

GAUGUIN (1848-1903)

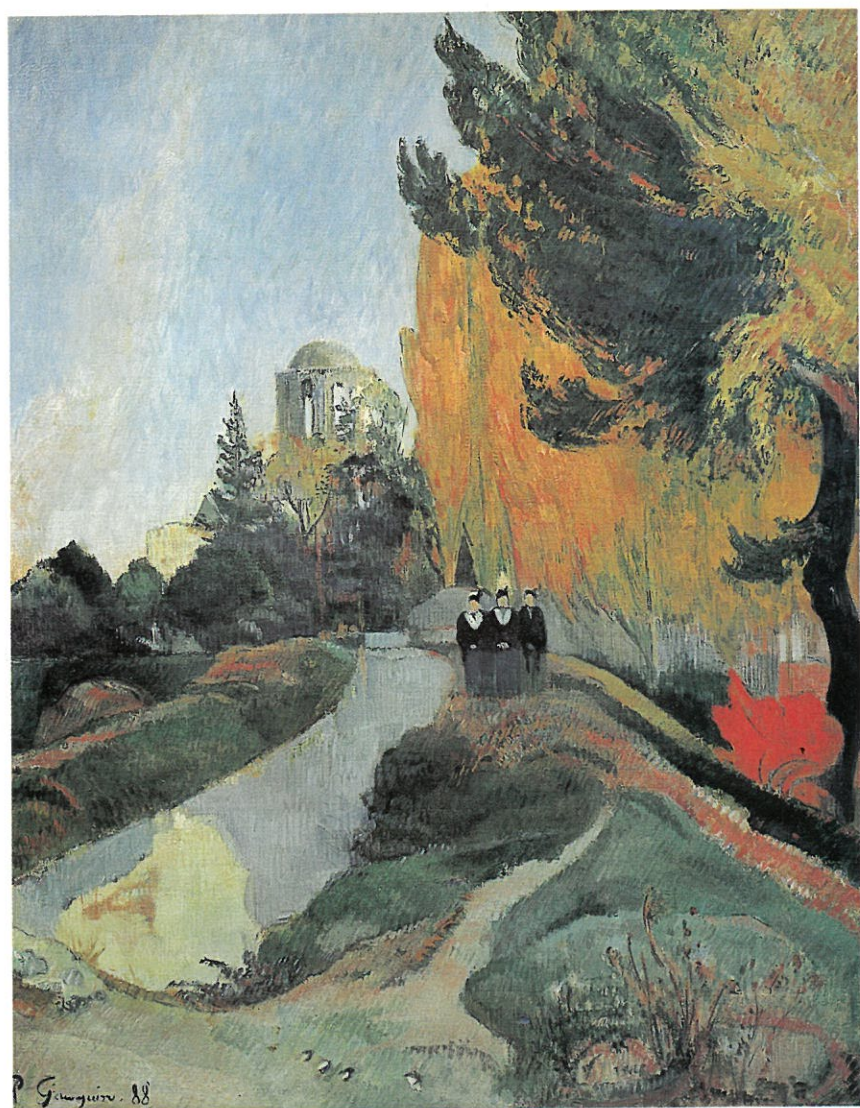
Když o sobě Gauguin hovoří, vždy se prezentuje jako buřič, revolucionář, lupič, osvoboditel, bojovník. Je snad válka? Ovšem, že ano! Mezi kým? Mezi ním a všemi ostatními. Mezi živou a mrtvou tradicí. Obraz je pro Gauguina, dříve než se stane plochým povrchem pokrytým barvami seskupenými určitým způsobem, bitevním koněm.

Jaký je cíl? Osvobodit malířství a především barvu ode všech překážek a omezení, „od zahanbujících pout utkaných školami, akademiemi a různými jinými bezcennými institucemi“.

Malířství mělo být uspáno a barva uložena do hrobu. Gauguin energicky a rozhodně budí jedno a druhému vrací život.

Začal tuto válku kdysi Delacroix? Samozřejmě. Ale Gauguin přebírá pochodeň. Je třeba uzavřít příměří s impresionisty, radit mladým nabistům, kout pikle po van Goghově boku, protože nepřítel je všude... Obraz *Les Alyscamps* je jedním z pronikavých výsledků oné konfrontace.

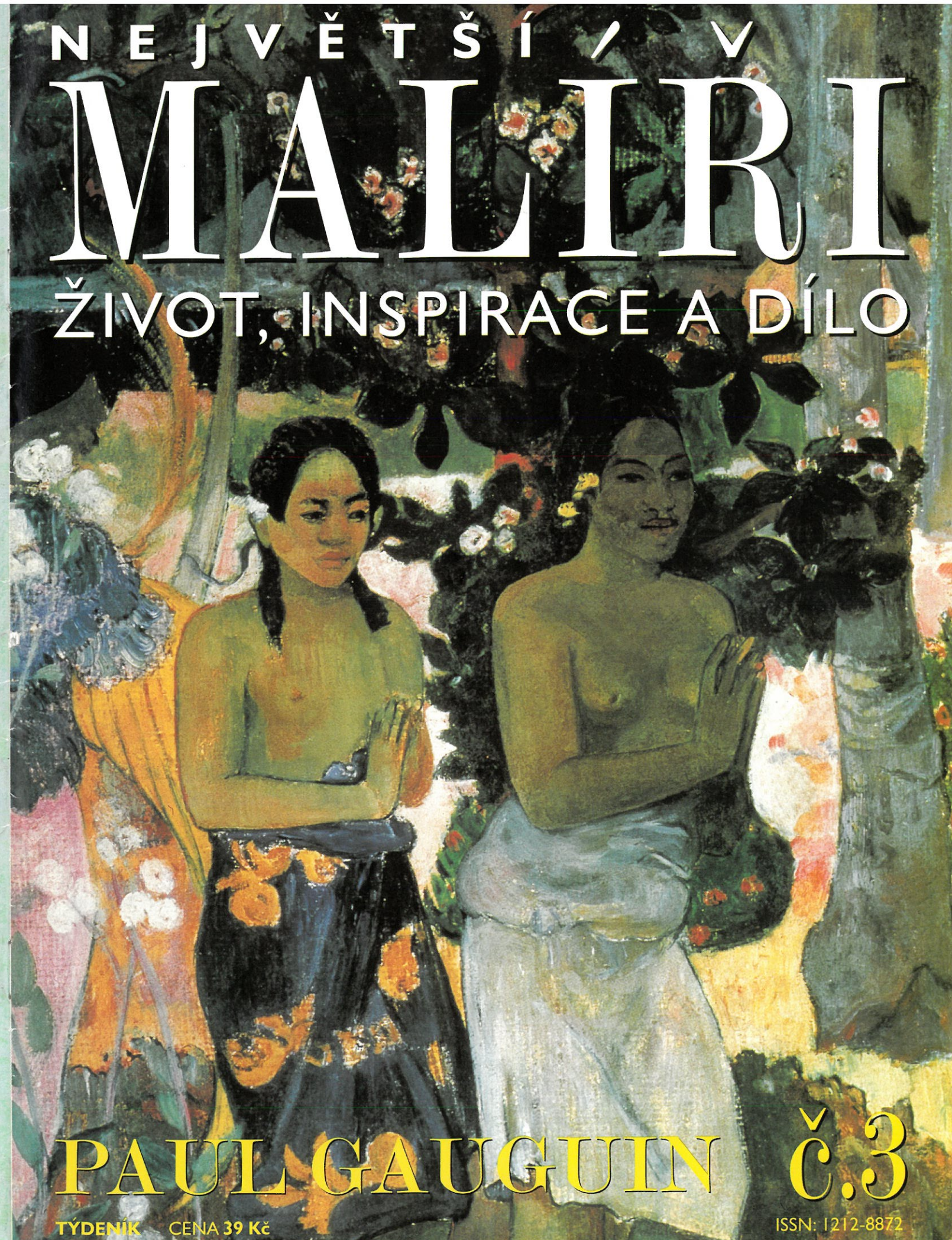
Gauguin vyhrál. Jeho vítězství je neoddiskutovatelné, absolutní, oslnivé. Zanedlouho jej využijí i další hrdinové. Jejich jména? Matisse, Picasso...



◀ LES ALYSCAMPS
1888; 92 x 73 cm
Muzeum Orsay, Paříž



NEJVĚTŠÍ / V MALÍŘI ŽIVOT, INSPIRACE A DÍLO



PAUL GAUGUIN Č.3

TÝDENÍK CENA 39 Kč

ISSN: 1212-8872

PAUL GAUGUIN

OBSAH

GAUGUINŮV ŽIVOT str. 3

DÍLO str. 8

Mandolína a květiny – 1885	str. 8
Mořský břeh I – 1887	str. 10
Zjevení po kázání – 1888	str. 12
Autoportrét „Bídníci“ – 1888	str. 14
Žlutý Kristus – 1889	str. 16
Krásná Angela – 1889	str. 18
Aha oe feii (Copak? Žárlíš?) – 1892	str. 20
Manau tupapau (Duch mrtvých bdí) – 1892	str. 22
Odkud přicházíme? Kdo jsme? Kam jdeme? 1897	str. 24
Bílý kůň – 1898	str. 26

GAUGUIN A JEHO SOUČASNÍCI str. 28

GAUGUIN VE SVĚTOVÝCH MUZEÍCH str. 31

AUTOŘI FOTOGRAFIÍ:

Obal: Artepht; str. 3: AKGPhoto; str. 4-5: AKGPhoto (horní uprostřed) / Musée départemental du Prieuré de Saint-Germain-en-Laye, Francie (dole vlevo) / Roger-Viollet (nahore vpravo) / Musée départemental du Prieuré de Saint-Germain-en-Laye, Francie (dole vpravo); str. 6-7: Atrephot (vlevo) / Collection Viollet (dole uprostřed) / Collection Viollet (nahore vpravo); str. 8-9: AKGPhoto (prostřední nahore) / Artepht (dole vlevo) / Scala (vpravo); str. 10-11: AKGPhoto; str. 12-13: AKGPhoto (vpravo) / Scala (dolní vlevo); str. 14-15: Edimédia (vlevo) / Scala (nahore vpravo); str. 16-17: AKGPhoto (vpravo) / RMN (dole vlevo); str. 18-19: Scala (vpravo) / AKGPhoto (vlevo); str. 20-21: Scala (vpravo) / Scala (vlevo); str. 22-23: Scala (nahore vpravo) / Artepht (dole vlevo); str. 24-25: AKGPhoto; str. 26-27: Scala (vpravo) / Scala (vlevo); str. 28-29: RMN (vlevo) / RMN (nahore vpravo) / AKGPhoto (dole); str. 30-31: AKGPhoto (dole vlevo) / RMN (nahore uprostřed) / Musée des Arts décoratifs Paříž (vpravo); 4. str. obálky: Scala

DISTRIBUCE

WillMark CZ s.r.o.
Hybetská 32, 110 00 Praha 1
e-mail: maliri@willmark.cz

NEJVĚTŠÍ MALÍŘI

Vydavatel: Eaglemoss International
Redaktorka českého vydání: Martina Špačková
Adresa redakce: Podvinný mlýn 669, 190 00 Praha 9
e-mail: maliri@inverze.cz

Vytlačeno v Polsku

© Eaglemoss International 2000

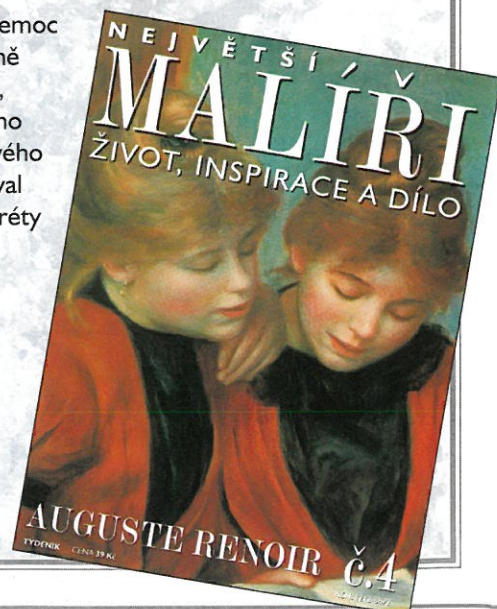
KOLEKCE

Nové číslo představuje každý týden na 32 stranách umělce, který se zapsal do epochy, v níž žil. Každý sešit této série obsahuje dokonalé reprodukce, biografii, vysvětlení týkající se nejvýznamnějších děl a komentáře, jež umožňují porozumět jejich genezi. Týden po týdnu, sešit za sešitem, si sami vytváříte skutečnou uměleckou knihovnu.

Kolekce obsahuje nejvýznamnější směry v dějinách umění – impresionismus, romantismus, baroko a současnost. Jednotlivá čísla lze ukládat do speciálních pořadačů, jež budou brzy v prodeji.

V PŘÍŠTÍM ČÍSLE : RENOIR 1841-1919

Renoir, talentovaný portrétista, autor šťastných scén z každodenního života, se v mládí hlásil k impresionistické skupině, později se jí však vzdálil. Přestože ho ochromila nemoc a byl částečně paralyzován, do posledního okamžiku svého života maloval ženské portréty a smyslné akty.



bez obojku“. Propast mezi ním a Evropany se bude prohlubovat. Jeho výstava u Durand -Ruela (1893) se setkává s absolutním nepochopením. Pokus o prodej obrazů na aukci v Hotelu Drouot (1895) končí také neúspěšně. A přesto v dílech, jež vznikají v období od prvního pobytu na Tahiti do Gauguinovy smrti, jasně vidíme, jak jeho umění rok od roku získává na umělecké nezávislosti.

▲ PAUL SÉRUSIER: TALISMAN
1888; 27 x 22 cm
Muzeum Orsay, Paříž

Na druhé straně obrazu Paul Sérusier poznamenal: „Namalováno 11. října 1888 pod vedením Gauguina.“

GAUGUIN VE SVĚTOVÝCH MUZEÍCH

ARGENTINA

BUENOS AIRES • Museo nacional de Bellas Artes

BRAZÍLIE

SAN PAULO • Museu de Arte Moderna

ČESKÁ REPUBLIKA

PRAHA • Národní Galerie

DÁNSKO

KODANĚ • Ny Carlsberg Glyptotek

EGYPT

KÁHIRA • Museum Khalil Bey

FRANCIE

LYON • Musée des Beaux-Arts
ORLEAN • Musée des Beaux-Arts
PAŘÍŽ • Muzeum Orsay – Petit Palais
REIMS • Musée des Beaux-Arts
ŠTRASBURG • Musée des Beaux-Arts

JAPONSKO

KURASHIKI • Ohara Museum of Art
TOKIO • Bridgestone Gallery – Národní muzeum západního umění

NĚMECKO

ESSEN • Folkwang Museum
MNICHOV • Bayerische Staatsgemäldesammlungen

NIZOZEMSKO

AMSTERDAM • Rijksmuseum Vincent van Gogh

NORSKO

OSLO • Nasjonalgalleriet

RUSKO

MOSKVA • Puškinovo muzeum
ST. PETERSBURG • Ermitáž

ŠVÝCARSKO

BASILEJ • Kunstmuseum
CURYCH • Collection Bührle

USA

BALTIMORE • The Baltimore Museum of Art
BOSTON • Museum of Fine Arts
BUFFALO • Albright-Knox Art Gallery
CHICAGO • Art Institute of Chicago
DALLAS • Museum of Art
MERION • The Barnes Foundation
NEW YORK • The Metropolitan Museum of Art
PHILADELPHIA • Museum of Art
WASHINGTON • National Gallery of Art

VELKÁ BRITÁNIE

EDINBURGH • National Gallery of Scotland
LONDÝN • Courtauld Institute Gallery
– National Gallery

VELIKÝ GAUGUIN

Od roku 1888 už Gauguin ví, že si vypracoval svůj osobní styl. Teď se může soustředit na svobodné potvrzování své vlastní umělecké pravdy. V létě, kdy pobývá v Pont-Aven ve společnosti Emila Bernarda, maluje *Zjevení po kázání*, první „syntetický“ obraz. Syntézou je třeba rozumět nejen použití čistých barev a plochých barevně jednotlých povrchů podtržených tmavou linií. Jde rovněž o zjednodušení a geometrizaci rytmicky se opakujících forem. Nový styl natolik zaujme mladého Sérusiera (1864-1927), že po namalování slavného *Talismanu* (podle mistrových pokynů) založí skupinu Nabis, jejíž členové si „syntézu“ vyberou jako své estetické krédo. K Sérusierovi se přidávají jeho přátelé-malíři: Bonnard (1867-1947), Vuillard (1868-1940), Maurice Denis (1870-1943) a Maillol (1861-1944). Gauguin si však brzy začíná nabídky dobírat. Zdůrazňuje, že jeho technika nemůže být v žádném případě považována za recept, protože je sama o sobě „proměnlivá a pružná“. V roce 1889 maluje autoportrét, na kterém se představuje v oděvu proroka („nabi“ znamená v hebrejštině prorok). Tímto způsobem naznačuje ironický odstup vůči „syntéze“; psal obvykle toto slovo jako „svátůstka“ (využíval podobného znění obou slov ve francouzštině) a rýmoval je s „hloupůstka“. Podobně se tak, jako v případě impresionistů, ikdyž za jiných okolností, distancuje Gauguin od směru, o němž se domnívá, že by ho mohl uzavřít v jediné formuli.



▲
PIERRE
BONNARD:
ZAHRA
1836; 127 x 100 cm
Musée du Petit Palais,
Paříž

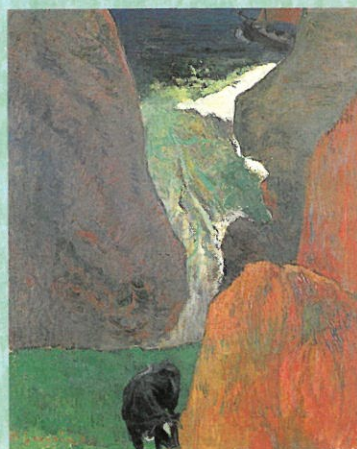
Než se Bonnard stane jedním z postimpresionistických koloristů, patří ke skupině Nabis.

DĚDICTVÍ

„Domnívám se, že i přes veliké množství šarlatánů a chytráků dojde na počátku století ke skvělému rozkvětu umění,“ ujišťuje nás Gauguin. Víme, že rozhodující vliv na zrození a rozvoj umění dvacátého století měl Cézanne. Cožpak Picasso a Matisse nenazývali autora *Koupajících se žen* „Bohem malířství“? Často se však nedoceňuje role, již sehrál Gauguin v době, kdy se utvářelo současné malířství. Bezprostředně se na něj odvolávají jediné nabisté,

tedy seskupení druhořadého významu. Nelze však pochopit, proč tak plodné směry jako fauvismus nebo kubismus neberou v úvahu jeho vklad. Lze snad porozumět Matissově *Radosti ze života*, Derainově *Zlatému věku* či Picassovým *Slečnám z Avignonu* bez odvolání se na autora obrazu *Odkud přicházíme*?

Jestliže uvažujeme o zdrojích abstraktního umění, musíme pamatovat na toto Gauguinovo prohlášení: „Jedna rada: nemalujte příliš podle skutečnosti, umění je abstrakcí, získávejte je ze skutečnosti, sněte o něm a myslte na dílo, jež vznikne...“



▲NAD PROPASTÍ
1888; 73 x 60 cm
Musée des Arts décoratifs, Paříž

Podle stejného schématu probíhá i setkání s van Goghem na podzim roku 1888. Gauguin je připraven konfrontovat svůj názor na umění s van Goghovým malířstvím a chápe tuto konfrontaci jako způsob potvrzení jeho vlastních malířských názorů. Současně je však jasné, že se vzdálí člověku, jenž by ho chtěl k čemukoli přemluvit nebo přinutit. Návštěva u van Gogha probíhá bouřlivě a má dramatické finále. Nicméně, dva společně strávené měsíce budou umělecky plodným zážitkem pro oba z nich.

POSLEDNÍ VYSVOBOZENÍ

Gauguin, který opustil zaměstnání i rodinu, zřekl se impresionismu a syntetismu, roku 1889 na chvíli podléhá poslednímu pokušení patřit k určité skupině. Za každou cenu ho chtějí získat symbolističtí spisovatelé a přemlouvají ho, aby se stal jejich programovým malířem. Gauguin se svým způsobem k tomuto směru přibližuje, a když zjišťuje, že se od nich už nic víc nenaučí, odchází tak daleko, jak je to jen možné. Nastupuje na loď směr Tahiti. „Nebude ani návratu, ani smíření, moudrost nepřijde nikdy.“

Od té chvíle už mateřský kontinent nikdy neovládne toho, koho Degas trefně nazval „hubeným vlkem

Paul Gauguin

Paul Gauguin dokázal zhodnotit svůj osud a kariéru lépe než kdokoli jiný. Poslouchejme: „Jsem velký umělec a jsem si toho vědom; protože je tomu tak, mnoho jsem vytrpěl. (...) Moje umělecké centrum sídlí v mozku, ne někde jinde. Jsem silný, protože mě nikdo nesvedl z cesty, kterou jsem si zvolil, a zůstal jsem věrný tomu, co ve mně je.“

Eugène Henri Paul Gauguin se narodil v Paříži 7. června 1848. Jeho matka, Aline-Marie Chazalová, byla dcerou rytce a Flory Tristanové (1803-1844), slavné francouzské literátky, jedné z iniciátorek feminismu. Jeho otec, Clovis, byl zanícený republikán, politický komentátor deníku *Le National*. S tušením, že ve Francii nadchází doba císařství, vyrazili Gauguinovi do Peru. Když 8. srpna 1849 odplouvají lodí z Le Havru, je malému Paulovi sotva rok. 30. října v Port-Famine umírá otec následkem prasklé výdutě aorty. Aline Gauguinová se dvěma dětmi, Paulem a jeho starší sestrou Marií, nacházejí útočiště u dědečkova bratra v Limě. Do Francie se vrací v srpnu 1854. Usazují se v Orleanu, kde bude Paul chodit do školy.

PRVNÍ CESTY

6. prosince roku 1865 Gauguin nastupuje důstojnickou stáž na lodi „Luzitano“, která vyplouvá do Ria de Janeira. 27. října 1866 vyráží, již jako poručík, na 13-ti měsíční plavbu kolem světa na palubě „Chili“. Cestou dostává zprávu, že 7. července 1867 zemřela jeho matka. V době od 3. března 1868 do 23. dubna 1871 absoluuje vojenskou službu na palubě lodi



„Chtěl jsem prosadit právo odvážit se všeho.“

PAUL GAUGUIN

„Jerôme-Napoleon“. Po jejím ukončení se mladého námořníka ujme jeho poručník, finančník Gustave Arosa, velký milovník umění. Díky Arosovým kontaktům nachází Gauguin práci v kanceláři burzovního makléře Paula Bertina. Seznámí se

tam s malířem Emilem Schuffeneckerem (1851-1934). Budou spolu kreslit a malovat. Tak vznikají první Gauguinovy skici.

V prosinci 1872 potkává Gauguin Mettu Sophii Gadovou, mladou Dánku, dceru vysokého soudního úředníka. Svatbu mají již 22. listopadu 1873. Během deseti let se jim narodí pět dětí.

ZROZENÍ VÁŠNĚ

Rok 1874 znamená přelom v Gauguinově životě. Je mu dvacet šest let a otevírá se před ním dekáda, již zasvětil studiu malířského řemesla a uměleckému hledání. Přichází do ateliéru Colarossy, kde poznává

▲ AUTOPORTRÉT S PALETOU

1894; 92 x 73 cm
Soukromá sbírka
Během své kariéry Gauguin pravidelně realizoval autoportréty. Tento byl bezpochyby namalován ve Francii, před autorovou cestou k protinožcům...

tajemství malování podle modelu. V té době se uspořádána první výstava impresionistů. Gauguin objevuje impresionistické malířství a v návalu nadšení maluje mnoho obrazů. Díky svým úspěchům na burzách si to může dovolit.

Roku 1876 vystavuje svůj první obraz na Salonu. Plátno s názvem *Lesik ve Viroflay* je důkazem autorova talentu po stránce kompoziční i koloristické. Je zde patrný vliv impresionistů, zejména Pissarra, jehož žákem se Gauguin stane o rok později.

Aby prohloubil své znalosti a zkušenosti, studuje díla četných autorů (Corot, Courbet, Delacroix, Cézanne, Degas) a zkouší různé techniky, také modelování a sochařství. Od roku 1886 se učí i keramice.

Gauguin se po několik let pravidelně stýká s impresionisty v kavárně Nouvelle-Athènes na náměstí Pigalle. Vystavuje své práce na páté, šesté a sedmé výstavě impresionistů v letech 1880, 1881 a 1882.

V roce 1879 poprvé tráví léto v Pontoise u Pissarra, který ho nabádá, aby rozvíjel své malířské schopnosti v úzkém kontaktu s přírodou. Tráví tam i další dvojce prázdniny. Roku 1881 tu poznává Cézanna, s nímž si výborně rozumí. Oba malíři mají mnoho společného.

Rok 1883 předznamenává novou etapu v životě Gauguina. Je rozhodnut vložit veškerou svoji energii do umění, a proto využívá špatné hospodářské situace a rezignuje na práci ve finančním sektoru. Doufá, že se

ŽENA S GARDÉNIÍ
1891; 70,5 x 46,5 cm
Ny Carlsberg Glyptotek, Kodaň

Tento obraz z roku 1891 je pravděpodobně jedním z prvních, jež malíř vytvořil po svém příjezdu na Tahiti. Gauguin prosil o pozování svoji mladou *vahině*, Tahamanu.



GAUGUIN 1891

Tato fotografie bezesporu vznikla krátce před Gauguinovým odjezdem na Tahiti. Jeho póza, vzhled, pohled a vůbec všechno ostatně svědčí o otvírání se nových horizontů. Gauguin je již někde jinde.



mu podaří zaopatřit rodinu prodejem svých obrazů. Realita ho brzy připraví o iluze. Události, které následují, zintenzivní rytmus Gauguinova života.

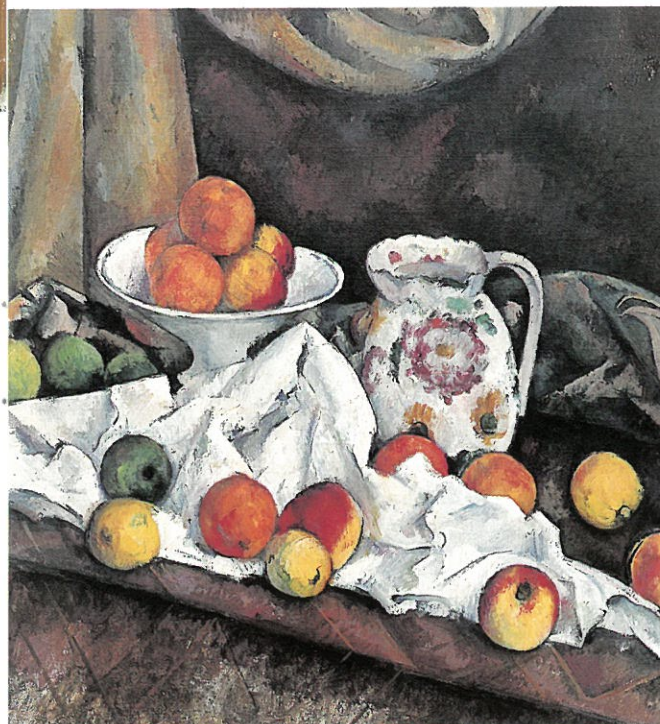
Léto strávil opět u Pissarra, v Osny nedaleko Paříže. Potom jede za svým mistrem a přítelem do Rouen v Normandii. Přivádí sem celou rodinu v naději, že životní náklady budou v provincii nižší. Mýlí se. Brzy vyjde najevo, že nemají z čeho žít. Proto se rozhodují vycestovat do Dánska, odkud pochází Gauguinova žena. V Kodani se malíř pokouší získat práci jako zástupce francouzského producenta nepromokavých plachet, ovšem neúspěšně. Neúspěchem končí také výstava jeho obrazů, která je na doporučení Akademie zavřena ihned po zahájení.

Rovněž jeho rodinný život končí prohrou. Rodiče jeho ženy ho zatracují a Gauguin zanechává v Dánsku



EMILE BERNARD: BRETONKY SE SLUNEČNÍKY
1883
Muzeum Orsay, Paříž

Setkání s mladým malířem Emilem Bernardem v roce 1888 Gauguinovi umožnilo, aby si definitivně ujasnil svůj styl.



PAUL CÉZANNE: ZATÍŠÍ
1892-94; 72,5 x 91,8 cm
The Barnes Foundation, Merion (PA)

Po studiu u Pissarra podlehl Gauguin vlivu Cézannova malířství.

poprvé se vypraví do Bretaně, kam se bude v budoucnu často vracet.

Po celý život bude všechny Gauguinovy cesty určovat předchozí evoluce jeho malířství a ony samy mu dají možnost změnit způsob malování. Zdá se, jakoby malíř stále hledal především potvrzení této evoluce, pobídka k dalšímu pokračování a nejen zdroje dalších inspirací.

A tak, když se o rok později definitivně rozchází s impresionismem, cítí Gauguin potřebu odjet někam velmi daleko. Pobyť na Martiniku je příležitostí ke skutečné krystalizaci načerpaných zkušeností. Poprvé má pocit, že jeho malířství se zcela shoduje s tím, co hledá, to jest s tím, kým skutečně je. Maluje velká plátna idealizované krajiny, která se stala charakteristickými pro jeho cesty do karibské oblasti. Vidíme, jak překvapivě se mění jeho technika, jak začíná organizovat svá plátna ne impresionisticky, malými doteky štětce, nýbrž pomocí velkých barevných ploch, jež předcházejí pozdějším plochým povrchům jednotlé barvy obklopené konturou.

Gauguin neboli neustálý útěk

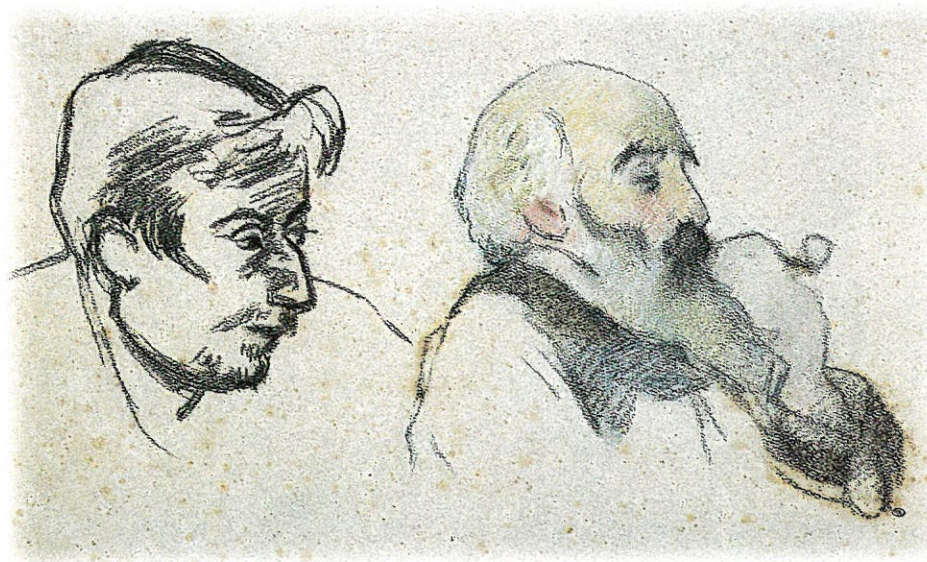
„Mým jediným cílem je malování,“ pronesl Gauguin. Cestování určovalo rytmus jeho kariéry, ale malířství dávalo smysl Gauguinovu životu, myšlení a umění. Touží se zbavit všech pout. A proto se stále pokouší o všechno, co mu pomáhá se osvobodit a uvolnit od jakýchkoli omezení.

Prvních třináct let Gauguinovy kariéry dokonale charakterizuje následující Matissův (1869-1954) názor: „Mladý malíř, který se nedokáže osvobodit od vlivů předcházející generace, se ocitá v nebezpečí uvážnutí. Aby se uchránil před okouzlením díly bezprostředních předchůdců, kteří jsou pro něj autoritami, musí hledat nové zdroje inspirací v jiných civilizacích v souladu s vlastní intuicí.“ V období 1873-1886 se mladý malíř pokouší zužitkovat hledání a objevy, k nimž dospěli jeho „bezprostřední předchůdci“ – impresionisté. Nikdy se však nenechá unést ani okouzlit. Později, až dozraje jeho technika, bude moci získat plnou nezávislost a rozvinout vlastní individualitu.

SETKÁNÍ S IMPRESIONISMEM

Gauguin se učil u dvou naprosto odlišných impresionistů: Pissarra a Degase. Stavěl jednoho proti druhému, bezpochyby z obavy, aby se neutápěl v impresionistické manýře. Později mu pomáhá specifický příklad Cézanna. Bude také hledat nové zdroje inspirace v nejrozmanitějších tradicích, často od sebe vzdálených v čase i prostoru: v japonských rytinách, peruánské keramice, středověkém sochařství a malbě, v italském umění XIV. století, německé renesanci, maurském umění, „u Peršanů, Kambodžanů a trochu v Egyptě“.

To, co u Gauguina nazýváme smyslem pro primitivismus, je ve skutečnosti jeho potřeba rekapitulace a přehodnocení celé historie umění, zvláště archaických období. Klasické renesanční umění a řecko-římská antika ho příliš nezajímají. Je prý nutné sahat



„Abychom vytvořili něco nového, musíme se vrátit ke kořenům.“

PAUL GAUGUIN

„velmi daleko, mnohem dál než ke koním z Parthenonu“.

Gauguin popsal několika slovy, čím se liší od impresionistů: „Vnímají barvu bez pocitu volnosti, pouze jako dekorativní zážitek, a snaží se dodržovat požadavky pravděpodobnosti. Hledají to, co vidí

oko, a ne tajemství uvnitř mysli.“ Vytýká jim, že ačkoli osvobodili malířství od závažných témat a okovů ateliéru, neosvobodili je od nutnosti popisování a ilustrace skutečnosti. Pro něj je malování, a především barva, uspokojivým korelátorem pocitu, a proto je nelze podřítit jakékoli formě naturalismu nebo realismu. Malířství musí být schopno utvrdit se samo v sobě a samo ze sebe. Pouze malování a ne matoucí pozorování skutečnosti.

PRVNÍ VZESTUPY

Gauguin získává skutečný odstup ve vztahu k impresionistům teprve po poslední výstavě v roce 1886. Jako kdyby chtěl tento odstup potvrdit i geograficky,

▼ GAUGUINŮV PORTRÉT, KTERÝ NAMALOVAL PISSARRO, A PISSARROV PORTRÉT OD GAUGUINA

1883
Louvre, Paříž



GAUGUIN SE SYNEM A DCEROU

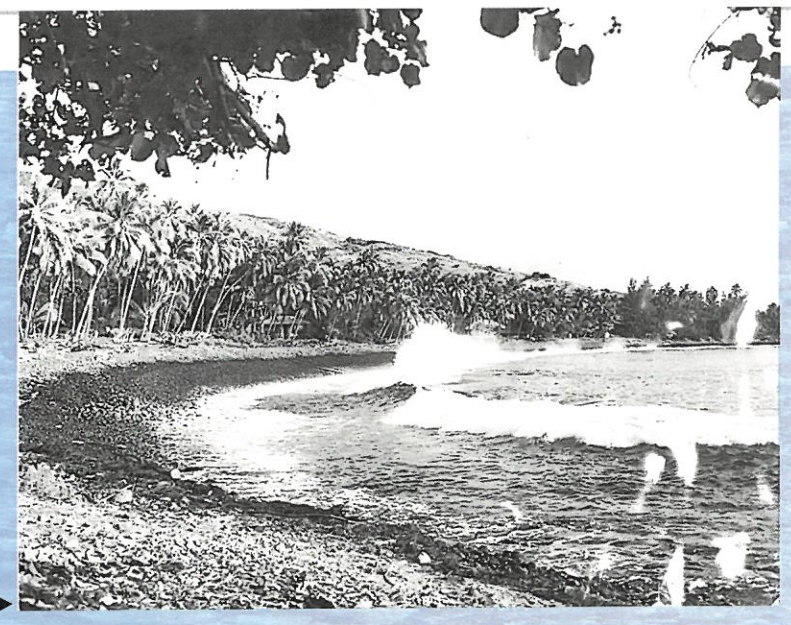
Fotografie představuje Gauguina ve společnosti jeho dvou dětí. Vznikla během posledního Gauguinova pobytu u ženy a dětí. Vlevo od malíře je syn Emil, vpravo jeho oblíbené dítě, jediná dcera, pro niž napíše svůj „Sešit pro Alinu“.



TAHITI

Co způsobilo, že se Gauguin rozhodl odjet na Tahiti? Na rozdíl od Renoira, který se domnívá, že lze stejně dobře malovat v Baignolles, Gauguin byl přesvědčen, že spása v malířství může přijít jedině tehdy, jestliže se „píje ze vzdálených a divokých pramenů“. Proto hledá v čase až k zapomenutým dobám; proto se také pouští do putování prostorem až k protinožcům. Cesta na Tahiti pro něj znamená také „odmítnutí evropského boje o peníze“. Je i pokusem dovědět se něco víc o tom, co ho fascinovalo roku 1889, během Světové výstavy, tedy o asijském umění pacifické oblasti.

Pláž u Gauguinova domu v Punauda (Tahiti)



manželku i se čtyřmi dětmi. V červnu se vrací do Francie se synem Clovisem a rukopisem „Syntetických poznámek“.

Po krátkém pobytu v Dieppe a cestě do Londýna, kde si našel čas na studium anglického malířství, se Gauguin vrací do Paříže. Ačkoli prodal mnoho obrazů ze své sbírky, ubíjejí ho finanční problémy. Někdy čas pracuje dokonce jako lepič plakátů. Naštěstí mu kdosi nabídl úřednické místo v administrativě. Tehdy připravuje osmou a poslední výstavu impresionistů, jež proběhla na jaře roku 1886.

TOUHA PO NEZÁVISLOSTI

Gauguin je rozhodnut jít za hranice Pissarrov školy. Chce se rovněž distancovat od „malých, kteří hromadí malé tečky“, jak zlomyslně nazývá Signaca a Seurata. V té době se přibližuje Degasovi. Léto roku 1886 tráví v Bretani, v Pont-Aven, kde žije skupina nezávislých malířů, kteří přijeli hlavně z Ameriky a Anglie. Zde se konečně může odpoutat od pařížských vlivů. Atmosféra, krajina i lidé jsou zde drsní a bezprostřední. Právě tak si to představoval: „Miluji

Bretaň, nacházím tam divokost a primitivismus. Když moje dřeváky klapou o žulové kameny, slyším temný, matný a silný zvuk, který hledám v malířství.“

Nejen materiální problémy, ale především neovladatelná touha po nezávislosti, vedou Gauguina k tomu, aby na jaře roku 1887 nastoupil na loď plující do Panamy. Pracuje na stavbě Panamského průplavu. Potom jede na Martinik, kde zůstává do listopadu. Klima mu neprospívá. Onemocní, prodělá úplavici a malárii. Maluje málo, ovšem zážitky z Martiniku se ukáží jako rozhodující pro jeho další kariéru.

Vrací se do Paříže a hned odjíždí do Pont-Aven. Spolu s Emilem Bernardem vypracovává zásady syntetismu. Ten má spočívat v používání jednotlých odstínů barevných skvrn ohraničených výraznou konturou.

V roce 1888 pařížská galerie Boussod a Valadon organizuje první Gauguinovu samostatnou výstavu. Mladá generace v něm začíná vidět mistra symbolismu. V říjnu maluje čtyřladvacetiletý Sérusier (1864-1927) pod jeho vedením *Talisman*, první dílo skupiny Nabis.

21. října 1888 Gauguin odjíždí do Arles k van Goghovi. Srdečné vztahy mezi oběma malíři se brzy zhoršují. 23. prosince si Vincent van Gogh po hádce uřízne ucho. Gauguin se vrací do Paříže.

V roce 1889 porota nepřízná Gauguinovi a jeho přátelům právo vystavovat v pavilonu umění na Světové výstavě. Malíři na to odpovídají zorganizováním výstavy skupiny impresionistů a syntetiků v kavárně Café des Arts u Volpiniho.

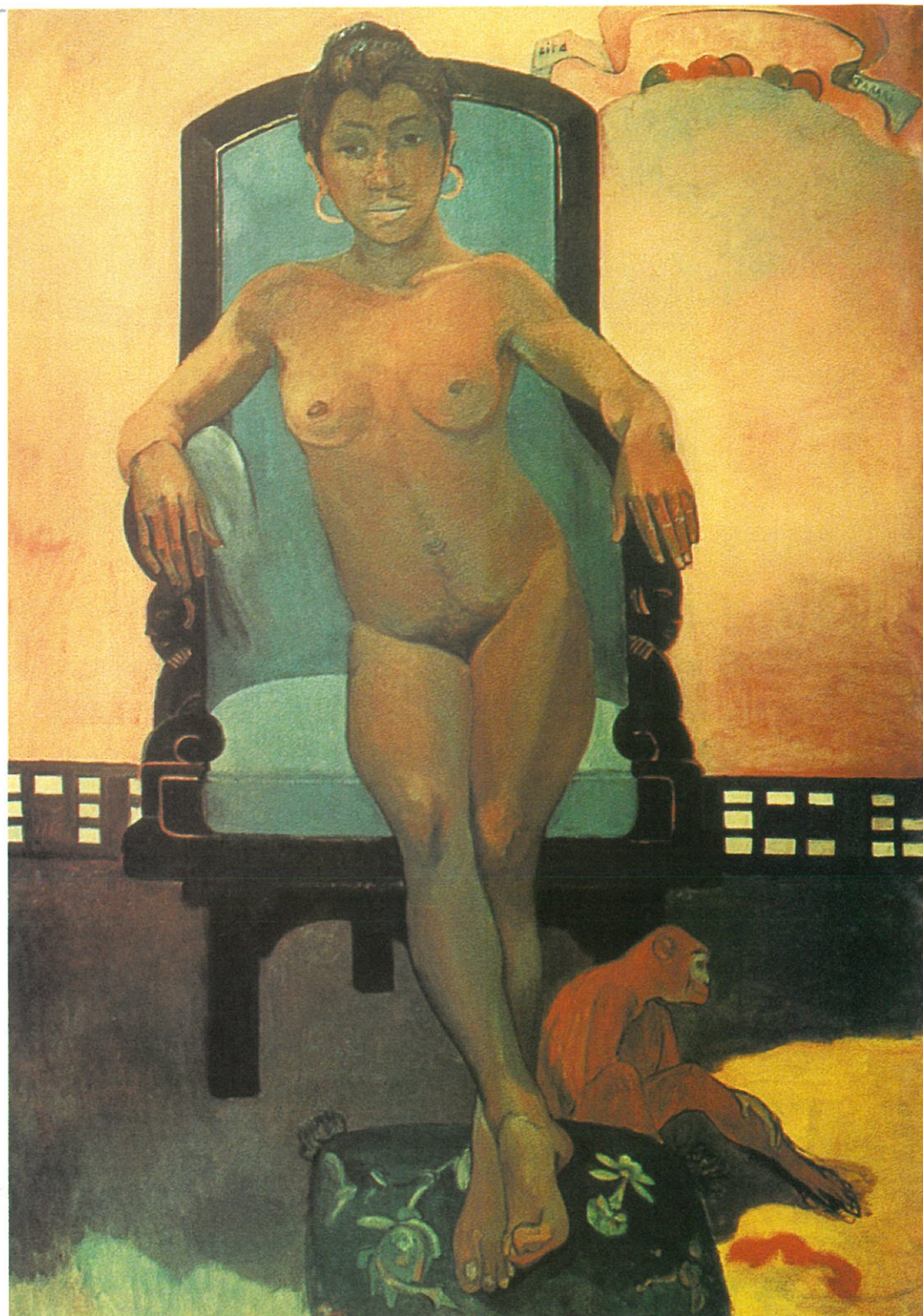
Jaro Gauguin tráví opět v Bretani. Tento pobyt

KALENDÁRIUM

- 1847 - 7. června, v Paříži přichází na svět Paul Gauguin
- 1849 - Gauguinova rodina odjíždí do Peru, 30. října mu umírá otec, Clovis Gauguin, v Port-Famine v Patagonii
- 1854 - Aline Gauguinová se vrací z Peru do Francie se dvěma dětmi, usadí se v Orléanu
- 1865 - Paul Gauguin odchází na loď „Luzitano“
- 1871 - Gauguin opouští námořnictvo, získává zaměstnání u burzovního makléře a začíná malovat
- 1873 - Paul se žení s mladou Dámkou Mettou Gadovou
- 1874 - Gauguin začíná kupovat impresionistická díla
- 1876 - Přijali ho do Salonu a stává se Pissarroovým žákem
- 1880 - Gauguin se účastní 5. výstavy impresionistů, a také tří následujících (1881, 1882 a 1883)
- 1883 - Gauguin opouští burzu a věnuje se výhradně malování
- 1886 - První pobyt v Pont-Avon, v Bretani, Gauguin se tam vrací v letech 1888, 1889 a 1890
- 1888 - Pobyt na Martiniku, první samostatná výstava v Paříži, Gauguin se setkává s Emilem Bernardem a připojuje se k van Goghovi v Arles
- 1891 - Gauguin je poprvé na Tabiti
- 1901 - Odjezd na Markézy
- 1903 - 8. května Paul Gauguin umírá

ANNA Z JAMAJKY ▶

1894; 116 x 81 cm
Soukromá sbírka, Londýn
Anna byla Gauguinovou životní družkou od konce roku 1893 do listopadu 1894; přijela s ním do Paříže.



bude nejdelší. Kromě několika krátkých výjezdů do Paříže žije v Bretani od dubna 1889 do listopadu 1890. Tentokrát se zdržuje v Pouldu, malém rybářském přístavu nedaleko Pont-Aven. Jeho umění je nyní v plném rozkvětu. Gauguin si je jist, že našel svoji cestu, a proto rozvíjí svou výtvarnou vizi a pracuje na zdokonalování vlastní techniky.

ATELIÉR V TROPECH

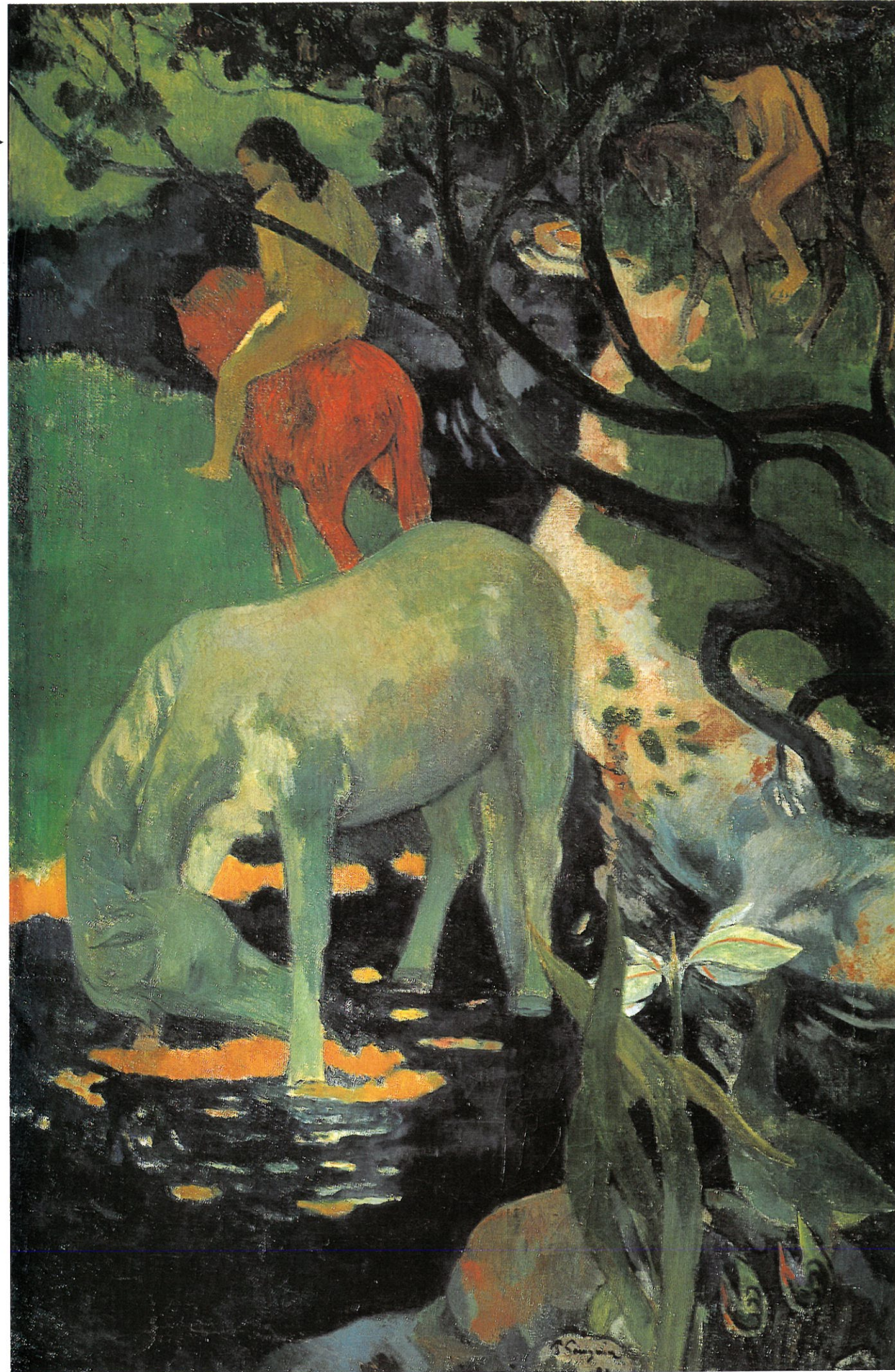
Po návratu do Paříže sní Gauguin o vybudování Tropického ateliéru. Ačkoli jeho výprava na Martinik nebyla příliš úspěšná, rozhoduje se usadit v zámoří.

Nakonec zvolil Tahiti, zemi „extáze, klidu a umění“. Před odjezdem maluje kopii Manetovy *Olympie*, prodává třicet děl v Hotelu, aby mohl financovat cestu, naposledy navštěvuje ženu a děti v Kodani, v Paříži se setkává se symbolisty v Café Voltaire. Čtvrtého dubna roku 1891 zorganizují na jeho počest večeři na rozloučenou. Gauguin nastupuje na loď, jež míří na Numei.

8. června, po příjezdu do Papeete, se usazuje s Titi, Anglo-Tahičankou, ve vesničce Mataiea. V listopadu se setkává s Teha'Marou, která se stává jeho modelkou. Na jaře posílá do Paříže obraz *Vahine no to tiare*, který

BÍLÝ KŮŇ ▶

1898; 141 x 91 cm
Muzeum Orsay, Paříž



TAHIŤANKA ▶ RYTINA PODLE GAUGUINOVY KRESBY

Bílý kůň – 1898

Milovník umění, jenž si u Gauguina objednal *Bílého koně*, si nechce vzít již dávno dokončený obraz, protože kůň je zelený! Malíř troufale odpovídá, že hlupáci se zdravým rozumem, jako vždy zbytečně, vyčítali Delacroixovi, že koně z obrazu *La Justice de Trajan* namaloval růžovou. Připomíná nám to fiktivní rozhovor, který Gauguin vymyslel: „A co řeknete o těch červených psech a růžovém nebi?“ „Řeknu, že je to všechno naprosto dokonalé! Potřebuji je, všechno v mém díle je promyšlené, dlouho nad tím medituji. To je hudba, jestli dovolíte!“

Obrys koně pochází ze západní části vlysu na Parthenonu, jehož reprodukci Gauguin vlastnil. Stromy s modrými větvemi obklopující koně se před námi otevírají díky mírné ptačí perspektivě. Krajina byla malována na základě pozorování, ovšem, jak je u Gauguina obvyklé, „královna dovedností“ neboli fantazie převládá nad popisným realismem.

„Čistá barva! Já je třeba obětovat vše. V přírodě modrošedý kmen stromu se na obraze stává čistým

blankytem. Intenzita barvy závisí na její povaze: například modré moře bude modřejší než šedý kmen stromu, který se změnil na modrý, ale méně modrý než moře. V tom spočívá pravdivost lži.“

Obraz byl prezentován na Podzimním salonu 1906 a mezi mladými německými expresionisty se setkal se silným ohlasem. Jedná se o první plátno ze série věnované lidem a koním. Tímto tématem se Gauguin na sklonku života zabývá velice intenzivně. V roce 1902 maluje *Jezdce na pláži* a slunečnou genialitou barvy se vrací k dialogu s Delacroixem a Degasem, který kolem roku 1870 maloval koňské dostihy. „Dostihový koně a žokejové na Degasových krajinách. Velice často herky, na kterých jezdí opice. Není tu téma, jen život linií, linie a ještě jednou linie. Jeho styl, to je on! Nikdo ho nepotřebuje méně než on.“

S uplývajícím časem se Gauguin stále častěji odvolává na významné francouzské malíře, klasické i současné: Poussina, Delacroixe, Maneta, Degase, Cézanna. Možná nakonec zatoužil zjistit a současně dokázat, že pochází ze stejné rodiny?

JEZDCI NA PLÁŽI ▶

1902; 66 x 76 cm
Folkwang Museum, Essen



bude vystaven v galerii Boussod a Valadon. Ačkoli se Gauguinovi nedostávalo zdrojů obživy a byl ve špatném zdravotním stavu, rok 1892 je jedním z neplodnějších v jeho kariéře. V příštím roce je však už zcela bez prostředků a musí se vrátit do Francie.

PAŘÍŽSKÁ VSUVKA

Do Paříže přijíždí prvního října 1893. Získává dědictví, takže si může pronajmout ateliér na ulici Vercingentorixe. Žije tam s Annou, milenkou, již si přivezl z Jamajky. Zde se odehrávají slavné Gauguinovy čtvrtky. Ve čtvrtek večer se tu setkávají malíři a Gauguin jim čte úryvky ilustrované knížky „Noa-Noa“, kterou právě píše. V listopadu vystavuje v galerii Durand-Ruel 41 pláten z Tahiti, tři obrazy vzniklé v Bretani a několik dřevěných soch.

DIVOCH

„Musíš si uvědomit,“ psal Gauguin své ženě roku 1888, „že jsou ve mně dvě povahy: Indián a citlivka. Precitlivlost zmizela, což Indiánovi dovoluje kráčet přímo a rozhodně.“ V Gauguinových dopisech se stále vrací jeden motiv: „Jsem divoký, jako lesní vlk bez obojku.“ Znamená to, že když Gauguin přebírá plnou zodpovědnost za zvířecnost, která v něm existuje, a dokonce ji oceňuje, snaží se rovněž v plném světle předvést proužek stínu civilizace a jejích představitelů, tak zvaných civilizovaných lidí. Podle jeho názoru negace její existence způsobuje, že proužek stínu se prezentuje tím nejhorším způsobem.

V roce 1894 se Gauguin ukazuje Pařížanům oblečený v karakulské čepici a tmavomodrém pončů. Minulý rok opustil Tahiti a připravuje se na další cestu.



Po krátké cestě do Belgie a šestiměsíčním pobytu v Pont-Aven se Gauguin rozhoduje k dalšímu výjezdu na Tahiti. Počátkem roku 1895 opět organizuje prodej svých obrazů v aukčním domě Hotel Drouot. Ačkoli Degas kupuje *Vahine no te vi* a *Kopii Olympie*, aukce se stala finančním fiaskem. V katalogu hovoří Gauguin o „střetu mezi vaší civilizací a mým barbarstvím“. 28. června 1895 opět opouští Francii a už se nevrátí.

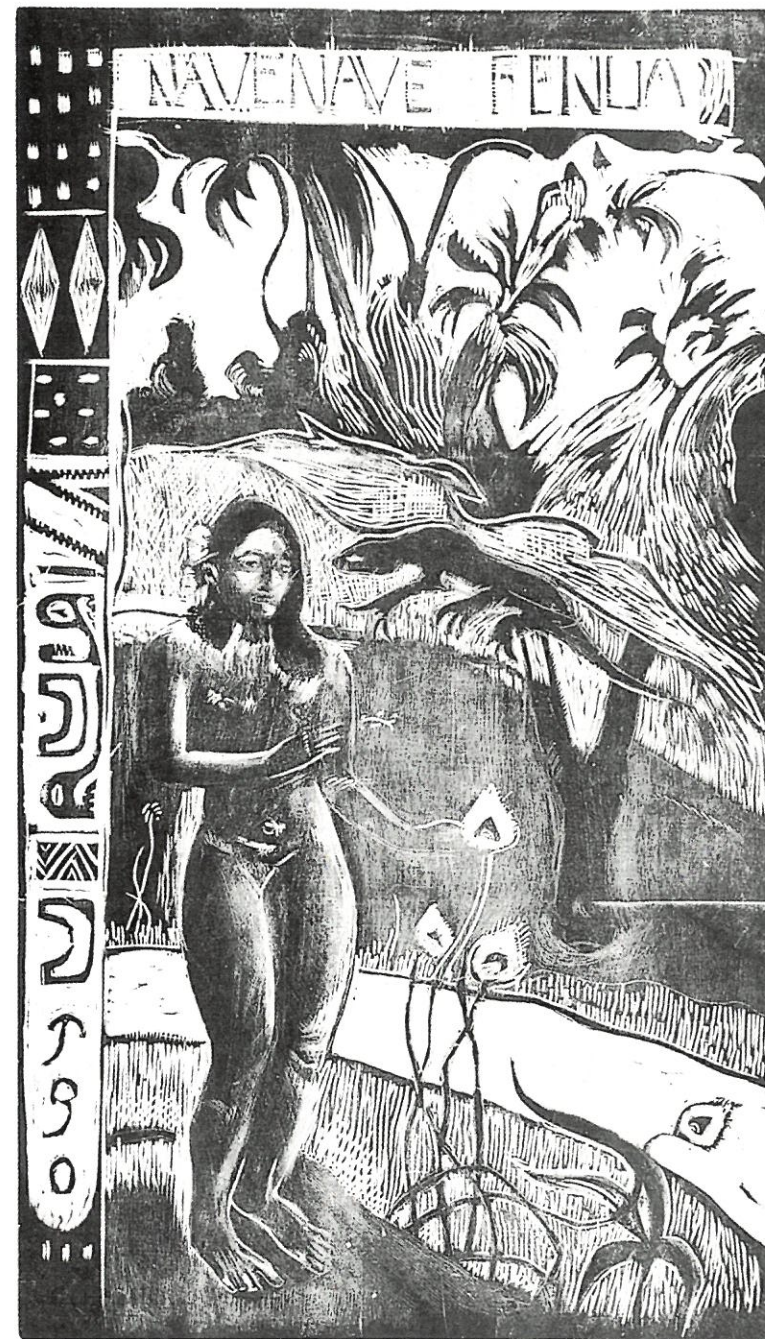
ZNOVU U PROTINOŽCŮ

Tentokrát se usadí na pobřeží v Punaanii. Jako vahiné si bere mladou, čtrnáctiletou dívku Pahuru. V listopadu 1896 se jeho zdravotní a finanční situace poněkud zlepšuje, což mu umožňuje vykonat gigantickou práci. A opravdu, rok 1897, kdy umírá jeho dcera Aline, je rokem vzniku několika arciděl, mezi nimi i obrazu, jenž je považován za Gauguinovu malířskou závěť: *Odkud přicházíme? Kdo jsme? Kam jdeme?*

Koncem roku vychází v Paříži jeho kniha „Noa-Noa“. V téže době se Gauguin pokouší spáchat sebevraždu. Je zachráněn a usazuje se s Pahurou v Papeete, kde pracuje jako kreslič na úřadě veřejných prací.

O rok později, v únoru 1898, se prezentace obrazu *Odkud přicházíme?* zasláného z Tahiti stává v galerii Vollard v Paříži událostí sezóny. V průběhu příštího roku Gauguin věnuje mnoho času redigování úvodníků do satirických novin „Les Guepes“. Zakládá také vlastní plátek o rozsahu čtyř stran, v němž brání domorodce a ostře napadá úřady. V září roku 1901 se Gauguin stěhuje na Markézy, na ostrov Hiva-Oa. V Atuanu postaví slavný Dům rozkoše, v němž žije s novou vahiné. Začíná období velké malířské aktivity. I přes oslabení a bídu byl Gauguin v neustálých konfliktech s úřady. V jednom ze svých posledních dopisů píše: „Všechny tyto činnosti mě zabíjejí.“

Umírá 8. května 1903, v době, kdy galerie Vollard organizuje výstavu jeho padesáti obrazů a dvaceti sedmi kreseb a na Podzimním salónu je jeho pracím věnován celý sál.



Mandolína a květiny – 1885

Gauguin je především krajinář a portrétista. Za celý svůj život namaloval jen několik zátiší. Jsou však příznačná pro jeho tvorbu a zdá se, že vznikají v klíčových okamžicích jeho výtvarného hledání. Proto si zasluhují naši plnou pozornost. A zasluhují si ji tím spíše, že právě na nich je nejvýrazněji patrný Cézannův vliv. Vždyť sám v průběhu svých raných let v Paříži koupil pět či šest Cézannových pláten.

V době, kdy Gauguin maluje zátiší s mandolínou (rok 1885), vzdaluje se impresionismu v té podobě, jaké ho učil Pissarro. Snaží se proto vyvodit důsledky z Cézannových zkušeností, přejímá od něj způsob výstavby obrazu prostřednictvím barvy a zálibu v solidních, geometrických a vyrovnaných kompozicích. V *Mandolíně a květinách* harmonicky spojuje tvary a barvy. Zaoblené kontury předmětů (talíř, mandolína, váza) jsou v souladu s okrouhlým stolem, na němž stojí, a kontrastují s hrou horizontálních a vertikálních linií obrazu nacházejícího se v levé části plátna. Jeho zeleň, červeně a rám ladí s bílými, červenými a zelenými kyticemi. Tento obraz visící na stěně za stolem představuje obtížně identifikovatelnou krajinu: jedná se o krajinu Pissarra či Guillaumina (1841–1927), nebo snad samotného Gauguina?

V každém případě, od roku 1881 se Gauguin, po vzoru impresionistů, rozhoduje používat u svých

obrazů bílé rámy, které tak vhodně zvýrazňují barvy. Přítomnost mandolíny lze interpretovat jako ozvěnu Baudelairovy teorie, podle níž existuje mnoho analogií mezi malířstvím a hudbou. Gauguin se ostatně netajil snahou dodat malířství některé atributy hudby. Říká, že „barevné malířství vchází do hudební fáze“.

▼ ZÁTIŠÍ
S VĚJÍŘEM
1889; 50 x 61 cm
Muzeum Orsay, Paříž



◀ ZÁTIŠÍ S JABLKY
A KVĚTINAMI
1901; 66 x 75 cm
Soukromá sbírka, New York



“ Nejsem malíř,
který tvoří podle
přírody. U mě se
vše odehrává v mé
bláznivé fantazii.
Když jsem unavený
malováním lidí
(což dělám nejraději),
pouštím se do zátiší,
jež ostatně dokončuji
bez modelu. ”

PAUL GAUGUIN

jsem maloval na základě své fantazie, špičkou štětce, na drsném pytlovitém plátně plném uzlů...”) malíř shromažďuje skici ke kompozici, jež se v jeho plánech jeví jako zhodnocení celoživotního výtvarného díla.

Je třeba si připomenout, že tento obraz je odkazem. Gauguin v něm kupí a kondenzuje většinu forem ze svého malířského repertoáru. Toto plátno je více než předchozí díla plné souvztahností, výpůjček i hravých odkazů na jiná díla, zvláště jeho vlastní. Smysl pro humor je ostatně jednou z příliš často opomíjených vlastností Gauguinova díla. Téměř všechny motivy, všechny postavy a většina detailů zde pochází z dřívějších obrazů. Stará žena, která sedí po levé straně, připomíná *Bretaňskou Evu* z roku 1889 a mladá

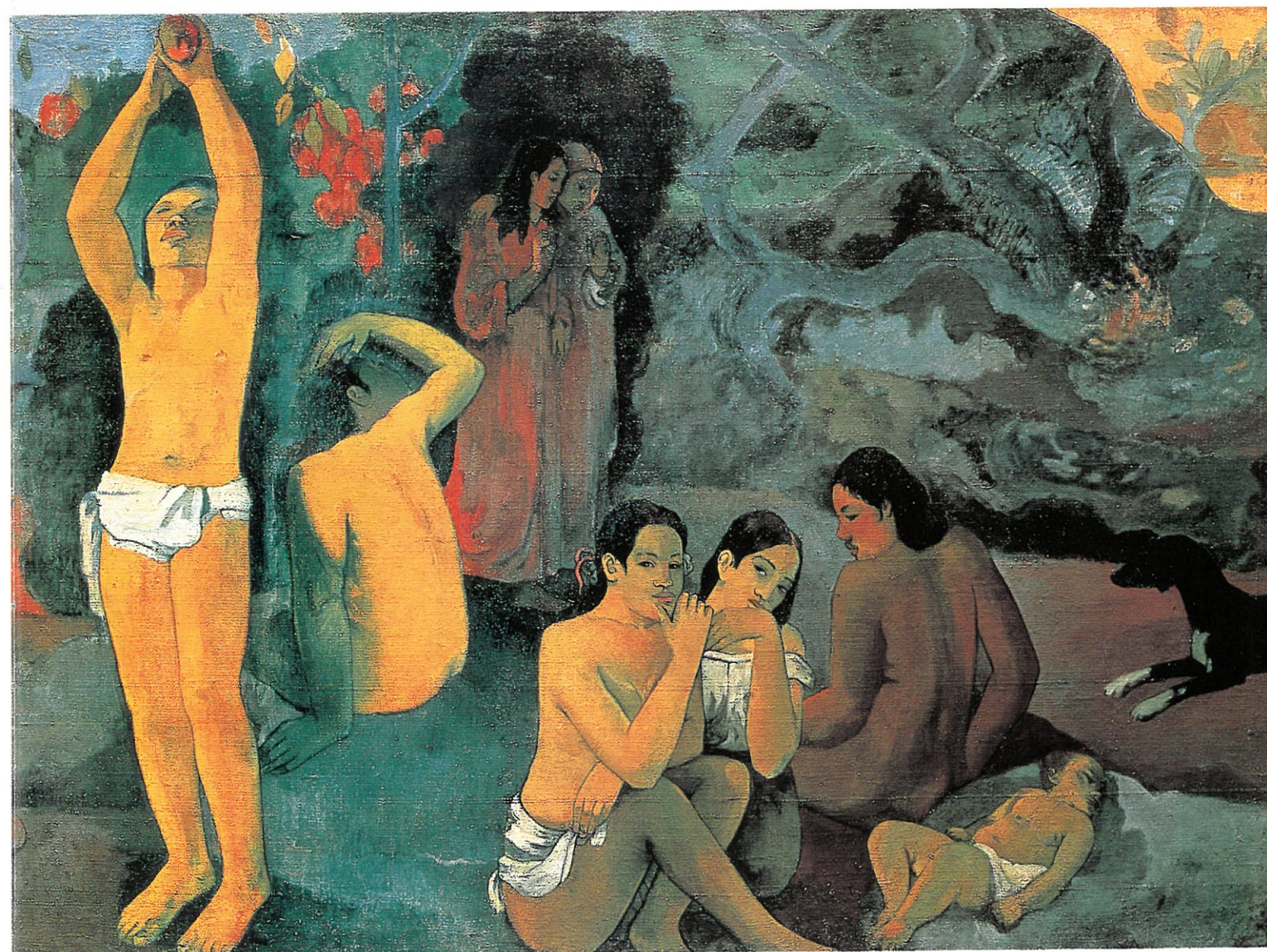
žena a pták byli hlavním motivem *Varumati* (1897), stejně tak dítě, jež si autor vypůjčil z *Nádberných dní* namalovaných o rok dříve.

“ Snažil jsem se
předvést svoji
představu
v sugestivním rámu,
bez odkazů na
literaturu, se vši
možnou jednoduchostí,
jakou mi umožňuje
moje profese,
těžká práce... ”

PAUL GAUGUIN

Gauguinova genialita spočívá ve schopnosti bravurně zorganizovat tyto nejednotné elementy na jediném plátně. Dosud nikdy výtvarná poetická harmonie jeho myslí nebyla tak silná. Jednotlivé prvky obrazu se spojují v kontinuální celek, ačkoli každý z nich si zachovává plnou nezávislost.

Gauguin zdůrazňuje, že „i přes změny tónů“ dosáhl celkové harmonie. „Dějištěm je břeh potoka v lese. V pozadí je moře, dále hory sousedního ostrova. Navzdory změnám odstínů je krajina modrá a Veronesova zeleň od jednoho kraje ke druhému. Nahé postavy z ní vystupují odvážně oranžové.“



Odkud přicházíme? Kdo jsme? Kam jdeme? – 1897

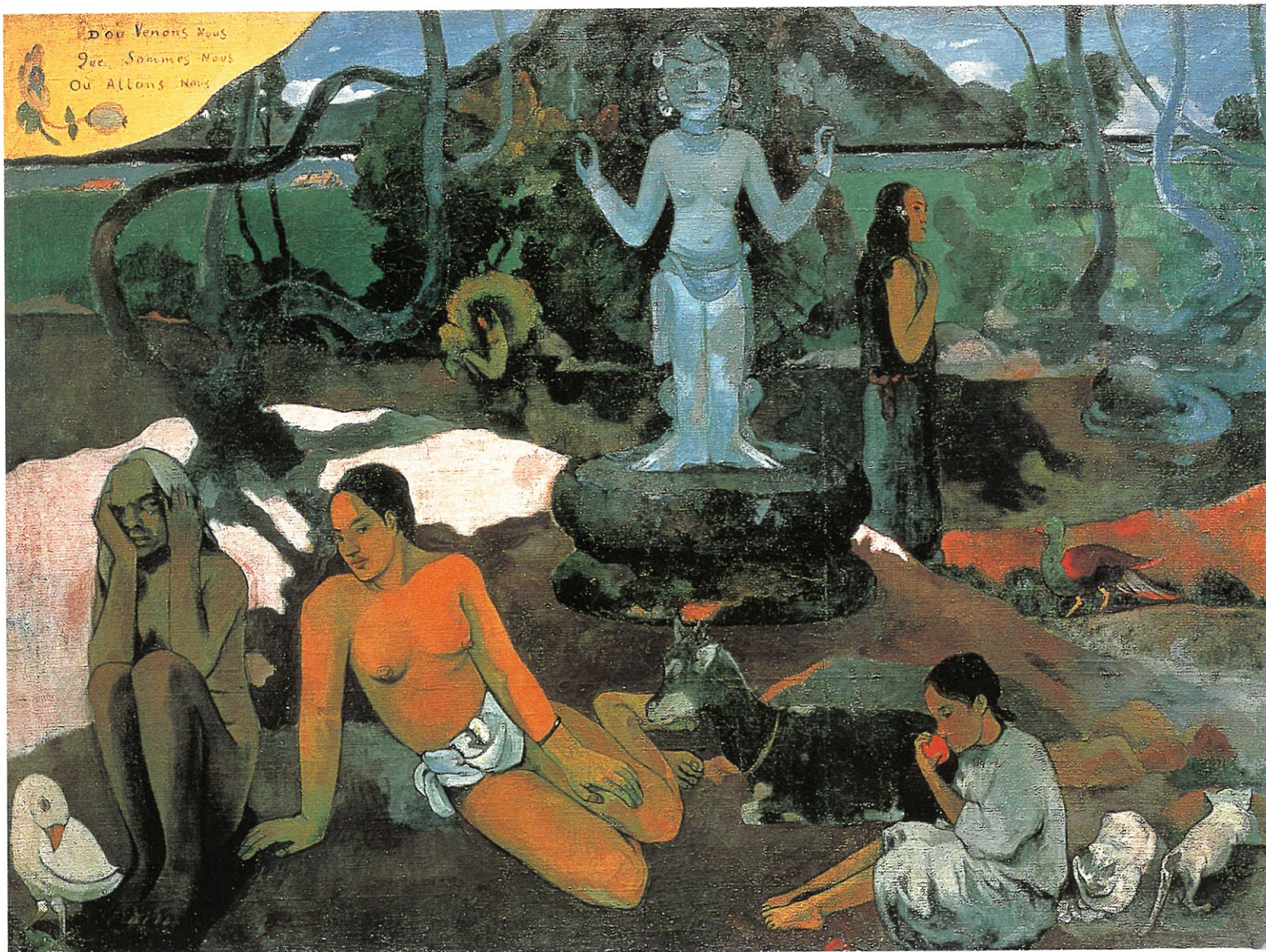
Gauguin si velice cení této obrovské, téměř čtyřmetrové kompozice, která se stala jeho uměleckým i duchovním odkazem. „Domnívám se, že tento obraz nejen že hodnotou převyšuje všechny předchozí, ale také už nikdy nenamaluji nic lepšího ani podobného.“

Jak se dalo očekávat, obraz *Odkud přicházíme? Kdo jsme? Kam jdeme?* se setkal s absolutním nepochopením a, což je ještě horší, se zlostí a opovržením. Gauguin jako obvykle zůstává neúprosný, když

odpovídá, že jeho „hudební poema“ se obejde bez „libreta“. Ať jí porozumí, kdo to dokáže!

Odhlédneme-li od tématu, opravdovou hodnotou tohoto obrazu je rivalizace s „velkými mistry dekorativního malířství“, od autorů renesančních fresek, přes Delacroixe, až po jejich nejznámějšího nástupce, Puvisse de Chavannes (1824-1898). Právě proto se obraz vyznačuje vlastnostmi „nástěnného malířství“: rozměry, kompozicí připomínající vlys a výjimečně hladkou výstavbou. I přes pozdější deklarace („všechno

▼ ODKUD
PŘICHÁZÍME?
KDO JSME?
KAM JDEME?
1897; 139 × 374,5 cm
Museum of Fine Arts,
Boston



Zátiší s jablky a květinami namalované patnáct let po *Mandolíně a květinách* má podobné vlastnosti, ačkoli je mnohem barevnější. Navzdory uplynulému času je i nadále patrný Cézannův vliv; důkazem toho jsou záhyby bílého ubrusu a evidentní disciplína kompozice.

Díky odvážnému protikladu červené a oranžové barvy, růžových květů vavřínu a karmínových paprik umístěných na zářivě žlutém podkladu se obraz stává odovou na radostnou vibraci barvy a opravdovou pas-
tvou pro oči.

▼ MANDOLÍNA
A KVĚTINY
1885; 64 × 53 cm
Muzeum Orsay, Paříž



Mořský břeh I – 1887

Když Gauguin sháněl dostatek peněz na svůj první pobyt na Martiniku, nechal se zaměstnat jako dělník na stavbě Panamského kanálu. Výnos z této výjimečně namáhavé práce mu ale stačil sotva na cestovné.

Ačkoli byl jeho pobyt na Martiniku krátký a vzniklo zde jen několik obrazů, zkušenosti, které zde získal, jsou pro něj velmi důležité.

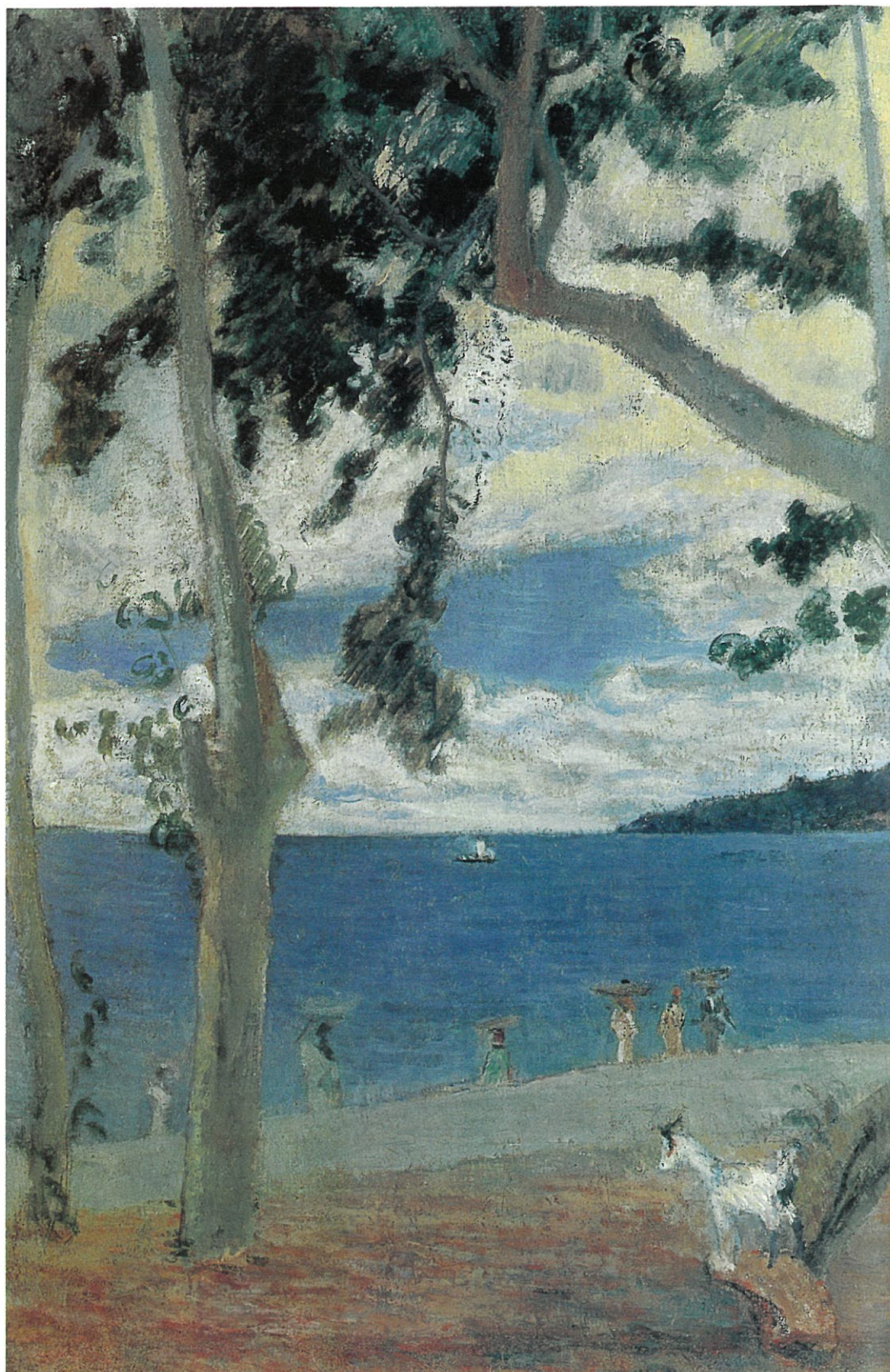
Plátna, jež zde maluje, mohou působit jako první skici pozdějších obrazů z Tahiti. Jsou jen méně vyzrálé, méně oslnivé. A přesto, právě na Martiniku se mu daří definitivně se vymanit z vlivu impresionismu a Pissarra.

Za prvé díky kontaktu s nádhrou barev tropické přírody mizí z Gauguinovy palety tmavé barvy.

Za druhé částečně spojuje odstíny v jednolité tóny, což zanedlouho přejde v dominanci velkých skvrn jedné barvy oddělených od sebe konturami. Poprvé (tak rozhodně) dává svým kompozicím rytmus tvořený svěžími arabeskami.

Mořský břeh I představuje pohled na Turínskou zátoku ležící v polovině cesty mezi Saint-Pierre a vesničkou Carbet na Martiniku. Rytmus kompozice tvoří vykalkulovaná kombinace horizontálních linií (břeh, horizont, bárka) a poddajných linií vertikálních (kmeny stromů). Také hra barev vyzařuje klid a pohodu, což připomíná dekorativní umění Puvisse de Chavannes (1824-1898). Gauguin se inspiroval (zpaměti) také sérií rytin *Tricet tři pohledy na boru Fuji* japonského umělce Hokusai.

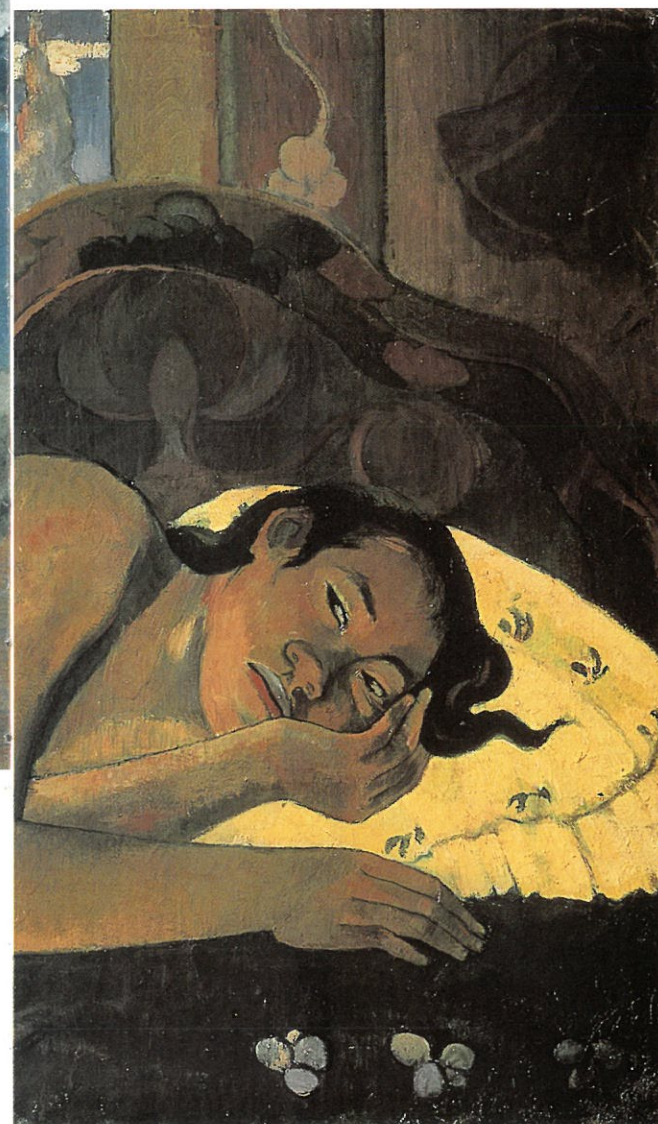
Je třeba rovněž upozornit na výstavbu obrazu; uspořádání tenkých rovnoběžných proužků, které připomínají tapetu, je charakteristické pro malířova díla z Martiniku.



Gauguin objevuje ostrovní krajinu a je jí nadšen. Oslňují ho také krása a půvab žen z Martiniku. Vidíme je v druhém plánu na pozadí mořského blankytu. Jejich gesta plná elegance, jejich harmonicky houpavé pohyby Gauguin rozesel po celém obraze. Dokonce strom umístěný uprostřed rozestírá své větve v jakémsi nikdy nekončícím kolébání se v rytmu dekorativní arabesky.

▲ MOŘSKÝ BŘEH I
1887; 54 x 90 cm
Ny Carlsberg Glyptotek,
Kodaň

DUCH
MRTVÝCH BDÍ
1892; 73 x 92 cm
Albright-Knox Art
Gallery, Buffalo
(stát New York)



v lednu zemřela na zápal plic. Gauguin se pomalu propadal do hluboké deprese a nemoci, jež ho koncem roku přivedly až k neúspěšnému pokusu o sebevraždu.

Tématem obrazu je na boku ležící zlatavé tělo; jasná žlutá podtrhuje černé kadeře a na pozadí intenzivní červeně se nádherně vyjímá snědá pleť nohy. Toto plátno patří mezi nejkrásnější a nejklasičtější akty v celé Guuguinově tvorbě.

Titulem se toto dílo odvolává na slavnou báseň „Havran“ Edgara Allana Poea (1809-1849) a zprostředkovaně na Maneta, protože báseň (v Mallarmého překladu) byla publikována s Manetovými ilustracemi. Gauguinův obraz je vzdálený umírněným ilustracím. Jedná se spíše o jejich dokonalou antitezi. Obrazu dominuje žena a děsivý Poeův havran byl zredukován na pouhý dekorativní motiv. „Chtěl jsem prostřednictvím obyčejného aktu připomenout jistý druh dávného barbarského luxusu,“ říká Gauguin. „Úmyslně jsem všechno zahalil do tmavých a smutných barev; ne hedvábí, samet, batist či zlato tvoří luxus, nýbrž jediné látka proměňující se v bohatství pod dotekem umělcovy ruky.“

Plátno *Nikdy víc* bylo vystaveno na retrospektivní výstavě zorganizované během Podzimního salonu v roce 1906, kdy výrazně zapůsobilo na dva mladé malíře: Picassa a Matisse. Důkazem toho je slavný Matisův obraz, který vznikl rok nato, *Modrý akt*, vzpomínky z *Biskry*.

Manao tupapau (Duch mrtvých bdí) – 1892

Manao tupapau (*Duch mrtvých bdí*) je obrazem, k němuž se Gauguin nejčastěji vracel. K tomuto tématu zanechal nevíce vysvětlení, což dokazuje, jakou mu připisoval váhu. Malíř několika slovy vysvětluje zdvojený, výtvarný a symbolický cíl tohoto díla: „Hudební část: vlnité horizontální linie, harmonie oranžové a fialové spojených se žlutými a fialovými odstíny, jejich pochodně rozžaté zelenkavými záblesky. Literární část: Duch živý je svázán s Duchem mrtvých. (...) Toto vysvětlení je napsáno pro ty, kteří vždy chtějí vědět proč a nač... Pokud to ovšem není prostě pouhá studie aktu z Oceánie.“

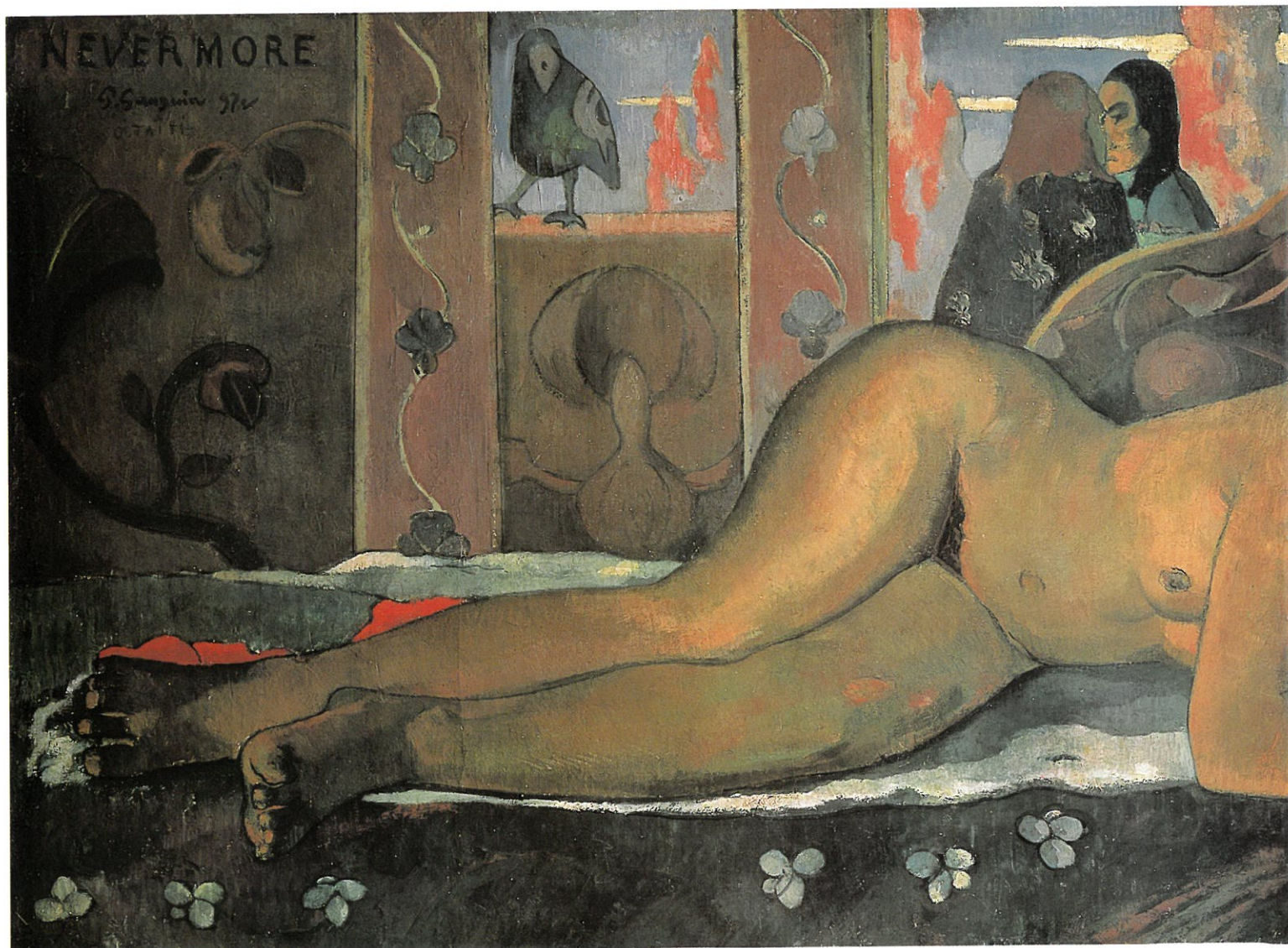
“Dokonalá krása
neexistuje
bez určité
proporciální
výjimečnosti”

EDGAR POE

Studie aktu... Zdá se, že lokální mytologie (tupapau jsou duchové mrtvých) je tentokrát pouze záminkou, skrze kterou se autor odvolává na Manetovu *Olympii*. O rok dříve Gauguin maloval kopii tohoto „královského kusu“ inspirovaného Tizianovou (1488-1576) *Venuší urbinskou*. Kopie *Olympie* visela v Gauguinově tropickém ateliéru. Na obraz *Duch mrtvých bdí* lze hledět jako na „*Olympii* z Oceánie“, která leží na břiše, odvrácená, a její služebnou vystřídal duch mrtvých.

V tomto plátně je nepochybně také třeba vidět preludium k *Nikdy víc*. Tento obraz Gauguin namaloval začátkem roku 1897. V květnu se dozvěděl o smrti své milované dcery Aliny, která

▼ **NIKDY VÍC**
1897; 60 x 161 cm
Courtauld Institute
Gallery, Londýn



“Nejvíce se mi líbí lidé. Každý den pozoruji přecházející černošky oblečené do barevných látek, jejichž pohyby jsou plné gracie a nekonečně rozrůzněné. (...) Jejich gesta jsou velmi specifická: obrovskou roli hrají ruce, které se hýbají v harmonii s kolébajícími se boky...”

PAUL GAUGUIN

Zjevení po kázání – 1888

V Gauguinově kariéře znamená rok 1888 velký přelom. Malíř konečně nachází výtvarné prostředky, jež mu umožňují plně vyjádřit svoji individualitu. *Zjevení po kázání* je také známé pod názvem *Zápas Jakuba s andělem*. Obraz vznikl v létě roku 1888 a dává základ novému stylu, kterému se na nedlouho začne říkat syntetismus: velké dekorativní skvrny čistých barev, jasná přítomnost černé čáry, maximálně zjednodušené motivy, antinaturalistické zacházení s prostorem a hloubka vzniklá navzdory rezignaci na tradičně používanou perspektivu.

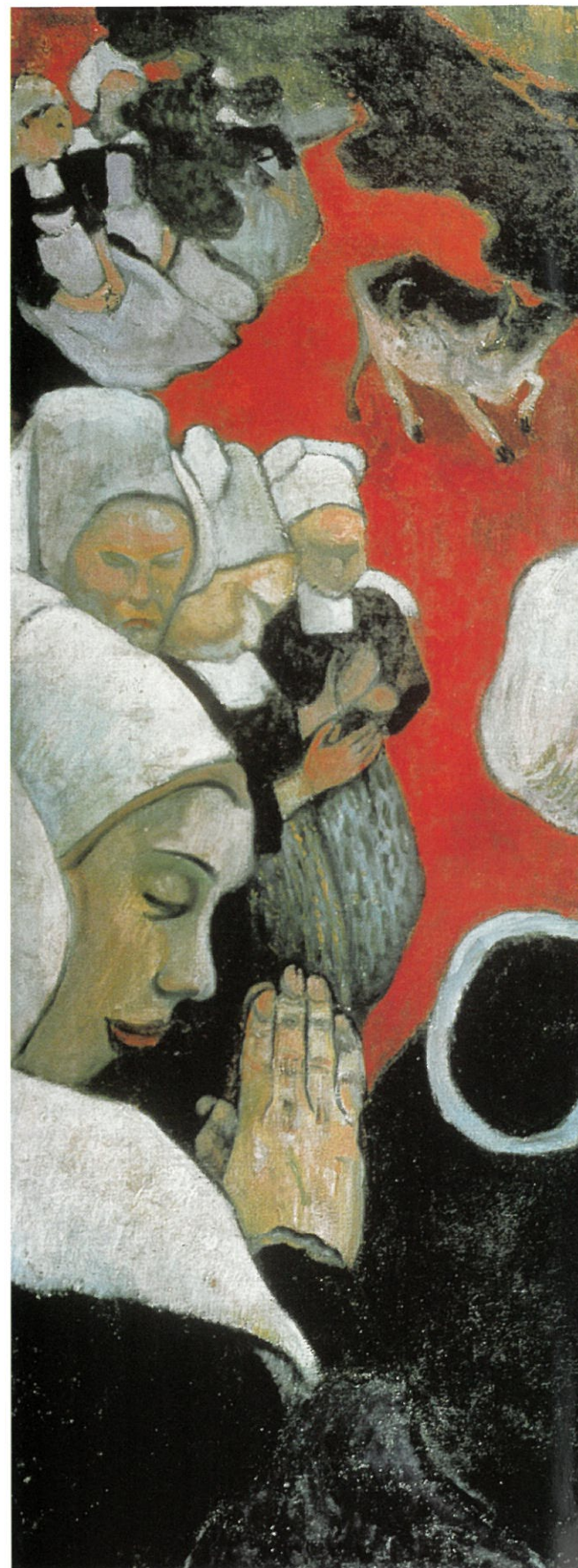
I přes to, že tento nový způsob malování pramení z Gauguinových předchozích obrazů, autor bezpochyby čerpal rovněž z formálních objevů svého kolegy Emila Bernarda (1868-1941) zřetelných např. na obraze *Bretonky se slunečníky* (str. 29). Rozmístění žen, nečekaně nachýlený strom a skupinka Jakuba a anděla jsou zase vypůjčeny z rytin japonského malíře Hokusai. Přesto Gauguin vytvořil zcela originální dílo. Za pomoci překvapivého aranžmá rozmanitých výpůjček spojil v obraze skutečnosti na dvou úrovních: modlící se Bretonky a zjevení, které prožívají.

Symbolisté byli natolik nadšení, že hodlali *Zjevení po kázání* označit za manifest svého stylu. Obraz však nemá jen citele. Například Pissarro prohlašuje: „Nevyčítám Gauguinovi, že udělal rumělkové pozadí, ani dva válčící bojovníky, dokonce ani bretaňské venkovanky v popředí.

“ Na tomto obraze krajina a zápas pro mě existují pouze ve fantazii lidí modlících se po kázání. ”

PAUL GAUGUIN

▼ ZÁTIŠÍ NAZVANÉ „SVÁTEK V PENZIONU GLOANEC“
1889; 38 x 53 cm
Musée des Beaux Arts, Orléans



Vyčítám mu, že to všechno přebíral od Japonců, byzantských malířů a různých jiných...

Svátek v penzionu Gloanec je prvním zátiším vytvořeným v novém malířském stylu. Více než jiné obrazy z tohoto období potvrzuje Gauguinovu již ničím



jejich počet a v každém prostoru tvořeném ornamenty umísťuje barevnou skvrnu. Barva má v jeho díle právo na všechno. Stává se pro Gauguinovo malování nejdůležitějším atributem. „Jako vhodnou záminku přijímám každé, ze života nebo přírody vypůjčené téma a rozmísťováním linií a barev získávám symfonie

a harmonie, které nepředstavují nic docela reálného v běžném smyslu slova...”

Kritik Achille Delaroche má pravdu, když píše: „Jestliže (Gauguin) představuje žárlivost, dělá to požárem růžových a fialových odstínů, na kterých jakoby se podílela veškerá příroda.“

▲ CŮPÁK, ŽÁRLÍŠ?
Puškinovo Muzeum,
Moskva

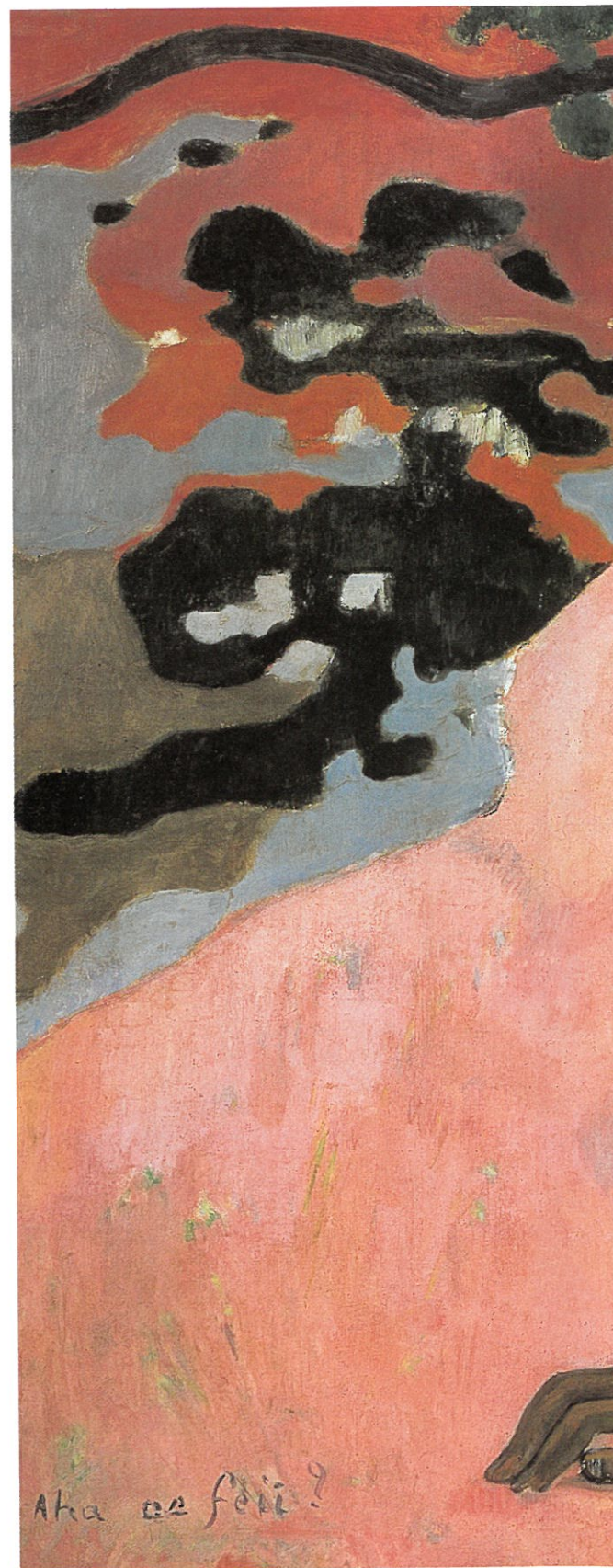
Aha oe feii? (Copak, žárlíš?) – 1892

Tahitanky a *Aha oe feii?* patří do neobyčejné série žen, již Gauguin maluje během svého prvního pobytu na Tahiti.

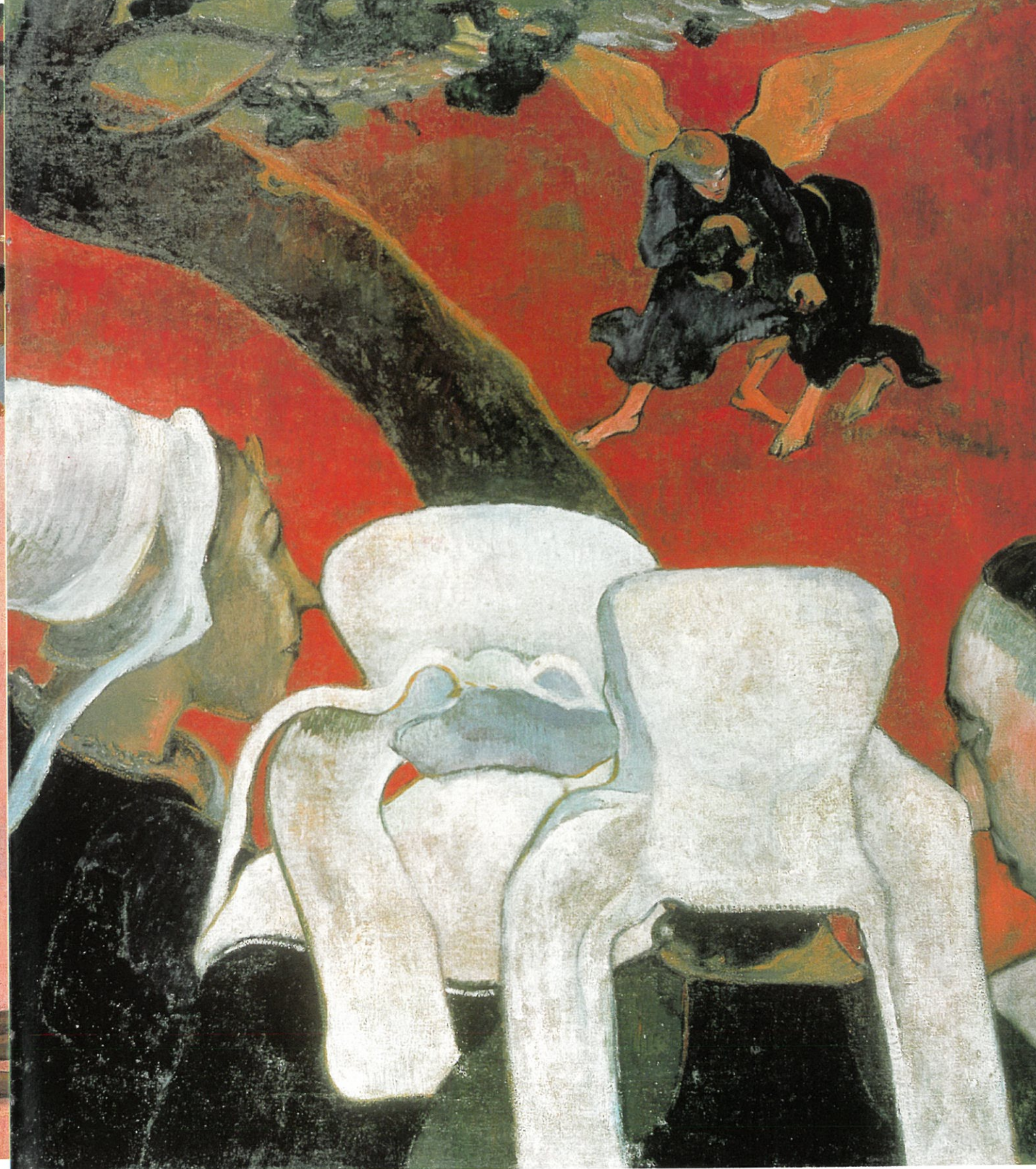
Když Gauguin opouštěl Evropu, vzal si s sebou „malý svět přátel“ neboli cosi jako přenosné muzeum tvořené fotografiemi parthenonského vlysu v Aténách, Trajánova sloupu v Římě, indicko-javánské svatyně v Borobudur, děl francouzských malířů: Maneta a Puvisse de Chavannes, obrazů italských umělců: Botticelliho a Rafaela, a další. To je důvod, proč tahitské obrazy nejsou inspirované jen místními motivy. *Tahitanky na pláži* jsou variací slavného Manetova obrazu *Na pláži*. Výchozí zdroj je pouze podnětem, čímsi jako startovní čarou, z níž se malíř rozbíhá, aby namaloval něco docela jiného. Subtilní spojení růžové a žluté barvy, fialové a červené, které se stane koloristickým základem prvního pobytu na Tahiti, se na Manetově obraze vůbec neobjevuje. Neobvyklé je rovněž umístění těl obou žen. Efekt je umocněný faktem, že k oběma postavám pózovala tatáž modelka, což je skoro stejně originální, jako rozměr monumentality daný jejich lenivé nečinností.

Na těchto dvou obrazech nejvíce přitahuje překvapivá harmonie získaná výběrem dekorativních odstínů

▼ **TAHITSKÉ ŽENY
NA PLÁŽI**
1891; 69 x 91 cm
Muzeum Orsay, Paříž



tu a tam podtržených bílou barvou. Dokonalým příkladem je trojúhelníkový fragment nahoře vlevo na obraze *Copak, žárlíš?* Dosud nikdy nebyla skutečnost natolik odrazovým můstkem pro čistě estetickou tvorbu. Gauguin reorganizuje materiál, tropí si žerty z iluzionistického malířství, zesiluje linie, snižuje



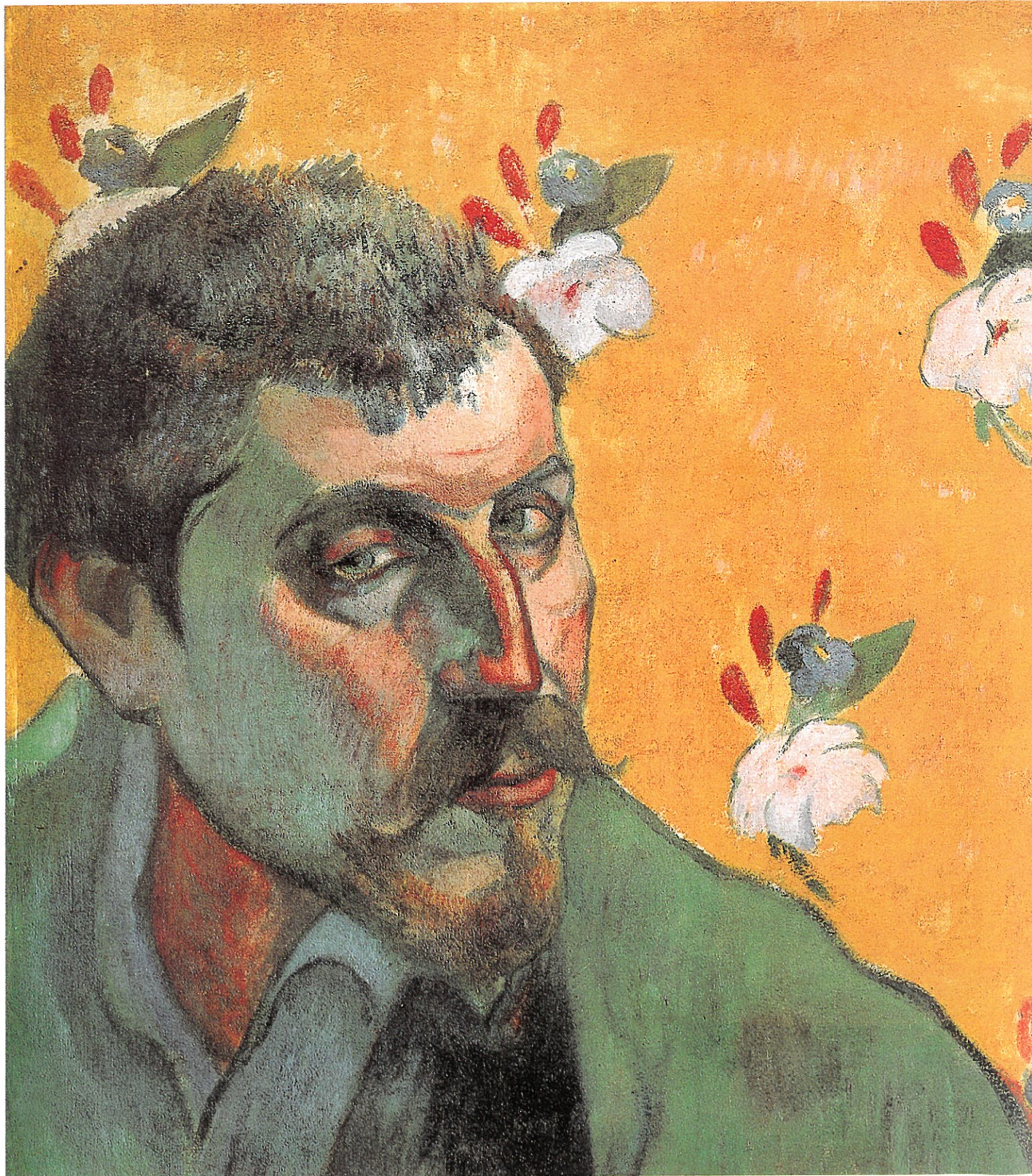
neohraničenou uměleckou svobodu. Vzniklo rok po *Zápasu Jakuba s andělem*, podle stejných zásad. Zachovává prostor v japonském stylu, plochou kompozici, stejným způsobem odmítá impresionistický realismus. Plátno zaujalo Maurice Denise (1870-1943) tak, že je

okamžitě koupil a s myšlenkou na ně formuloval závažnou zásadu pro skupinu Nabis: „Pamatujte si, že obraz, než se stane koněm v bitvě, nahou ženou nebo jakýmkoli příběhem, je především plochým povrchem pokrytým barvami uspořádanými určitým způsobem.“

▲ **ZJEVENÍ PO
KÁZÁNÍ**
1888; 73 x 92 cm
National Gallery
of Scotland, Edinburgh

Autoportrét „Bídníci“ – 1888

▼ AUTOPORTRÉT
„BÍDNÍCI“
1888; 45 x 55 cm
Rijksmuseum Vincent van Gogh,
Amsterdam



Krásná Angela – 1889

Marie-Angélique Satreová, která pózovala ke *Krásné Angele*, říká: „V té době bylo jeho malířství poněkud děsivé.“ Opravdu, tento portrét děsí Gauguinovy současníky natolik, že ho nikdo nechce. Teprve Degas ho kupuje v aukci v Hotelu Drouot roku 1891. Podobně jako *Zjevení po kázání* znamená *Krásná Angela* další etapu v procesu vzniku syntetismu (syntetismus je nazýván rovněž cloisonismem podle francouzského slova pro budování přehrad). V portrétu, který autor tehdy považoval za svůj nejlepší obraz, se Gauguin ještě více vzdaluje popisnému realismu, jenž panuje v evropském umění od dob renesance. Inspirovaly ho japonské rytiny. Způsob oddělení portrétu od pozadí dekorovaného květinovými motivy, stejně jako napsaný titul „Krásná Angela“, pocházejí z umění Hiroshigé i Hokusai. Patecká póza modelky, naprostá nepřítomnost mimiky, téměř karikurní zjednodušení postavy a rysů tváře, slavnostní oděv, to všechno nás vede k tomu, že portrét *Krásná Angela* připomíná byzantské malířství či jakéhosi barbarského bůžka.

Marie-Angélique Satreová, jež byla považována za nejkrásnější ženu v Pont-Aven, jistě není nadšena srovnáním s antropomorfickou keramikou pocházející z peruánského umění, protože odmítá přijmout obraz, který jí Gauguin věnuje. Theo van Gogh, jemuž byl obraz zaslán, se zase domnívá, že žena připomíná jalovici. Gauguin na svou obranu proti výtkám píše: „Je možné, že se jedná o manýru, ale kde v obraze nalezneme přirozenost? Od dávných dob je všechno v obrazech konvenční a naplánované.“

Obraz *Pasačka vepřů* patří do série bretaňských krajinek a je jedním z nejvyzrálejších

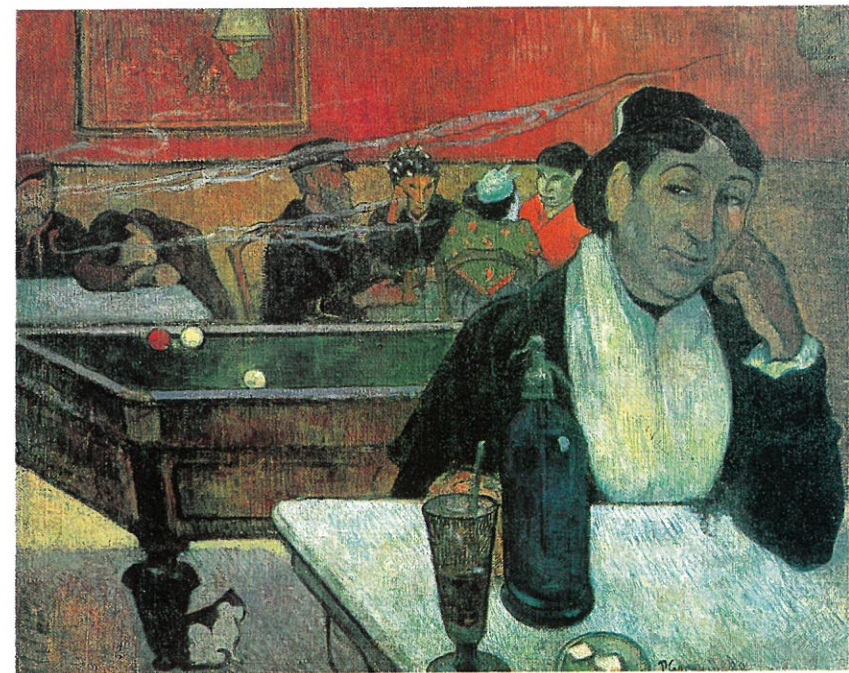
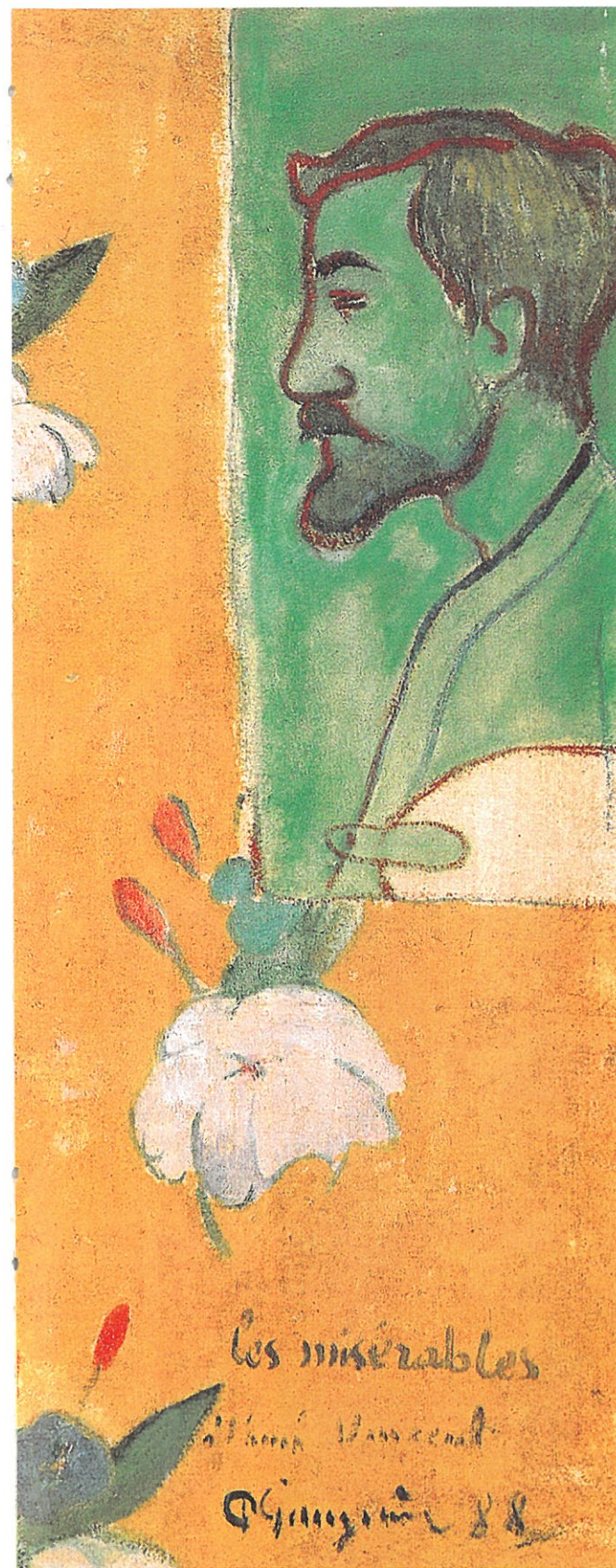
Gauguinových obrazů. Široké navrstvené skvrny barev dávají tomuto plátnu charakter barevného patchworku. Stromy a jejich stíny se zdají být záminkou ke grafickému, ale barevnému snu, který zamlžuje realitu tvarů. Při pohledu na tento obraz začínáme chápat, že Gauguinova dekorativní abstraktnost skrývá nezvyklý zdroj energie a nápadů pro malíře XX. století. Z obrazu vyzařuje cit, se kterým Gauguin portrétoval malou Bretonku s pletením. „Snažím se zobrazit v těch divokých tvářích divokost, již v nichž vidím a která je také ve mně,“ psal Gauguin v dopise van Goghovi na podzim roku 1889.

KRÁSNÁ ANGELA ▶
1889; 92 x 73 cm
Muzeum Orsay, Paříž



▼ **PASAČKA VEPŘŮ**
1889; 92,5 x 73 cm
Soukromá sbírka, Currych

Mezi Gauguinovými autoportréty zaujímá obraz *Bídící* výjimečné místo, protože, jak naznačuje dedikace (pro přítele Vincenta), je úzce svázaný s jeho setkáním s van Goghem. Van Gogh se zajímal o konkrétní efekty umělecké spolupráce Emila Bernarda s Gauguinem a požádal každého z nich o namalování portrétu svého kolegy. Oba dali



přednost autoportrétu. Gauguin ke svému připojil profil Bernarda a umístil ho do pravého horního rohu obrazu. Titul odkazuje k slavnému románu Victora Huga. Gauguin vysvětluje Vincentovi svůj záměr v dopise: „Portrét představuje špatně oblečeného, silného lupiče, podobného Jeanu Valjeanovi s jeho ušlechtilostí a skrytou mírností. (...) Cožpak Jean Valjean pronásledovaný společností, zbavený svých práv není dnes, se svojí láskou a sílou, obrazem impresionisty? Má moje rysy, protože je to můj obraz, stejně jako portrét nás všech, ubohých obětí společnosti, na němž se mstíme, konáme-li dobro.“ Van Gogh Gauguinův autoportrét dost ostře kritizuje, ale současně je velice pohnut jeho dopisem. Nejpřekvapivější aspekt obrazu spočívá v pozadí. Pozadí je opravdovým podpisem malíře, jeho pravým autoportrétem. Od roku 1881, kdy vzniklo *Spící dítě*, Gauguin maloval tento typ stěn, jež jsou zdobeny dekorativními motivy. Později se s nimi budeme často setkávat. Tento typ pozadí však nenajdeme na obraze *Paní Ginoux v kavárně*. Gauguinovi se zde jedná o přátelský dialog a svým způsobem i polemiku s uměním van Gogha. Paní Ginoux totiž pózovala ke slavné sérii nizozemského malíře nazvané *Arlesanky*. Je zde stejná kavárna, kterou van Gogh zvětšil v neméně slavném obraze *Noční kavárna*, a také další dvě Vincentovy postavy: listonoš Roulin, jehož poznáváme podle čepice se štítkem, a poručík Milliet. Gauguin namaloval velice osobitý obraz, v němž využil výpůjček od van Gogha a použil stejné barevné kontrasty. Horizontální linie dodávají plátnu rovnováhu a stabilitu, které *Noční kavárna* chybí. Van Gogh však měl jiný cíl, snažil se vyjádřit děsivé lidské vášně. Vášně, jež van Gogha děsily, vyvolávají u Gauguina úsměv. Svědčí pro to mnoho detailů: prostitutka s „vlasy zježenými natáčkami“, kradmý pohled paní Ginoux, pruh modravého dýmu nebo poručíkův vyděšený výraz.

▲ **PANÍ GINOUX V KAVÁRNĚ**
1888; 73 x 92 cm
Puškinovo muzeum, Moskva

Žlutý Kristus – 1889

Gauguin velice často využívá systém již existujících uměleckých forem, který přijímá za vlastní, pouze jej dává do nového kontextu.

Žlutý Kristus se bezprostředně inspiroje polychromovanou dřevěnou sochou, typickým dílem řemeslníků XVII. století. Dřevěný Kristus se nachází v kapli v Trémalo, nedaleko Pont-Aven, kde malíř žije.

Od doby, kdy obraz vznikl, má Gauguin zvyk otevřeně sahát k již existujícím vzorům. Půjčuje si formy a témata ve vzdálených epochách evropské kultury (středověk, italští primitivisté) nebo v kulturách vzdálených nejen v čase, ale i v prostoru (Egypt, japonské rytiny, maurské umění).

Z těchto zvláštních spojení, ze změti forem a sobě navzájem cizích inspirací, se rodí nejzralejší díla. Spisovatel Octave Mirabeau (1848-1917) má pravdu, jestliže

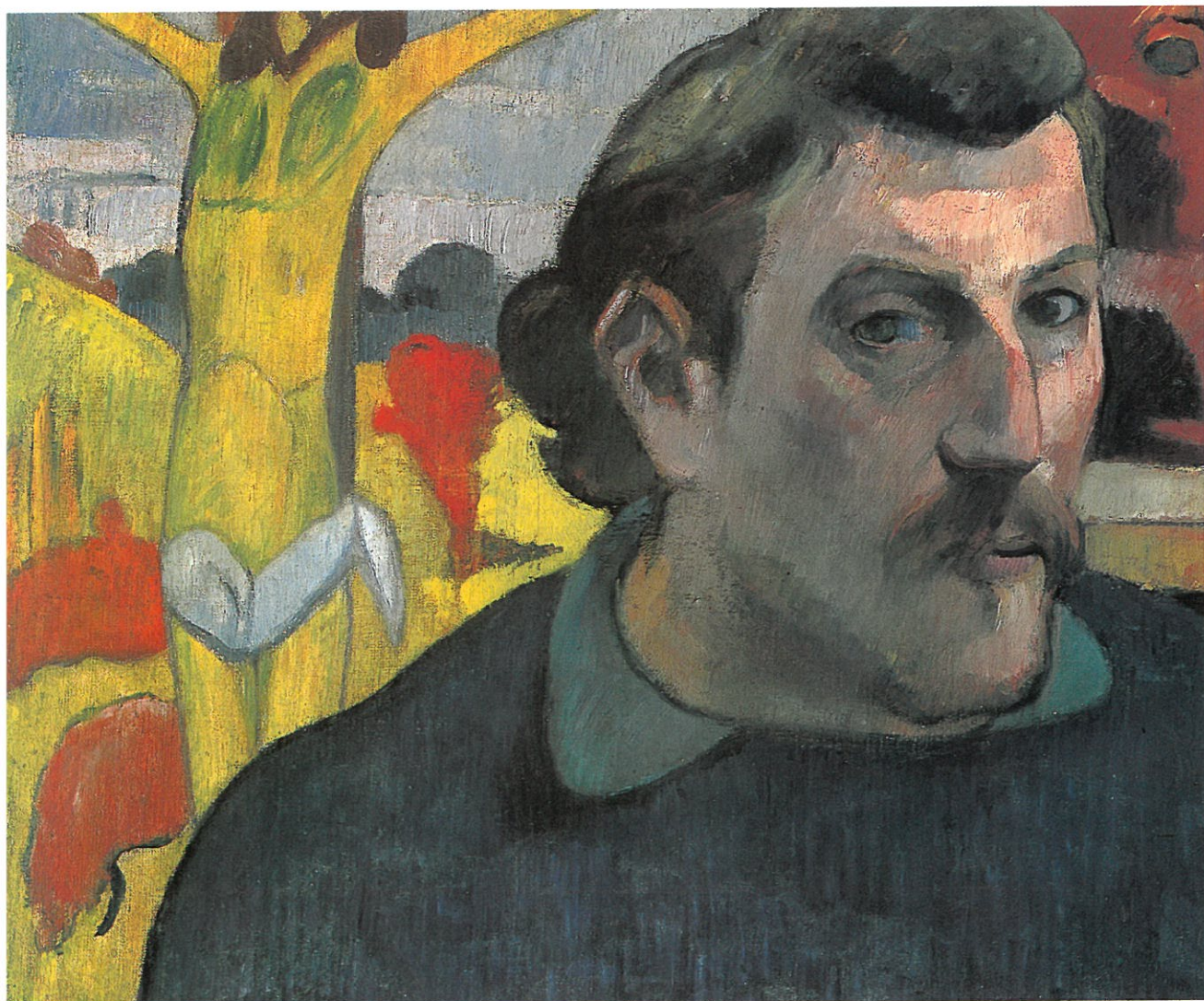
ve *Žlutém Kristovi* nachází „zneklidňující a znamenitou směsici barbarské nádhery, katolické liturgie, hinduistických tužeb, gotické obraznosti, temného a subtilního symbolismu“.

Gauguin sahá ještě dále. Formální nápady čerpá i ze svých vlastních obrazů a poté je přetváří jako hudebník, jenž buduje variace kolem jednoho tématu.

Ve *Žlutém Kristovi* jsou dvě Bretonky klečící po levé straně variací na bretaňské ženy z předposledního plánu *Zjevení po kázání*. Takové přetvářejší přivlastnění si děl jiných umělců a dokonce svých vlastních, nacházíme také v *Autoportrétu se žlutým Kristem*. Gauguin žertovně navazuje na slavný autoportrét Poussina (1594-1665), když představuje sám sebe na pozadí dvou vlastních děl (vlevo *Žlutý Kristus* a vpravo keramická *Nádoba na tabák*).

TECHNICKÁ POZNÁMKA

Žlutý Kristus je dílem charakteristickým pro syntetismus a to, čemu se říká Gauguinův primitivismus. Syntetická vize skutečnosti, jež měla svůj počátek ve Zjevení po kázání, vyžaduje schematické formy. V popředí vidíme např. postavu Bretonky fakticky zredukovanou na dekorativní čepce. Tvary obtažené tmavou čarou, v tomto případě pruským blankytem. Syntetické spojení si vynucuje zjednodušený styl: zůstanou zachovány pouze nejdůležitější linie, jen náčrt motivů a stopa po hloubce. Gauguin si vybírá čisté barvy, které nemodeluje, ale pokládá v širokých skvrnách. Tato technika a hladká, plochá stavba nijak nepřipomíná ani bodovou metodu Seurata, ani silné vrstvení barev typické pro van Gogha.



◀ AUTOPORTRÉT SE ŽLUTÝM KRISTEM
1889-1890; 38 x 46 cm
Muzeum Orsay, Paříž

ŽLUTÝ KRISTUS ▶
1889; 92 x 73 cm
Albright-Knox Art
Gallery, Buffalo
(stát New York)

