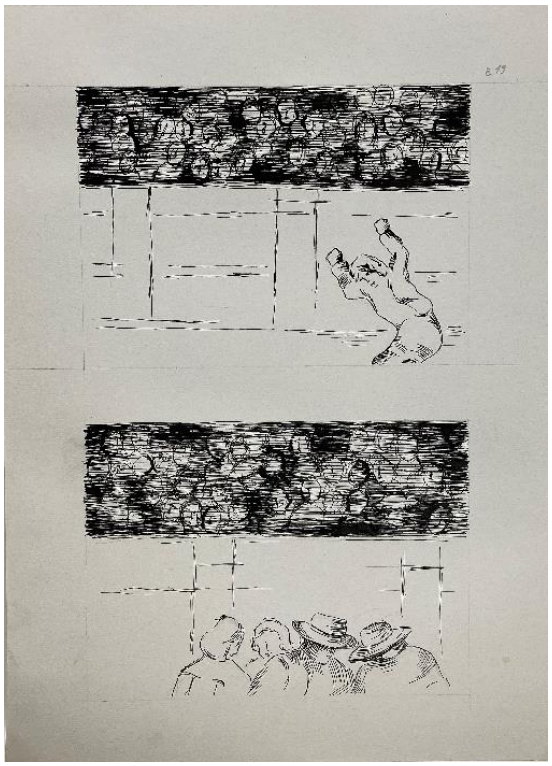
Obr. 101: Detail leptu č.13, tváře diváků Obr. 102: Detail leptu č. 31, tváře diváků



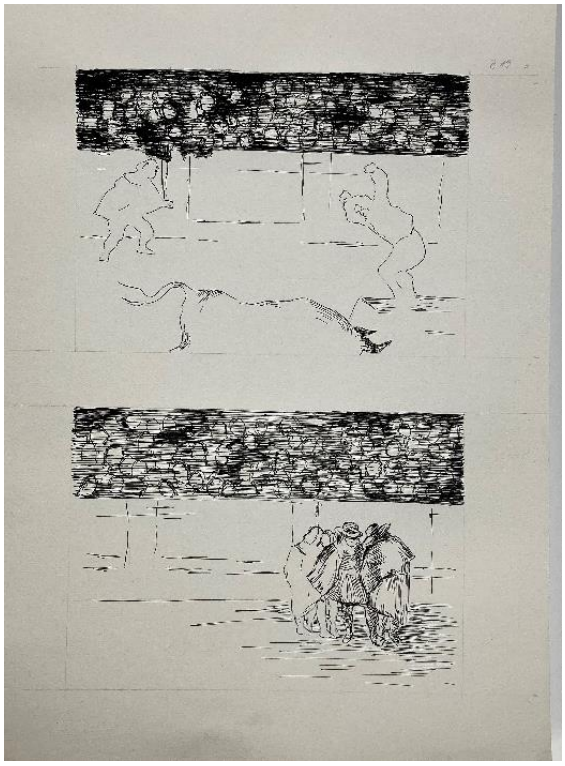
Obr. 103: Detail leptu č. 19 sloužící jako podklad pro další zpracování.



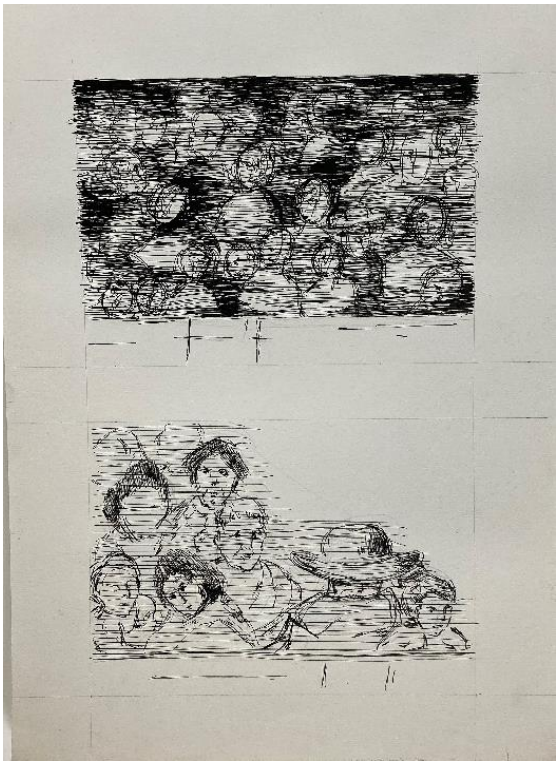
Obr.104: Ukázka práce s leptem č. 19 – další jeho bláznovství v téže aréně I.



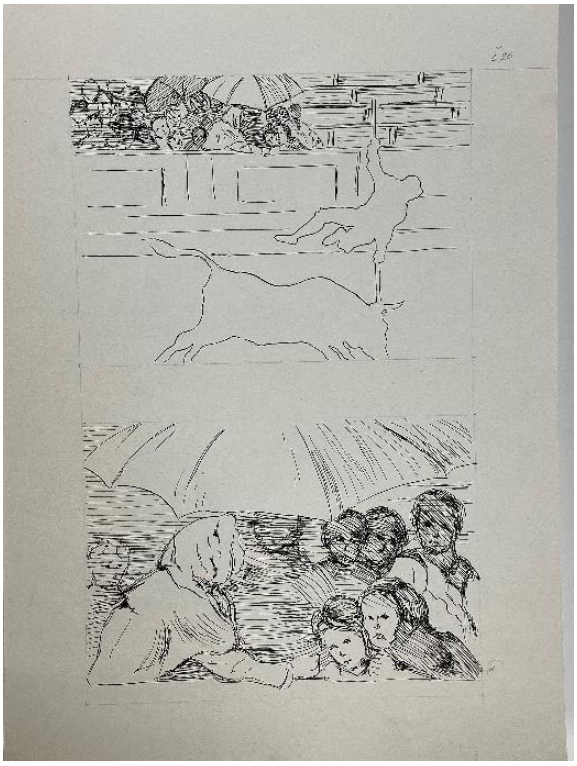
Obr.105: Ukázka práce s leptem č. 19 – další jeho bláznovství v téže aréně II.



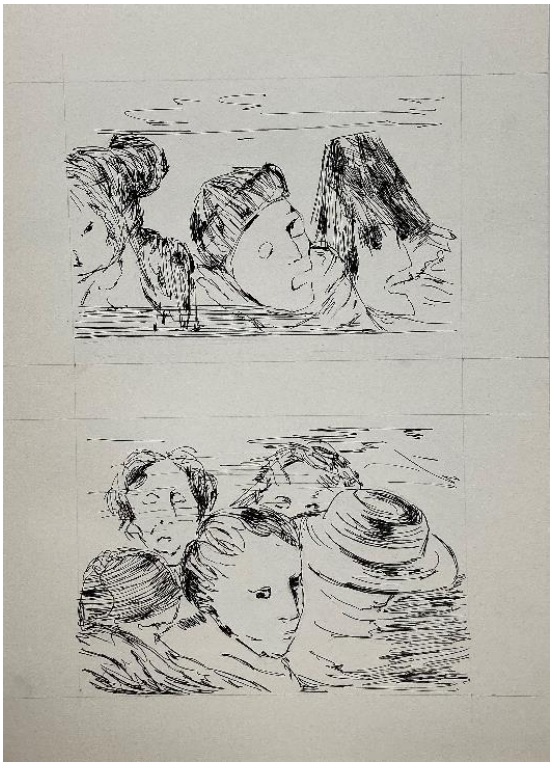
Obr.106: Ukázka práce s leptem č. 19 – další jeho bláznovství v téže aréně III.



Obr.107: Ukázka práce s leptem č. 19 – další jeho bláznovství v téže aréně IV.



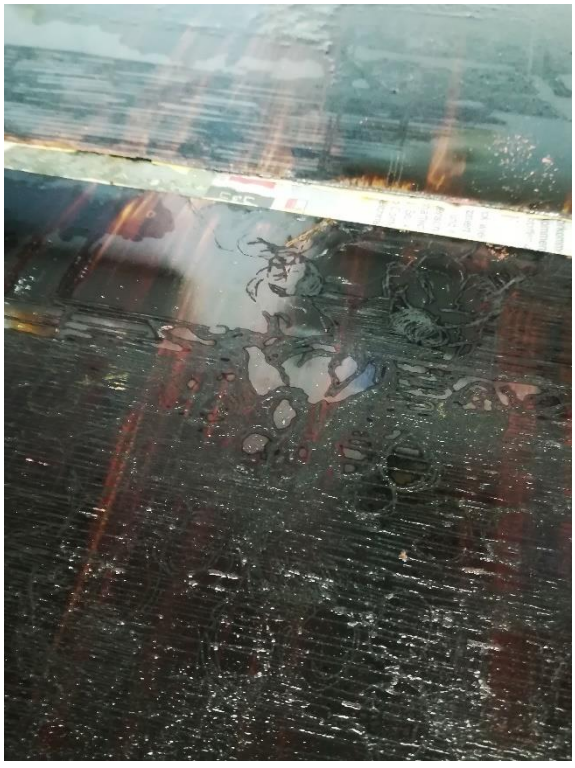
Obr. 108: Skicový materiál I.



Obr. 109: Skicový materiál II.

Obr. 110: Destička s vyrytou kresbou připravená k leptání.

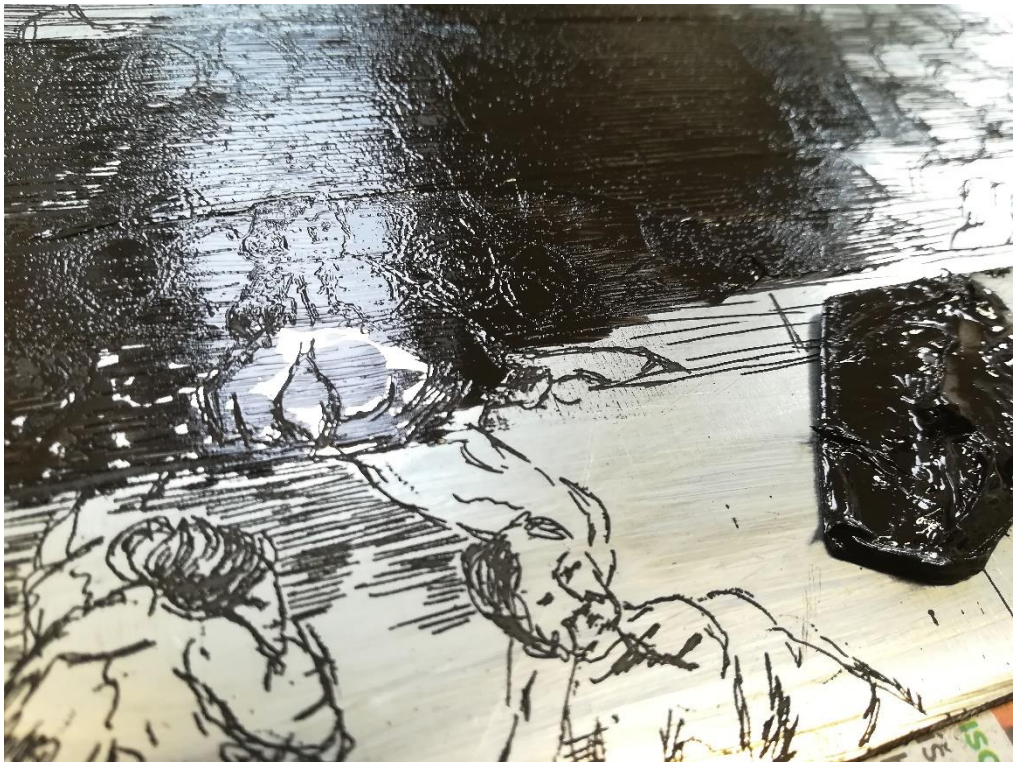
Obr. 111: Prostředí leptání.



Obr. 112: Vyleptaná destička před smytím krytu.

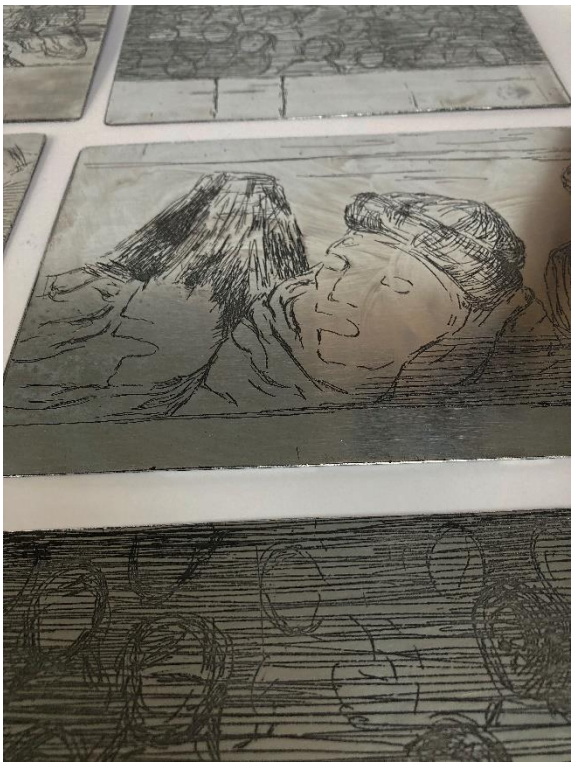
Obr. 113: Destička připravená k leptu.

Obr. 114: Průběh tisku I.



Obr. 115: Průběh tisku II.

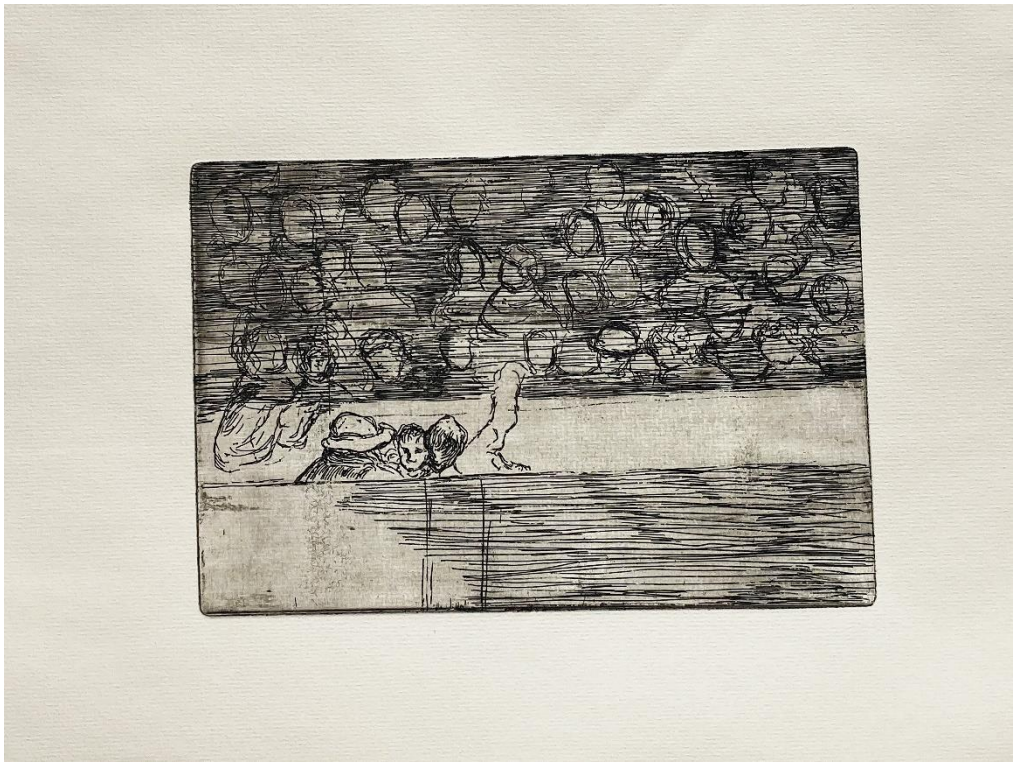
Obr. 116: Vyleptané matrice I.



Obr. 117: Vyleptané matrice II.

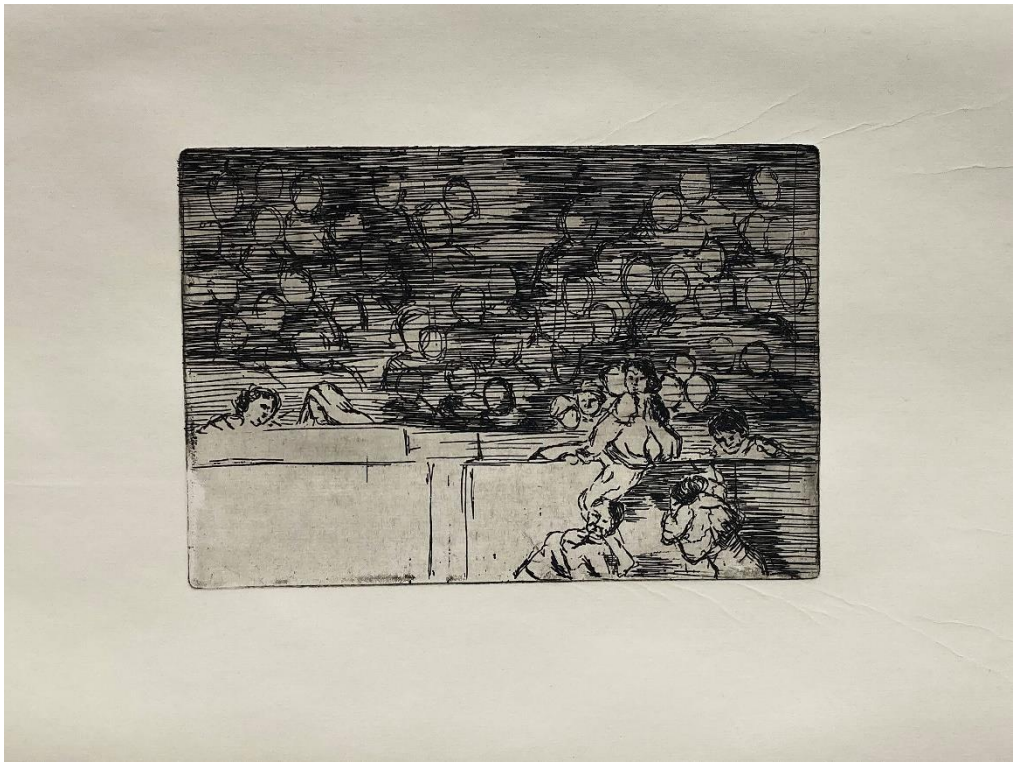
Obr. 118: Lept č.1.

Obr. 119: Lept č. 2.

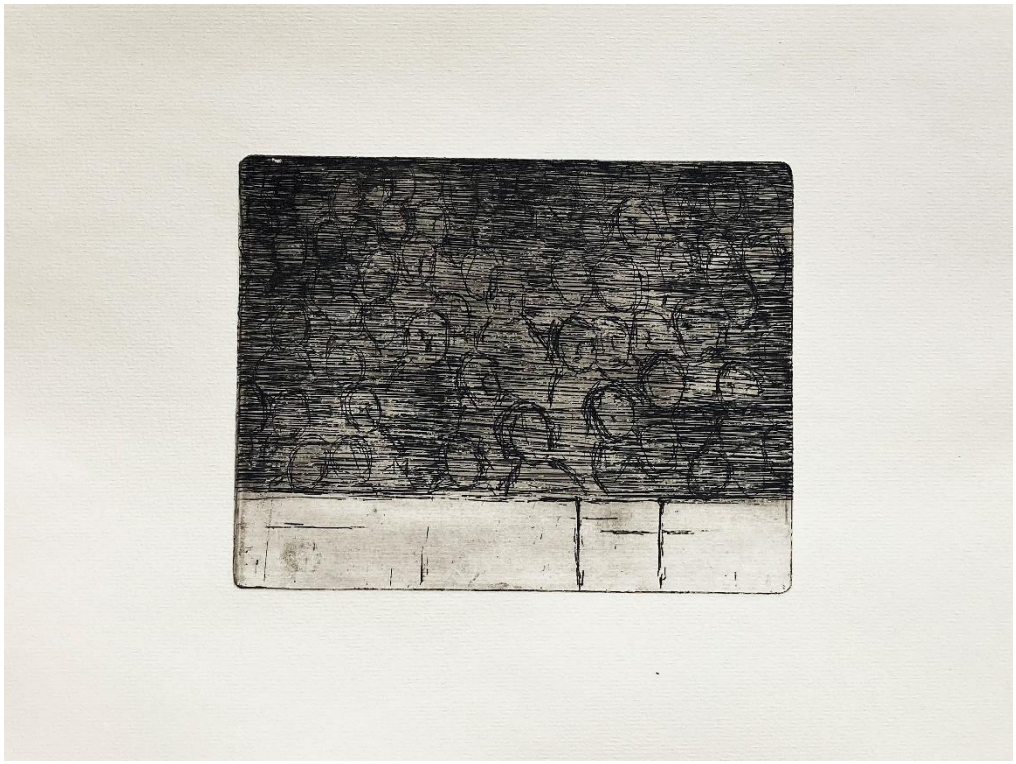


Obr. 120: Lept č. 3.

Obr. 121: Lept č. 4.



Obr. 122: Lept č. 5.



Obr. 123: Lept č. 6.

Seznam příloh

Přílohy I. obrazový materiál k teoretické části

Obr.1: Královský palác v Madridu
400 Bad Request. [online].
Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Kr%C3%A1lovsk%C3%BD_pal%C3%A1c_v_Madridu#/media/Soubor:Palacio_Real_de_Madrid_-_12.jpg
Obr. 2: Plác v Aranjuezu
400 Bad Request. [online]. Dostupné
z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Kr%C3%A1lovsk%C3%BD_pal%C3%A1c_v_Aranjuezu#/media/Soubor:Palacio_Real_de_Aranjuez_(5).jpg
Obr. 3: Portrét Karla III.
Fiùra:Carlos III cazador.jpg - Wikipedia. [online]. Dostupné
z: https://nap.wikipedia.org/wiki/Fi%C3%B9ra:Carlos_III_cazador.jpgObr. 4:
Obr. 4: Portrét Karla IV.
TOMLINSON, Janis A. *Francisco Goya y Lucientes, 1746-1828*. London: Phaidon, 1999. ISBN 0714838446. s. 84
Obr. 5: Portrét Marie Luisi
TOMLINSON, Janis A. *Francisco Goya y Lucientes, 1746-1828*. London: Phaidon, 1999. ISBN 0714838446. s. 85
Obr. 6: Portrét Ferdinanda VII.
HARRIS, Enriqueta. *Goya*. New York: Phaidon. Press Limited. 2001 ISBN 0 7148 2975 7 s. 101
Obr. 7: Srovnání děl F. Goyi a E. Maneta.
TOMLINSON, Janis A. Francisco Goya y Lucientes, 1746-1828. London: Phaidon, 1999. ISBN 0714838446. s. 297
Obr. 8: Srovnání děl F. Goya a E. Maneta
TOMLINSON, Janis A. *Francisco Goya y Lucientes, 1746-1828*. London: Phaidon, 1999. ISBN 0714838446. s. 296
Obr. 9: Malby na dveřích relikviáře ve Fuendetodos
Reliquary of Fuendetodos | artehistoria.com. artehistoria.com | La página del Arte y la Cultura en español [online]. Copyright © Copyright 2017. [cit. 19.03.2021]. Dostupné z: https://www.artehistoria.com/en/artwork/relicario-de-fuendetodos
Obr. 10: Vlastní portrét

HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. ISBN 80-7209-571-4 s. 7

Obr. 11: Hrabě de Floridablanca (detail autorova portrétu)

HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. ISBN 80-7209-571-4 s. 21

Obr. 12: Vlastní portrét v ateliéru

HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. ISBN 80-7209-571-4 s. 2

Obr. 13: Autoportrét (detail)

SCHUSTER, Peter-Klaus a Wilfried SEIPEL. Goya: Prophet der Moderne. Koľn: DuMont, 2005. ISBN 3832175636 s. 354

Obr. 14: Vlastní portrét ve věku 69 let

HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. ISBN 80-7209-571-4 s. 65

Obr. 15: Vlastní portrét ve věku 78 let

HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. ISBN 80-7209-571-4 s. 83

Obr. 16: Vlastní karikatura

SCHUSTER, Peter-Klaus a Wilfried SEIPEL. Goya: Prophet der Moderne. Koľn: DuMont, 2005. ISBN 3832175636 s. 357

Obr. 17: Slunečník

HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. ISBN 80-7209-571-4 s. 12

Obr. 18: Piknik

SCHUSTER, Peter-Klaus a Wilfried SEIPEL. Goya: Prophet der Moderne. Koľn: DuMont, 2005. ISBN 3832175636 s. 65

Obr. 19: Houpačka

SCHUSTER, Peter-Klaus a Wilfried SEIPEL. Goya: Prophet der Moderne. Koľn: DuMont, 2005. ISBN 3832175636 s. 345

Obr. 20: Květinářky

PIJOAN, José. *Dějiny umění: 8*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1985. s. 155

Obr. 21: Ukázka tradičního španělského oděvu majo a maja

PIJOAN, José. *Dějiny umění: 8*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1985. s 152

Obr. 22: Rodina infanta dona Luise

HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. ISBN 80-7209-571-4 s. 22

Obr. 23: Rodina vévody z Osuny
HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. ISBN 80-7209-571-4 s. 23
Obr. 24: Maria Luisa na koni
TOMLINSON, Janis A. *Francisco Goya y Lucientes, 1746-1828*. London: Phaidon, 1999. ISBN 0714838446. s. 155
Obr. 25: Louka sv. Isidora
HARRIS, Enriqueta. Goya. New York: Phaidon. Press Limited. 2001 ISBN 0 7148 2975 7 s. 41
Obr. 26: Svatba
HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. ISBN 80-7209-571-4 s. 19
Obr. 27: Zima
SCHUSTER, Peter-Klaus a Wilfried SEIPEL. Goya: Prophet der Moderne. Kǒln: DuMont, 2005. ISBN 3832175636 s. 32
Obr. 28: Slaměný panák
HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. ISBN 80-7209-571-4 s. 18
Obr. 29: Les Vieilles
HARRIS, Enriqueta. Goya. New York: Phaidon. Press Limited. 2001 ISBN 0 7148 2975 7 s. 82
Obr. 30: Rodina Karla IV.
HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. ISBN 80-7209-571-4 s. 28
Obr. 31: Manuel Godoy jako velitel v „pomerančové" válce
HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. ISBN 80-7209-571-4 s. 27
Obr. 32: Goya a jeho létaž Arrieta
HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. ISBN 80-7209-571-4 s. 73
Obr. 33: Požár
PIJOAN, José. *Dějiny umění: 8*. 2. vyd. Praha: Odeon, 1985. s 161
Obr.34: Dvůr blázince
HARRIS, Enriqueta. Goya. New York: Phaidon. Press Limited. 2001 ISBN 0 7148 2975 7 s. 47
Obr. 35: Vévodkyně Alba si upravuje vlasy

SCHUSTER, Peter-Klaus a Wilfried SEIPEL. Goya: Prophet der Moderne. Kǒln: DuMont, 2005. ISBN 3832175636 s. 157

Obr. 36: Mladá žena s býčkem

SCHUSTER, Peter-Klaus a Wilfried SEIPEL. Goya: Prophet der Moderne. Kǒln: DuMont, 2005. ISBN 3832175636 s. 159

Obr. 37: Vévodkyně z Alby

SCHUSTER, Peter-Klaus a Wilfried SEIPEL. Goya: Prophet der Moderne. Kǒln: DuMont, 2005. ISBN 3832175636 s. 17

Obr. 38: Portrét vévodkyně z Alby

HARRIS, Enriqueta. Goya. New York: Phaidon. Press Limited. 2001 ISBN 0 7148 2975 7 s. 51

Obr. 39: Nahá maja

HARRIS, Enriqueta. Goya. New York: Phaidon. Press Limited. 2001 ISBN 0 7148 2975 7 s. 65

Obr. 40: Oblečená maja

HARRIS, Enriqueta. Goya. New York: Phaidon. Press Limited. 2001 ISBN 0 7148 2975 7 s. 67

Obr. 41: Jedna ze tří lunet pro kostel Santa Cueva v Cadízu

TOMLINSON, Janis A. *Francisco Goya y Lucientes, 1746-1828*. London: Phaidon, 1999. ISBN 0714838446. s. 114

Obr. 42: Výzdoba kaple San Antonio de la Florida

HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. ISBN 80-7209-571-4 s. 71

Obr. 43: Výzdoba kaple San Antonio de la Florida

HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. ISBN 80-7209-571-4 s. 70

Obr. 44: SV. František Borghia u lože umírajícího hříšníka

SCHUSTER, Peter-Klaus a Wilfried SEIPEL. Goya: Prophet der Moderne. Kǒln: DuMont, 2005. ISBN 3832175636 s. 117

Obr. 45: Mlékařka

HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. ISBN 80-7209-571-4 s. 91

Obr. 46: 2. květen 1808

HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. ISBN 80-7209-571-4 s. 56

Obr. 47. 3. květen 1808

HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. ISBN 80-7209-571-4 s. 57

Obr. 48: El Conjuro (Zaklínání)

SCHUSTER, Peter-Klaus a Wilfried SEIPEL. Goya: Prophet der Moderne. Kǒln: DuMont, 2005. ISBN 3832175636 s. 195

Obr. 49: Let čarodějnic

SCHUSTER, Peter-Klaus a Wilfried SEIPEL. Goya: Prophet der Moderne. Kǒln: DuMont, 2005. ISBN 3832175636 s. 197

Obr. 50: Saturn

HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. ISBN 80-7209-571-4 s. 77

Obr. 51 Pes

HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. ISBN 80-7209-571-4 s. 75

Obr. 52: Souboj s obušky

HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. ISBN 80-7209-571-4 s. 74

Obr. 53 Pouť ke sv. Isidoru (detail)

SCHUSTER, Peter-Klaus a Wilfried SEIPEL. Goya: Prophet der Moderne. Kǒln: DuMont, 2005. ISBN 3832175636 s. 242

Obr. 54: Mal sueňo

SCHUSTER, Peter-Klaus a Wilfried SEIPEL. Goya: Prophet der Moderne. Kǒln: DuMont, 2005. ISBN 3832175636 s. 321

Obr. 55: Dos viejas bailando

SCHUSTER, Peter-Klaus a Wilfried SEIPEL. Goya: Prophet der Moderne. Kǒln: DuMont, 2005. ISBN 3832175636 s. 331

Obr. 56: Caprichos, letp č. 1, Francisco Goya y Lucientes, Pintor (Vlastní podobizna)

Caprichos. Ilustrace Francisco de GOYA. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. 40, [2] s. Mistři světové kresby;, Sv. 2. s. nečíslováno

Obr. 57: Caprichos, lept č. 43 Spánek rozumu plodí nestvůry

Caprichos. Ilustrace Francisco de GOYA. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. 40, [2] s. Mistři světové kresby;, Sv. 2. s. nečíslováno

Obr. 58: Caprichos, lept č. 55, Až do smrti

Caprichos. Ilustrace Francisco de GOYA. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. 40, [2] s. Mistři světové kresby;, Sv. 2. s. nečíslováno

Obr. 59: Caprichos, lept č. 61, Odletěly

Caprichos. Ilustrace Francisco de GOYA. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956. 40, [2] s. Mistři světové kresby;, Sv. 2. s. nečíslováno

Obr. 60: Čeká na jeho příjezd, kresba k cyklu Caprichos,

SCHUSTER, Peter-Klaus a Wilfried SEIPEL. Goya: Prophet der Moderne. Kǒln: DuMont, 2005. ISBN 3832175636 s. 169

Obr. 61: Veselá karikatura, kresba k cyklu Caprichos

SCHUSTER, Peter-Klaus a Wilfried SEIPEL. Goya: Prophet der Moderne. Kǒln: DuMont, 2005. ISBN 3832175636 s 168

Obr. 62: hrůzy války, lept č. 7, Jaká odvaha

GOYA, Francisco de. *Francisco de Goya: lepty : sbírka Moratova institutu [pro umění a vědy o umění]*. [Cheb: Galerie výtvarného umění v Chebu, 2005]. ISBN 80-85016-76-1. s. 95

Obr. 63: Hrůzy války, lept č. 26 Nelze se dívat

GOYA, Francisco de. *Francisco de Goya: lepty : sbírka Moratova institutu [pro umění a vědy o umění]*. [Cheb: Galerie výtvarného umění v Chebu, 2005]. ISBN 80-85016-76-1. s. 103

Obr. 64: Hrůzy války, lept č. 16, Kořistníci

GOYA, Francisco de. *Francisco de Goya: lepty : sbírka Moratova institutu [pro umění a vědy o umění]*. [Cheb: Galerie výtvarného umění v Chebu, 2005]. ISBN 80-85016-76-1. s. 99

Obr. 65: Hrůzy války, lept č. 34 Pro jeden nůž

GOYA, Francisco de. *Francisco de Goya: lepty : sbírka Moratova institutu [pro umění a vědy o umění]*. [Cheb: Galerie výtvarného umění v Chebu, 2005]. ISBN 80-85016-76-1. s. 105

Obr. 66:Už to skončilo, 1808-1814, Madrid, Museo Nacional del Prado

SCHUSTER, Peter-Klaus a Wilfried SEIPEL. Goya: Prophet der Moderne. Kǒln: DuMont, 2005. ISBN 3832175636 s 265

Obr. 67: Jaká krutost, 1808-1814, Madrid Museo Nacional del Prado

SCHUSTER, Peter-Klaus a Wilfried SEIPEL. Goya: Prophet der Moderne. Kǒln: DuMont, 2005. ISBN 3832175636 s 266

Obr. 68: Přísloví, lept č. 1, Ženská pošetilost

GOYA, Francisco de. *Francisco de Goya: lepty : sbírka Moratova institutu [pro umění a vědy o umění]*. [Cheb: Galerie výtvarného umění v Chebu, 2005]. ISBN 80-85016-76-1. s. 121

Obr. 69: Přísloví, lept č. 3, Směšná pošetilost

GOYA, Francisco de. *Francisco de Goya: lepty : sbírka Moratova institutu [pro umění a vědy o umění]*. [Cheb: Galerie výtvarného umění v Chebu, 2005]. ISBN 80-85016-76-1. s. 122

Obr. 70: Přísloví, lept č. 11, Ubohá pošetilost

GOYA, Francisco de. *Francisco de Goya: lepty : sbírka Moratova institutu [pro umění a vědy o umění]*. [Cheb: Galerie výtvarného umění v Chebu, 2005]. ISBN 80-85016-76-1. s. 126

Obr.71: Přísloví, lept č. 13, Způsob létání

GOYA, Francisco de. *Francisco de Goya: lepty : sbírka Moratova institutu [pro umění a vědy o umění]*. [Cheb: Galerie výtvarného umění v Chebu, 2005]. ISBN 80-85016-76-1. s. 128

Obr. 72: Kresba Poor folly

TOMLINSON, Janis A. *Francisco Goya y Lucientes, 1746-1828*. London: Phaidon, 1999. ISBN 0714838446. s. 258

Obr. 73: Kresba Disparate feminino

TOMLINSON, Janis A. *Francisco Goya y Lucientes, 1746-1828*. London: Phaidon, 1999. ISBN 0714838446. s. 257

Obr. 74: Býci z Bordeaux, litografie č. 1, Slavný Američan, Mariano Ceballos

GOYA, Francisco de. *La tauromaquia: and The bulls of Bordeaux.* New York: Dover Publications, 1969. 8 s., 48 obr. příl. ISBN 0-486-22342-6. s. nečíslováno

Obr. 75: Býci z Bordeaux, litografie č. 2, Picador chycen býkem

GOYA, Francisco de. *La tauromaquia: and The bulls of Bordeaux.* New York: Dover Publications, 1969. 8 s., 48 obr. příl. ISBN 0-486-22342-6. s. nečíslováno

Obr. 76: Býci z Bordeaux, litografie č. 3, Španělská zábava

GOYA, Francisco de. *La tauromaquia: and The bulls of Bordeaux.* New York: Dover Publications, 1969. 8 s., 48 obr. příl. ISBN 0-486-22342-6. s. nečíslováno

Obr. 77: Býci z Bordeaux, litografie č. 4, Býčí zápasy v rozdělené aréně

GOYA, Francisco de. *La tauromaquia: and The bulls of Bordeaux.* New York: Dover Publications, 1969. 8 s., 48 obr. příl. ISBN 0-486-22342-6. s. nečíslováno

Obr. 78: Zápas s mladým býčkem

HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. ISBN 80-7209-571-4 s. 8

Obr. 79: Pikador nabraný býkem
HAGENOVI, Rose-Marie a Rainer. *Francisco Goya*. Köln: Taschen. 2004. ISBN 80-7209-571-4 s. 83
Obr. 80: Cyklus býčích zápasů, lept č.1, Způsob jakým staří Španělé na koních lovili na venkově býky
GOYA, Francisco de. *La tauromaquia: and The bulls of Bordeaux.* New York: Dover Publications, 1969. 8 s., 48 obr. příl. ISBN 0-486-22342-6. s. nečíslováno
Obr. 81: Cyklus býčích zápasů, lept č.2, Jiný způsob lovu býků pěšky
GOYA, Francisco de. *La tauromaquia: and The bulls of Bordeaux.* New York: Dover Publications, 1969. 8 s., 48 obr. příl. ISBN 0-486-22342-6. s. nečíslováno
Obr. 82: Cyklus býčích zápasů lept č.3, Maurové usedlí ve Španělsku, osvobozeni od pověr svého koránu, si osvojili tento lov umění a loví býka kopím
GOYA, Francisco de. *La tauromaquia: and The bulls of Bordeaux.* New York: Dover Publications, 1969. 8 s., 48 obr. příl. ISBN 0-486-22342-6. s. nečíslováno
Obr. 83: Cyklus býčích zápasů, lept č. 13, Španělský kavalír bez pomocníků zaráží býkovi v aréně krátkou píku (rejoncillo)
GOYA, Francisco de. *La tauromaquia: and The bulls of Bordeaux.* New York: Dover Publications, 1969. 8 s., 48 obr. příl. ISBN 0-486-22342-6. s. nečíslováno
Obr. 84: Cyklus býčích zápasů, lept č. 15, Slavný Martincho zasazuje při úhybu banderily
GOYA, Francisco de. *La tauromaquia: and The bulls of Bordeaux.* New York: Dover Publications, 1969. 8 s., 48 obr. příl. ISBN 0-486-22342-6. s. nečíslováno
Obr. 85: Cyklus býčích zápasů, lept č. 20, Svižnost a odvaha Juanita Apiňaniho v aréně madridské
GOYA, Francisco de. *La tauromaquia: and The bulls of Bordeaux.* New York: Dover Publications, 1969. 8 s., 48 obr. příl. ISBN 0-486-22342-6. s. nečíslováno
Obr. 86: Cyklus býčích zápasů, lept č. 21, Neštěstí v hledišti madridské arény a smrt starosty v Torrejónu
GOYA, Francisco de. *La tauromaquia: and The bulls of Bordeaux.* New York: Dover Publications, 1969. 8 s., 48 obr. příl. ISBN 0-486-22342-6. s. nečíslováno
Obr. 87: Cyklus býčích zápasů, lept č. 26, Pád pikadora s koněm pod býka
GOYA, Francisco de. *La tauromaquia: and The bulls of Bordeaux.* New York: Dover Publications, 1969. 8 s., 48 obr. příl. ISBN 0-486-22342-6. s. nečíslováno
Obr.88: Cyklus býčích zápasů, lept č. 28, Statečný Rendon zraňuje býka svým kopím. Při takovém postupu v aréně v Madridu zemřel

GOYA, Francisco de. *La tauromaquia: and The bulls of Bordeaux.* New York: Dover Publications, 1969. 8 s., 48 obr. příl. ISBN 0-486-22342-6. s. nečíslováno

Obr. 89: Cyklus býčích zápasů, lept č. 31, Ohnivé banderily

GOYA, Francisco de. *La tauromaquia: and The bulls of Bordeaux.* New York: Dover Publications, 1969. 8 s., 48 obr. příl. ISBN 0-486-22342-6. s. nečíslováno

Obr. 90: Cyklus býčích zápasů, lept č.33, Nešťastná smrt Pepe Illa v madridské aréně

GOYA, Francisco de. *La tauromaquia: and The bulls of Bordeaux.* New York: Dover Publications, 1969. 8 s., 48 obr. příl. ISBN 0-486-22342-6. s. nečíslováno

Obr. 91: Cyklus býčích zápasů, později doplněné lepty ze zadních stran desek, list A, Španělský rytíř s pomocníky vráží v aréně do býka banderily

GOYA, Francisco de. *La tauromaquia: and The bulls of Bordeaux.* New York: Dover Publications, 1969. 8 s., 48 obr. příl. ISBN 0-486-22342-6. s. nečíslováno

Obr. 92: Cyklus býčích zápasů, později doplněné lepty ze zadních stran desek, list B, Kůň sražený býkem

GOYA, Francisco de. *La tauromaquia: and The bulls of Bordeaux.* New York: Dover Publications, 1969. 8 s., 48 obr. příl. ISBN 0-486-22342-6. s. nečíslováno

Obr. 93: Cyklus býčích zápasů, později doplněné lepty ze zadních stran desek, list G, Boj s býkem z vozu taženém dvěma mulami

GOYA, Francisco de. *La tauromaquia: and The bulls of Bordeaux.* New York: Dover Publications, 1969. 8 s., 48 obr. příl. ISBN 0-486-22342-6. s. nečíslováno

Obr. 94: Sedící obr (Gigante sentado)

SCHUSTER, Peter-Klaus a Wilfried SEIPEL. Goya: Prophet der Moderne. Kǒln: DuMont, 2005. ISBN 3832175636 s 213

Obr. 95: průřez leptanou deskou

ODEHNAL, Antonín. *Grafické techniky: praktický průvodce*. Brno: ERA, c2005. ISBN 8073660067. 69

Obr. 96: Pomůcka pro odhadování hloubky leptání (časová stupnice)

ODEHNAL, Antonín. *Grafické techniky: praktický průvodce*. Brno: ERA, c2005. ISBN 8073660067.s.71

Obr. 97: Postup tavení akvatintového zrna až po úplné slití. Postupný účinek leptání, až do úplného odleptání zrna.

ODEHNAL, Antonín. *Grafické techniky: praktický průvodce*. Brno: ERA, c2005. ISBN 8073660067. s. 77

Obr. 98: Zaleptaná stupnice akvatinty, může sloužit také jako časová zkouška leptání

ODEHNAL, Antonín. *Grafické techniky: praktický průvodce*. Brno: ERA, c2005. ISBN 8073660067. s.78

Obr. 99: Lis pro hlubotisk

ODEHNAL, Antonín. *Grafické techniky: praktický průvodce*. Brno: ERA, c2005. ISBN 8073660067. s. 36

Obr. 100: Cyklus býčích zápasů, list A (detail), můžeme zde pozorovat viditelné stopy po velkém zrnu akvatinty

GOYA, Francisco de. *La tauromaquia: and The bulls of Bordeaux.* New York: Dover Publications, 1969. 8 s., 48 obr. příl. ISBN 0-486-22342-6. s. nečíslováno

Přílohy II. fotodokumentace praktické části

Obr. 101: Detail leptu č.13 tváří diváků

GOYA, Francisco de. *La tauromaquia: and The bulls of Bordeaux.* New York: Dover Publications, 1969. 8 s., 48 obr. příl. ISBN 0-486-22342-6. s. nečíslováno

Obr. 102: Detail leptu č. 31 tváří diváků

GOYA, Francisco de. *La tauromaquia: and The bulls of Bordeaux.* New York: Dover Publications, 1969. 8 s., 48 obr. příl. ISBN 0-486-22342-6. s. nečíslováno

Obr. 103: detail leptu č. 19 sloužící jako podklad pro další zpracování

GOYA, Francisco de. *La tauromaquia: and The bulls of Bordeaux.* New York: Dover Publications, 1969. 8 s., 48 obr. příl. ISBN 0-486-22342-6. s. nečíslováno

Obr.104: Ukázka práce s leptem č. 19 – další jeho bláznovství v téže aréně I.
Dílo autora

Obr.105: Ukázka práce s leptem č. 19 – další jeho bláznovství v téže aréně II.
Foto autorky

Obr.106: Ukázka práce s leptem č. 19 – další jeho bláznovství v téže aréně III.
Foto autorky

Obr.107: Ukázka práce s leptem č. 19 – další jeho bláznovství v téže aréně IV.
Foto autorky

Obr. 108: Skicový materiál I.
Foto autorky

Obr. 109: Skicový materiál II.
Foto autorky

Obr. 110: Destička s vyrytou kresbou připravená k leptání
Foto autorky

Obr. 111: Prostředí leptání

Foto autorky

Obr. 112: Vyleptaná destička před smytím krytu

Foto autorky

Obr. 113: Destička připravená k leptu

Foto autorky

Obr. 114: Namáčení papíru

Foto autorky

Obr. 115: Průběh tisku I.

Foto autorky

Obr. 116: Průběh tisku II.

Foto autorky

Obr. 117: Vyleptané matrice I.

Foto autorky

Obr. 118: Vyleptané matrice II.

Foto autorky

Obr. 119: Lept č.1

Foto autorky

Obr. 120: Lept č. 2

Foto autorky

Obr. 121: Lept č. 3

Foto autorky

Obr. 122: Lept č. 4

Foto autorky

Obr. 123: Lept č. 5

Foto autorky

Obr. 124: Lept č. 6

Foto autorky