

MASARYKOVA UNIVERZITA

FILOZOFICKÁ FAKULTA



DU0105 Písenná postupová zkouška

Jan Vermeer

Alegorie malířství

Martina Grégrová (učo 104493)

FF DU Dějiny umění, I. ročník

3. 7. 2013

Úvod

Pokaždé když zavítám do Vídně, nezapomenu zajít také do obrazové galerie Uměleckohistorického muzea. Nachází se zde jedno dílo, které mě na první pohled zaujalo a které mě sem neustále vábí. Je na něm záhadná ženská postava s plachým úsměvem zahalená do křehké aury tajuplnosti. Jedná se o Alegorii malířství od Jana Vermeera.

Právě tento obraz na mě od první chvíle intenzivně zapůsobil a vyvolává ve mně řadu otázek a podvědomě nutí hledat hlubší zašifrovaný smysl, jakoby Vermeer nabízel určitou hru s divákem, který má hledat skryté významy a konotace.

Velmi ráda se k tomuto obrazu vracím nejen kvůli jeho preciznímu zpracování a výjimečné barevnosti, ale také proto, že dokáže svou intimní atmosférou vtáhnout prostého pozorovatele přímo do místnosti, kde se scéna odvíjí.

Vydejme se tedy po stopách tohoto rouškou tajemství zastřené a přitom důvěrně známého uměleckého díla.

Vermeerův život a dílo

V porovnání s jinými umělci máme celkově o Vermeerově životě relativně málo dochovaných zpráv. Spolehlivou chronologickou osu tvoří několik dat z jeho života. Víme, že byl pokřtěn v protestantském kostele Nieuwe Kerk v Delftu 31. 10. 1632 a že zde strávil celý svůj krátký život. Formativní vliv demokratického prostředí bohatého patricijského města Delft se hluboce otiskl do celé jeho tvorby a tento genius loci prostupuje celým jeho dílem a promítá se i do volby námětů. O vlivu Delft jako o možném středisku určitého malířství uvažuje i Pijoan, což Vermeera přibližuje do okruhu mladých umělců, kteří přišli do Delft, strávili zde kratší či delší čas a nasáli tamější atmosféru.¹ Nejvýraznější postavou z tohoto okruhu je Rembrandtův žák Carel Fabritius. Přestože nemáme žádné spolehlivě doložené informace o Vermeerově studiu, obecně se soudí, že jeho učitelem se stal právě C. Fabritius. Podle Kropáčka na něj Vermeer navazuje ve svém světelném principu úplně prozářených obrazů, ke kterému C. Fabritius došel postupným přehodnocováním Rembrandtova luminismu.² Pod vlivem italských vzorů se začal Vermeer zabývat studiem

¹ José Pijoan, Dějiny umění /7, Praha 1981, s. 277

² Petr Kropáček – František Muzika, Jan Vermeer, Praha 1939, s. 10

světla, které u něj postupem času nabývá ještě další funkce: užito kontrastně, vytváří prostorovou hloubku, přičemž ani místa ve stínu nepozbývají barevného tónu.³

Roku 1653 byl přijat do malířského cechu sv. Lukáše a v témže roce se stihl i oženit s Catharinou Bolnesovou, která byla katolického vyznání, a proto všechny jeho děti byly vychovávány v této víře. Z manželství vzešlo celkem 11 dětí (přežilo pouze osm). Jeho manželka se mu stala vděčnou inspirací a modelem, mnozí historikové také spekulují, že na některých obrazech zpodobnil i své dcery.⁴ Tato hypotéza tedy u mnohých obrazů poskytuje oporu pro jejich datování.

Poslední jistá datace 15. 12. 1675 se vztahuje k jeho skonu, kdy je také zaznamenán soupis jeho majetku, ze kterého se dozvídáme několik zajímavostí, údaje o výši dluhu, který po sobě zanechal a výčet předmětů, které používal jako rekvizity na svých obrazech.

Po jeho smrti dílo upadlo v zapomnění a bylo až do pol. 19. století opomíjeno. Během tohoto století se vyrojili různí padělatelé jeho díla, nejznámější byl Anthonius van Meegeren, což pro naše potřeby není podstatné a dále této problematice nebudeme věnovat pozornost.

Jak již bylo řečeno, o umělcově životě nemáme příliš spolehlivých dat, což platí nejvíce o jeho tvorbě, kde většinu jeho děl nemůžeme spolehlivě datovat a dobu vzniku jednotlivých děl musíme rekonstruovat.

Spolehlivě je mu připisáno 36 obrazů, Kropáček uvádí cca 20 ztracených děl, které byly zaznamenány v katalogu C. Hofstede de Groot podle písemných zpráv dochovaných v pramenech.⁵

S určitostí také víme, že jeho díla se prodávala za vysoké sumy, což svědčí o tom, že se Vermeer orientoval na bohatší vrstvu měšťanů. Tato skutečnost by mohla indikovat i jeho menší produktivitu i příklon k menším formátům, aby díla byla snadno přenosná a lehce umístitelná v holandských měšťanských příbytcích. Tuto novou strategii malířovy práce umožnila tehdejší politická situace Nizozemí v 17. století, které se stalo součástí Republiky spojených nizozemských provincií. Poprvé totiž v mladém státě spojeného Nizozemí vyrostly příznivé podmínky pro vznik kabinetního malířství v novodobém smyslu a došlo k dosažení plné umělcovy svobody, který tudíž jako producent mohl hledat konzumenty pro svá již hotová díla.⁶

³ Kol. aut.: Slovník světového malířství, Praha 1991, s. 230

⁴ René Huyghe – Piero. Bianconi, Vermeer, Praha 1981, s. 93

⁵ Viz Kropáček (pozn 2), s.11

⁶ Viz Kropáček (pozn. 2), s. 11 – Při opakování stačí uvádět „tamtéž“ či „ibidem“

Na počátku své kariéry maloval převážně mytologické a historické náměty, krátce poté se orientuje na žánrové náměty (každodenní výjevy), ve kterých se stává mistrem. V jeho díle najdeme také několik krajinomaleb a portrétů. Samostatnou skupinu tvoří alegorická díla, ke kterým bych přiřadila i Alegorii malířství. Většina jeho žánrových obrazů vzniká ve stejném ateliéru u jednoho okna, vytváří příznačné barevné i prostorové kompozice a objevují se mezi nimi příbuzné motivy.

Síla účinku Vermeerova díla však netkví jen ve kvalitě zpracování, ale hlavně v celkové atmosféře.

Alegorie malířství



Také kolem Alegorie malířství panují určité nejasnosti. Kropáček jeho vznik klade do roku 1663. Jiné zdroje uvádí odlišnou dataci a vyhýbají se přesnému vřazení. Huyghe, Piojan, de Vries, Bloch i Goldscheider uvádí dataci kolem 1665, Valentiner 1663-1665, jiné zdroje pracují s datací 1670 (Plietzsch, Eisler 1660-1670). Různost ohledně datování obrazu může také souviset s původní mýlkou v autorství, kdy bylo dílo podle falešné signatury přisouzeno P. de Hoochovi.

Stejně nepřesnosti existují i ohledně názvu díla. Setkáme se s několika variantami, např. Ateliér, Umění malby, Alegorie malířství. V soupise umělcova majetku se objevuje název Malířské umění. Thoré-Bürger mu dal prostý název Vermeer ve svém ateliéru, protože se domníval, že jde o autoportrét.⁷ I přestože Bloch ubírá na mnohovýznamovosti díla a poezie obrazu je podle něj dána především jeho optickými kvalitami a varuje před nebezpečím hledat v něm příliš mnoho významů⁸, osobně se přikláním k názvu Alegorie malířství, protože obraz vyrůstá z alegorické platformy a ukrývá jinotajné významy.

Zajímavý je původ obrazu, ke kterému se váže historka, která objasňuje důvody, které Vermeera vedly k namalování tohoto díla. Jednou přišel do jeho domu francouzský diplomat Edelman Balthasar de Monconys, Vermeer mu neměl co předvést, protože ve svém ateliéru měl pouze díla jiných autorů a žádné své, zavedl ho tedy k pekaři, který vlastnil dva jeho obrazy. Diplomát ovšem nebyl spokojený a Vermeer zůstal bez zakázky. Tato nepříjemná zkušenost vedla k tomu, že se Vermeer rozhodl vytvořit reprezentativní ukázkou svého malířského umění. Alegorie malířství tak měla sloužit jako vzorový exemplář, primárně nebyla určená na prodej, autor ji nezpeněžil ani v období největší nouze a ponechal si ji až do své smrti.⁹

Základní informace

Obraz byl namalován olejovou technikou na plátno s rozměry 120 x 100 cm a je signovaný na dolním okraji mapy. Dnešní velikost je pravděpodobně původní, svými většími rozměry se vymyká řadě ostatních pláten, zpravidla drobnějších formátů, které Vermeer upřednostňoval, což odpovídá mimořádnému účelu, kvůli kterému vznikl.

Zachovalost tohoto unikátního díla není nejlepší, jsou na něm vidět drobné retuše a opravy.

V současnosti se nachází v Kunsthistorisches Museum Wien, a to od roku 1945, kdy byl do původního fondu navrácen po zkonfiskování A. Hitlerem.

⁷ Viz Pijoan (pozn. 1), s. 288

⁸ Viz Huyghe – Bianconi (pozn. 4), s. 94

⁹ Ben Broos - Arthur K. Wheelock jr., *Johannes Vermeer*, Washington 1995

Námět

Také samotný námět prochází několika vývojovými fázemi interpretace od nejzákladnější a jednoduché až po ty složitější konstrukty novodobých myšlenek, kdy se historikové a badatelé snaží proniknout do nitra podstaty obrazu a nachází nové významové souvislosti. Z počátku se zdálo, že obraz náleží k typologii znázorňovaných realistických scén, jak se k tomu přikláněl Thoré-Bürger.¹⁰ Postupem času se ukázalo, že obraz ukrývá několik vrstev významů, a tak se z prvotní podobizny malíře a modelky stala alegorie malířské práce a umění, vyjadřující podstatu umění.

Jako převážná část Vermeerových žánrových výjevů, i tento divákovi nabízí bezprostřední pohled do umělcova ateliéru, který je v něm zachycen přímo v okamžiku pilné práce.

Podíváme-li se pozorněji, je nám i způsob aranžování interiéru povědomý a důvěrně známý, protože ho nevidíme poprvé. Vermeer totiž toto znázornění mnohokrát opakuje a modifikuje, jakoby se jeho ateliér stával určitým prototypem schématu, v tomto případě dovedeným k dokonalosti.

Kompozice a výstavba

Je všeobecně známé, že Vermeer si kompozici tohoto díla pečlivě a důkladně promyslel, poté již postupoval podle přesně stanoveného plánu. O tom svědčí, to že na obraze během vlastní práce již neprováděl žádné změny.

Dalším faktem, který se o Vermeerovi traduje, je jeho fascinace optickou mechanikou a přístroji. Perspektivu akcentoval zejména právě projekcí pomocí camery obscury, také využíval řadu dalších optických efektů tohoto zařízení, jako modelace barevné hloubky, světelných kontrastů a světelného lesku. Tyto prvky umocňují dojem fotografického výjezu zobrazované scény.¹¹

Co ihned upoutá náš zrak, je podlaha tvořená sítí černobílých dlaždic. Význam podlahy je pregnančně ozřejmen v Cummingově rozboru a výkladu nejznámějších obrazů na

¹⁰ Viz Huyghe – Bianconi (pozn. 4), s. 94

¹¹ Viz Broos - Wheelock jr. (pozn. 9), s. 370

světě. Pohled diváka Vermeer směřuje, tak, aby sledoval diagonálu dlaždic, které se sbíhají k modelce, na ně také pro její zdůraznění navazuje i linie stolu.¹²

Kdybychom hledali dominantní prvky obrazu, zaujal by nás závěs vlevo a vpravo postava u malířského stojanu. Pokud tedy podél nich povedeme diagonální řez, ocitne se v centru naší pozornosti pózující modelka s mapou, sem je také směřováno i světlo, proudící zpoza závěsu. S přihlédnutím k alegorickému významu budeme tedy za střed kompozice považovat postavu modelky, i přestože její umístění neodpovídá faktické střední části obrazu.

Kompoziční výstavbě obrazu se věnoval i Badt ve své publikaci, ve které se krok za krokem zabývá i Sedlmayrovou interpretací, rozdělenou do tří sekcí (kompozice, alegorické symboly a další symboly). Také on se přiklání k tradičnímu uspořádání a dívku s trubkou staví do středu kompozice.¹³

Naproti tomu se vyskytují i opačné názory na kompoziční členění obrazu. Ohledně celkové stavby díla dodává Jantzen, že střední osa kompozice neodpovídá střední ose plátna, je posunuta doprava a tvoří ji postava malíře, záhyb na zeměpisné mapě a lustr.¹⁴

Postavu malíře i se stolem umísťuje do středu i Sedlmayr, modelka je v jeho podání upozaděna a splývá s pozadím. Podle Sedlmayra interpretace začíná přesným rozdělením prostoru, který vymezil na tři roviny. Ke každé rovině kompozice zahrnuje i jednotlivé barvy, např. žlutou a modrou najdeme v zadní části, střední části dominuje černá a bílá a přední část zdobí tóny hnědých okrů.

Na význam barev a jejich spojení do kontrastních dvojic upozorňuje již Plietzsch, který obecně toto barevné vyjádření řadí mezi leitmotivy, které prostupují celou Vermeerovu tvorbu.¹⁵

Popis a interpretace díla

Vermeer divákovi poodkrývá těžký závěs, čímž otevírá pohled na pečlivě uspořádanou a dokonale prosvětlenou scénu. Tímto nás nechává nahlížet nejen do místnosti, ale i do svého výsostného území při tvůrčí činnosti, divák tak získává pocit, že je vtahován do poklidné atmosféry na obraze.

¹² Robert Cumming, Slavné obrazy, Praha 1996, s. 59

¹³ Kurt Badt, Modell und Maler von Jan Vermeer: Probleme der Interpretation: eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr, Köln 1961

¹⁴ Viz Huyghe – Bianconi (pozn. 4), s. 94

¹⁵ Eduard Plietzsch, Vermeer van Delft, Leipzig 1911, s. 80-82

V popředí vlevo nás zaujme pestré barevný závěs, o kterém předpokládáme, že zakrývá okno jako zdroj světla, protože jednak vidíme pronikající paprsky osvětlující aktérku a jednak tak usuzujeme podle jiných děl, které obvykle v tomto prostoru okno znázorňují.

Závěsná drapérie splývá po opěradle židle. Nabízí snad Vermeer pozvání ke sledování?¹⁶ Nebo prázdným místem diváka nabádá, aby se s výjevem osobně ztotožnil, přestal být pouhým pasivním pozorovatelem obrazu, ale aby se cítil přímým účastníkem scény?

Světlo zpoza závěsu ozařuje stěnu a před ní ženskou postavu. Vermeer často na svých obrazech zachycoval ženy, ovšem zde má portrétovaná dívka výjimečnou důležitost, je nositelkou skrytého významu a podává indicie k výkladu díla. V jedné ruce drží trubku a v druhé knihu, pohled upírá na předměty na stole, na kterém je položena sádrová maska a otevřený sešit. Oblečena je do modrého roucha a na hlavě má vavřínový věnec.

Dříve badatelé vykládali tuto ženskou figuru jako personifikovanou Věhlasnost, své teze podpírali četnými díly (kresby Federica Zuccariho, autoportrét Pierra Mignarda).¹⁷ Jasně vodítko podává C. Ripa ve své *Iconologii*, kde jasně vymezuje charakteristiku a atributy múzy historie. Vavřínový věnec symbolizuje slávu a věčný život, trubka úspěch a kniha (v původní verzi Herodotovy *Dějiny*, v překladu Thúkydidovy)¹⁸ obsahuje historické události, což tedy znamená, že před sebou máme Kleió, múzu historie.

Ve výkladu vyobrazených rekvizit se odborníci také různí, hledají nové možnosti, které posouvají obsah do jiných rovin. Nejmarkantněji vystupuje souvislost malířství s hudbou. Otevřený blok je identifikován jako hudební partitura mající vztah k Euterpé. V sádrovém odlitku zase Tolnay vidí symbol sochařství, jiní se přiklánějí k divadelní masce Thalie. Kniha je dávana do souvislosti s Polymnií.¹⁹ Vzhledem k tomu, že v literatuře je Polymnie ztotožňována s múzou hymnických zpěvů a sborové lyriky, která obvykle bývá znázorňována bez konkrétních atributů (výjimečně se svitkem), typické je pro ni pouze hluboké zamyšlení, se tento výklad jeví jako poněkud nepřesný. Goldscheider partituru a knihu dává do souvislosti s Erató a Kalliopé. Tento výklad nepostrádá logiku, protože malířství se přirovnávalo k básnictví a etablovalo se jako mlčící básnictví. Dále bere v úvahu jinou možnost interpretace, která se zakládá na hudbě, protože Vermeer měl solidní znalosti

¹⁶ Viz Cumming (pozn. 12), s. 59

¹⁷ Viz Huyghe – Bianconi (pozn. 4), s. 94

¹⁸ Viz Huyghe – Bianconi (pozn. 4), s. 94

¹⁹ Viz Huyghe – Bianconi (pozn. 4), s. 94

o hudebních nástrojích.²⁰ Význam trubky jako atributu slávy, není zcela jasný, možná Vermeer naznačoval, že slávy nemusí malíř dosáhnout jen malováním tradičních a historických námětů, ale může jí být dosaženo i novým tématy.²¹

Pokud bychom tyto výklady shrnuli, vždy se vztahují k múzám jednotlivých umění, z toho důvodu Tolnay uvádí, že je to jakési srovnání mezi třemi obory výtvarného umění, přičemž lví podíl připadá malířství vzhledem k tomu, že je zde představováno postavou sedící před stojanem.²²

Pravé straně obrazu vévodí samotná postava malíře v oblečení gentlemana, který je k nám otočen zády. Ihned nás zaujme jeho módní oděv s červenými punčochami a černobílým pruhovaným kabátcem, který má svědčit o dobrém vkusu tvůrce. Malíř není oblečen v pracovních šatech, ale ve svém nejlepším oděvu, aby vyjádřil důstojnost malířského řemesla a svobodu tvorby.²³ Tolnay se domnívá, že šaty mají značně staromódní střih, ukazují na módu, jež byla v Holandsku oblíbená v letech 1530-1580, s čímž nesouhlasí Gerson a módu označuje jako burgundskou.²⁴ Podle Cumminga Vermeer muže oblékl podle renesanční módy, čímž chtěl spojit umění své doby s uměním doby velkých mistrů van Eycka, snad chtěl potvrdit, že úroveň, které dosáhli oni jeho generace udržuje.²⁵

Velký prostor na stěně v zadní části obrazu zaujímá geografická mapa. Zda se jedná o přepis autentické mapy není známo. Na mapě nahoře je částečně čitelný nápis NOVA XVII PROVINCIARVM ... A ERI .. RIS DESCRIPTIO ... ET ACCVRATA EARVNDEN ... EDITA ...PER NICOLAVM PISCATOREM. Právě tímto nápisem společně s vyobrazením dvouhlavého orla (znak španělských Habsburků) na lustru Tolnay dokládá politické akcenty díla.²⁶ Ke znázornění politické situace Nizozemí prostřednictvím mapy se přiklání většina publikací. Na spodní části mapy najdeme Vermeerův podpis.

²⁰ Viz Huyghe – Bianconi (pozn. 4), s. 94

²¹ Viz Cumming (pozn 11), s. 59

²² Viz Huyghe – Bianconi (pozn. 4), s. 94

²³ Jordi Vigué, Mistři světového malířství, Praha 2006, s.216

²⁴ Viz Huyghe – Bianconi (pozn. 4), s. 94

²⁵ Viz Cumming (pozn 12), s. 59

²⁶ Viz Huyghe – Bianconi (pozn. 4), s. 94

Závěr

Vermeer nám nezanechal velké množství svých obrazů, a kolem toho menšího počtu dochovaných děl se vznáší řada otazníků, které nám ani nedovolují jeho tvorbu uspořádat podle časové přímky a vřadit do standardního vývojového rámce, což ovšem nic neubírá na přesvědčivosti a jedinečnosti jeho pláten. Jisté je, že ve Vermeerově tvorbě vězí něco neopakovatelného a přitažlivého, něco co nás okamžitě osloví, připoutá a vtáhne do kouzelného světa barev a vnitřního života postav.

Mistrovství Vermeera spočívá v jeho dokonalém citu pro detail a světelnou modelaci, jak dokáže uspořádat prostor a jak nám dokáže velice živě a přesvědčivě podat zdánlivě tu nejprostší scénu tvořenou mikrookamžikem.

Takže nám nezbývá než souhlasit s Pijoanem, že postava Vermeera zůstává ve své podstatě stále nepochopitelná a v dějinách umění nezařaditelná, ale přesto nezpochybnitelného významu.

Prameny a literatura

Ann Jensen Adams, *Leselust: Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer*, Stuttgart 1993.

Ben Broos - Arthur K. Wheelock jr., *Johannes Vermeer*, Washington 1995.

Kurt Badt, *Modell und Maler von Jan Vermeer: Probleme der Interpretation: eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr*, Köln 1961.

Robert Cumming, *Slavné obrazy*, Praha 1996.

René Huyghe – Piero Bianconi, *Vermeer*, Praha 1981.

Jeroen Giltaij, *Der Zauber des Alltäglichen (Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer)*, Frankfurt am Main 2005.

kol. aut.: *Malířské umění od A do Z*, Praha 1995.

kol. aut.: *Slovník světového malířství*, Praha 1991.

Petr Kropáček – František Muzika, *Jan Vermeer*, Praha 1939.

José Pijoan, *Dějiny umění/7*, Praha 1981.

Eduard Plietzsch, *Vermeer van Delft*, Leipzig 1911.

Jordi Vigué, *Mistři světového malířství*, Praha 2006.