

UNIVERZITA KARLOVA
KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA
Ústav dějin křesťanského umění

Alena Krčmářová

**Pojetí architektury a perspektivy v tvorbě
J. M. W. Turnera**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: PhDr. Eva Bendová, Ph.D.

Praha 2020

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 11. 7. 2020

Alena Krčmářová

Bibliografická citace

Pojetí architektury a perspektivy v tvorbě J. M. W. Turnera [rukopis] : Bakalářská práce / Alena Krčmářová ; vedoucí práce : PhDr. Eva Bendová, Ph.D. – Praha, 2020. – 105 s.

Anotace

U zrodu malířského života J. M. W. Turnera (1775–1851) stála architektura, kterou ale na doporučení architekta Thomase Hardwicka (1752–1829) záhy vyměnil za studium malby, jíž se pak plně věnoval do konce života. Zájem o architekturu ho však během jeho malířské kariéry nikdy zcela neopustil. Bakalářská práce se zaměřuje na tvorbu Williama Turnera a jeho pojetí zpracování architektury a zejména pak perspektivy, o níž s titulem profesora perspektivy přednášel mezi lety 1811 a 1828 na Královské akademii v Londýně. Práce zkoumá Turnerovu práci s architekturou a atmosférickou perspektivou s využitím světla a barev na základě skic, diagramů a poznámek ze skicářů uložených ve sbírkách galerie Tate Britain v Londýně. Mezi těmito skicami se nachází i návrhy pro vilu Sandycombe Lodge v italském stylu, již si nechal vystavět nedaleko tehdejšího Londýna. Práce neposledně poukazuje na rozdíly přístupu využití atmosférické perspektivy a komparuje malířovu aplikaci principů s jeho současníky.

Klíčová slova

Malba – anglické umění – Turner, J. M. W. – Anglie – perspektiva – architektura – 19. století

Abstract

J. M. W. Turner (1775–1851) began his career studying architecture. At the suggestion of Thomas Hardwick (1752–1829), he left his pursuit of architecture and concentrated instead on painting. This remained Turner's primary subject until the end of his life, though his interest in architecture remained a prevalent theme throughout his professional career, present in both his artwork and his lectures given under the title Professor of Perspective at the Royal Academy in London between the years of 1811 and 1828. This Bachelor's thesis describes the artwork and lectures of William Turner with a focus on his depiction of architecture and atmospheric perspective, examining his

usage of lights and colours based on the sketches, diagrams, and notes gathered in sketchbooks at the collection of the Tate Britain Gallery in London. Among these sketches are designs and plans for Turner's own home, Sandycombe Lodge, built in the Italian style not far from city of London. This thesis also notes the differences in Turner's usage of atmospheric perspective and painting principles in comparison with other painters of his day.

Keywords

Painting – English art – Turner, J. M. W. – England – perspective – architecture - 19th century

Počet znaků (včetně mezer): 116 590

Poděkování

Chtěla bych poděkovat všem, kteří mi pomohli k realizaci této bakalářské práce, především však vedoucí mé práce PhDr. Evě Bendové Ph.D. za její ochotu, pečlivost a trpělivost. Dále bych ráda poděkovala rodině a přátelům za podporu a schovívavost.

Obsah

1. Úvod.....	7
2. Turnerovo zázemí	11
3. Perspektiva a architektura v Turnerově malbě	14
3.1 Přednášky o perspektivě na Královské akademii.....	14
3.2 Přednáška o malbě pozadí.....	18
3.3 Kritika	24
4. Výtvarná tvorba s uplatněním znalosti perspektivy a obecných znalostí dřívějšího studia.....	26
4.1 Malby	26
4.2 Skicáře.....	33
4.2.1. Záznamy z cest.....	33
4.2.2. Cesta do Prahy 1835.....	36
4.2.3. Technické náčrty	40
5. Architektonické realizace	43
6. Závěr	52
Seznam použité literatury a pramenů:	56
Prameny.....	56
Bibliografie	57
Elektronické zdroje	58
Seznam vyobrazení.....	59
Obrazová příloha.....	68

1. Úvod

Ve své bakalářské práci se soustředím na ztvárnění architektury v tvorbě a myšlení Williama Turnera. Věnuji se Turnerově pojetí a využití perspektivy a kompozice v malířském i architektonickém díle. Zajímá mne, jak a co ho ovlivnilo k jeho způsobu práce s architektonickými náměty. Turnerův postup a principy analyzuji na základě jeho přednášek jako profesora perspektivy na Královské akademii. Aplikaci těchto principů dále posuzuji pomocí skicářů, které si Turner vedl, a komparací Turnerovy tvorby s jeho současníky. Turnerovu malbu porovnávám s Johnem Constablem, zatímco jeho architektonickou realizaci komparuji s dílem Johnem Soana. Za účelem lepšího porozumění jak Williamu Turnerovi, tak Johnu Soanovi jsem na konci února 2020 realizovala cestu do Londýna. Mým záměrem bylo vidět jejich dílo v reálném kontextu. Ústředním cílem bakalářské práce pak bylo rozlišit Turnerův přístup k architektonickým námětům v malbě a v realizaci, na což se soudobé publikace věnované Turnerovu dílu nesoustředí. Kapitola o realizaci jeho vlastního domu bývá připojena pouze na okraj publikací zabývajících se jeho výtvarnou tvorbou.

Joseph Mallord William Turner (1775–1851) byl již za svého života kontroverzní osobností. Od faktu, že se jako syn holiče dostal na Královskou akademii, kde prorazil se svými akvarely a stal se jedním z nejuznávanějších malířů své doby a zároveň zdejšíím rozporuplným profesorem perspektivy, až po konec svého života, kdy jeho odvrácení od tradiční malby a postupný příklon k abstrahování částí viděného motivu vyvolávaly rozdílné reakce.

První, kdo se postavil na jeho obranu, byl John Ruskin (1819–1900). Ruskin obhajoval Turnerovu tvorbu s velkým nadšením, nikdy však nenapsal jeho životopis. Kapitulu o Turnerově díle zahrnují například jeho edinburské lekce¹ vydané v roce 1892. Ruskin zde Turnerův život připodobňuje k Shakespearovskému dramatu. Zda bude Ruskin psát Turnerův životopis, si u něho dopisem ověřil George Walter Thornbury (1828–1876), žurnalista, před tím, než jako první sestavil Turnerovu biografii na základě rozhovorů s malířovými přáteli, korespondence a dalších pramenů.

¹ *Lectures on Architecture and Painting delivered at Edinburgh in November 1853*, volně přeloženo jako *Lekce o architektuře a malířství přednášené v Edinburghu v listopadu roku 1853*, 1892 vydáno v New Yorku: Charles E. Merrill & Co. a v Londýně: George Allen

Monografie *Life of Turner* (*Život Turnerův*, 1862) je uvedena právě dopisem, který dostal od Ruskina, v němž zaznívá Ruskinova charakteristika Turnerovy osoby.²

Současný britský historik Andrew Wilton (*1942) ve své knize *Turner in his Time* (2006) zároveň uvádí, že právě tyto dvě osobnosti jsou zdrojem spousty anekdot, které dnes o malíři kolují.³ Další významnou osobností pro hlubší poznání Turnerovy tvorby byl Alexander Joseph Finberg (1866–1939), jenž katalogizoval Turnerovo dílo a jenž je také autorem knihy *Turner's sketches and drawings* (*Turnerovy skici a kresby*, 1910).

V první polovině 20. stol. se v umělecko-historických časopisech objevilo téma Turnerových přednášek o perspektivě. Samotný obsah přednášek není publikován, i když existuje 28 manuscriptů uložených ve fondech British Library⁴ a tři se nachází v soukromých sbírkách. Co se lekcí týče, dohledatelné jsou hlavně okolnosti jejich průběhu na základě novinových článků. Často se objevují poznámky o Turnerově přednesu a následovné přijetí kritikou. Články o přednáškách vycházely v *Burlington Magazine*, přičemž jejich autory byli Dugald Sutherland MacColl (1859–1948) a William Thomas Whitley (1858–1942). V roce 1963 pak v *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* vyšel článek od profesora na Illinoiské univerzitě v Chicagu, Jerolda Ziffa (1928–2001), v němž Ziff pojednává o přednášce o malbě pozadí a přikládá kompletní transkripci této lekce. Jedná se o Turnerovu jedinou publikovanou přednášku.

Andrew Wilton ve své práci shledává kvalitními dvě monografie – jsou jimi kniha *Standing in the Sun* (1997) od Anthonyho Baileyho a *Turner – A Life* (2007) od Jamese Hamiltona. Hamilton informace analyzuje na základě veškerých zdrojů a výzkumu a sjednocuje je. Wilton pak v úvodu *Turner in his Time* uvádí, že on svou vlastní publikaci komponoval tak, aby pro čtenáře vytvořil přehlednou publikaci o Turnerově životě a stěžejních momentech, které zároveň doprovází prameny a podklady.⁵

Má bakalářská práce tedy nejprve na základě dostupné literatury analyzuje Turnerovo rané dílo. Soustředí se na to, s jakými lidmi přišel do styku a jaký na něho měly tyto osobnosti vliv. Na jednotlivé aspekty, které se pak na základě těchto setkání

² THORBURY 1862, V

³ WILTON 2006, 11

⁴ Manuscripty se nachází v Department of Western Manuscripts (Oddělení se západními rukopisy) pod zkratkami Add. MS 46151 A-Z, AA, BB, FREDERICKSEN 2013, 65

⁵ WILTON 2006, 11

promítly do jeho tvorby, upozorňuje na konkrétních akvarelech zobrazujících architektonické náměty.

Na tuto kapitolu navazuje část věnovaná přednáškám o perspektivě. Zde nejprve pojednávám o systému, kterým se profesori perspektivy na Královské Akademii řídili, a následně analyzuji Turnerovo zdejší působení. Co obsahoval jeho sylabus? Na jaká témata se soustředil? Čím je významná přednáška o pozadí a krajinomalbě? Jak zrovna tato přednáška souvisí se zobrazením architektury a využitím perspektivy? Jaké principy ovlivňovaly Turnerovu tvorbu? V neposlední řadě se také ptám, zda byl Turner úspěšným ve své funkci jako profesor perspektivy. Jak na jeho působení reagovala kritika?

Principy, jež zaznívají v přednáškách o pozadích, pak hledám v Turnerově výtvarné tvorbě. Jako příklad, na němž tyto principy uvádím, jsem si vybrala olejomalbu *Modern Italy: The Piferrari* (1838), na kterou jsem narazila při své cestě do skotské Glasgow v půlce února 2020. Zde mě ihned zaujalo její umístění vedle obrazu *Hampstead Heath* (cca 1830) od Turnerova současníka Johna Constablea (1776–1837). Obrazy pověšené v rohu v jedné místnosti stálé expozice, každý z jedné strany, diváka vyzývaly ke komparaci. Na obrazu *Piferrari* tedy do hloubky analyzuji Turnerův postup, co se týče kompozice a využití perspektivy v protikladu ke Constablově malbě.

Turnerovy způsoby práce, které vyplynuly z jeho přednášek, pak dále hledám v jeho skicářích, jež dopodrobna rozebírám. Nejprve v práci objasňuji, k čemu Turnerovy skicáře sloužily. Dále v nich, jako primárních zdrojích, hledám Turnerův zájem o architektonická vyobrazení a konkrétní prvky. Kladu si otázky, na základě čeho si Turner vybíral náměty k vyobrazení. Zajímá mě, jak pracuje s kompozicí, a jak může využít architektonické prvky. Jak využíval techniku, aby dosáhl efektů, které popisuje v přednáškách? Jaké techniky využívá při práci s akvarelem? Jak za pomoci média jako je tužka, která je oproti malbám tak omezující, vytvoří dojem atmosférické perspektivy?

Právě na tužkové kresby se soustředí podkapitola, která pojednává o Turnerově cestě do střední Evropy, během níž v září roku 1835 navštívil Prahu. O této cestě jsem se dozvěděla právě na základě zkoumání archivu skicářů přístupných na webových stránkách Tate Britain. Co Turnera na Praze zaujalo? Na co se ve skicích soustředil? Jak si vybíral místa, která zobrazoval? Čím se vyznačuje jeho práce s formou, světlem a perspektivou a čím se liší od svých předchůdců, kteří také tvořili pražské veduty?

Posledním oddílem v podkapitole o skicářích jsou technické náčrty. Ve své práci se zajímám nejen o Turnerovo zpracování architektury ve výtvarné tvorbě, ale i o jeho jedinou architektonickou realizaci. Hledám odpověď na otázku, zda a případně jak si Turner dělal zápisky nejen o architektuře, ale i o díle dalších umělců. Analyzoval jednotlivé prvky? Zaznamenával si je? Co obsahují jeho skicáře kromě náčrtů ilustrací a krajinomalby? Jeho skicáře zároveň komparuji s poznámkami v denících jeho přítele architekta Johna Soana, abych zjistila, jak se jejich přístup liší.

Práce je ukončena kapitolou o Turnerově jediné architektonické realizaci, jíž je jeho již zmíněný vlastní dům Sandycombe Lodge v Twickenhamu. Zajímá mne, jak k jeho návrhům Turner přistupoval a jak se návrh tohoto domu vyvíjel. Vzhledem k Turnerovým začátkům u architekta a topografického malíře, mne zajímá, jestli v případě realizace přistupuje k výsledku techničtěji a nebo nadále více jako malíř. Dále se ptám, co mohlo ovlivnit výsledný vzhled jeho vlastního domu a styl, kterým byl postaven.

Jaký měl tedy William Turner vztah k architektuře a jak s ní pracoval?

2. Turnerovo zázemí

Co ovlivnilo tvorbu Josepha Mallorda Williama Turnera? Co ho vedlo ke způsobu, jakým využíval barvy, kompozici a perspektivu? Mohlo to být prostředí, v němž vyrůstal?

Turner se narodil v londýnské čtvrti Covent Garden jako nejstarší syn Williama Turnera staršího, holiče a parukáře. Otec ho v kreativní tvorbě podporoval, vystavoval synovy rané akvarely ve výloze svého salonu a následně je prodával zákazníkům.⁶

Aby synovy schopnosti dále rozvíjel, posílal otec Turnera z Londýna na venkov k příbuzným nebo přátelům téměř celé jeho dětství. Zpočátku se jednalo o cesty, které měly ochránit mladíka před možnými zdravotními obtížemi způsobenými londýnským ovzduším. Později se tyto výpravy staly zdrojem inspirace pro Turnerovu tvorbu.⁷

Jedním z míst, kde mladý Turner pobýval a chodil do školy, bylo městečko Brentford (dnes součást Londýna), kde působil i architekt Thomas Hardwick (1752–1829). Hardwick v Covent Garden v 80. letech 18. století opravoval kostel sv. Pavla, původně postavený architektem Inigem Jonesem.⁸ Turner se zde seznámil s Hardwickovou rodinou a otcem, architektem Thomasem Hardwickem starším (1725–1798), s nimiž se přátelil celý život.

Důležitý vliv na Turnerovu tvorbu měla také rodina Trimmerových. Turner se znal s dětmi Sarah Trimmerové, krajinářky, která v Brentfordu vedla nedělní lekce malby. Nedá se určit, zda se jich Turner účastnil, ale lze soudit, že mu musela projít rukama její publikace *Easy Introduction to the Knowledge of Nature*⁹, jež děti naváděla k pozornému sledování přírody, které se pak dalo uplatnit v malířství.¹⁰ V neposlední řadě byla Sarah Trimmerová (1741–1810) dcerou Joshuy Kirbyho (1716–1774), prezidenta Society of Artists (Společnosti umělců) a také blízkého přítele osobností, jako byli Sir Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough nebo William Hogarth. Podle Jamese Hamiltona se po Turnerově smrti mezi jeho majetkem našel dárek od Kirbyho

⁶ CREPALDI 2011, 10

⁷ MOYLE 2017, 34

⁸ HAMILTON 2007, 19

⁹ Volný překlad *Úvod k poznání přírody*

¹⁰ MOYLE 2017, 36

vnuka a to Kirbyho kniha *Dr. Brook Taylor's Method of Perspective Made Easy* (1754),¹¹ jejíž frontispis ilustrovala žertovná perspektivní hříčka od Hogartha.¹² [1]

Tato kniha patřila k příručkám, které Turner později využíval pro své lekce perspektivy na Královské akademii.

Když mu bylo zhruba jedenáct, Turner dále cestoval do Margate a Oxfordshiru. Během těchto cest začal tvořit topografické akvarely, které byly tehdy poptávanou záležitostí. Tematicky se v jeho skicářích nejčastěji objevují kostely, radnice a podobné veřejné budovy.

Jedno z Turnerových nejstarších dokončených děl pochází z roku 1787. Je jím akvarel *Folly Bridge From Bacon's Tower*[2] a jde o kopii grafiky, jež byla vytvořena podle díla od malíře Micheala „Angela“ Rookera, který se soustředil primárně na akvarely a topografii.¹³

Turnerova tvorba vycházela i z práce topografa Paula Sandbyho (1731–1809). Turner se Sandbym inspiroval z hlediska využití kompozice. Sandby totiž hlavní motiv obrazu obvykle rámuje pomocí pokroucených větví tmavých košatých stromů, které umísťuje do předního plánu obrazu. Tento prvek vytváří dojem hloubky a zároveň vede oko k hlavním motivům jeho obrazů, na něž obvykle dopadají paprsky slunce. Osvícení objektu (obvykle se jedná o architekturu, pohledy na města nebo zříceniny) poté umožňuje vykreslit detaily pomocí kombinace ostrého světla a stínu a diváka zaujme mnohem více než tmavý strom v popředí, který je i přes komplikovanou siluetu vyveden téměř ploše a ztrácí tak na detailu, kterým by se mohl divák rozptýlit. Tato metoda se dá v podstatě přirovnat k divadelnímu jevišti s reflektory osvětlujícími herce na pódiu. Příkladem tohoto scénického řešení je Turnerův obraz *Radley Hall* z roku 1789[3].¹⁴

¹¹ Volně překlad *Zjednodušení metody perspektivy podle Dr. Brooka Taylora*

¹² Na vyobrazení scény odehrávající se na příjezdové cestě blíže neurčeného města Hogarth ukazuje, jak je správně zvládnutá perspektiva důležitým prvkem díla. Karikaturista zde úmyslně propojuje jednotlivé plány ilustrace za pomoci interakcí figur s dalšími figurami nebo předměty, které se nacházejí blízko na papíře, ale v rámci scény jsou si na metry vzdálené. Dosahuje tak optických klamů způsobených tím, že se jedná o plochu papíru, na němž je ale umístěna scéna s definovaným prostorem, a hloubkou, jak ji mozek diváka vnímá.

¹³ BROWN 2002, 34

¹⁴ FINBERG 1910, 13

Téhož roku se Turner opět setkal s Thomasem Hardwickem mladším, který na konci 80. let 18. století platil za zkušeného architekta.¹⁵ Hardwick přijal Turnera do svého studia jako svého neoficiálního studenta v době, kdy pracoval na kostele ve Wansteadu. Turner pro něho maloval několik vyobrazení jak původního strženého kostela, tak nového kostela, který byl vystavěn na jeho místě.¹⁶ Hamilton cituje Thornburyho, podle něhož to byl právě Hardwick, kdo Turnerovi doporučil zaměřit se dále na malířství.¹⁷

Po studiu u Hardwicka se proto v roce 1790 Turner začal učit malířství na Královské akademii, kde se lekce věnovaly primárně figurální tematice. Turnerovi toto zaměření příliš nevyhovovalo, chtěl dále rozvíjet svoji kariéru krajináře se zaměřením na architekturu.¹⁸ Učitelem se mu stal malíř Thomas Malton (1748–1804), který se specializoval na topografii, architektonické náměty a veduty.¹⁹ Hluběji seznámil Turnera s vnímáním prostoru a lineární perspektivou. Podle některých zdrojů Turner o Maltonovi hovořil jako o svém prvním skutečném mistrovi.²⁰

Pod Maltonovým dohledem Turner namaloval svůj průlomový akvarel *View of the Archbishop's Palace in Lambeth* (Výhled na arcibiskupův palác v Lambethu, 1790)[4], který byl uveden na každoroční výstavě Královské akademie. Kritici s přihlédnutím k věku autora chválili technicky zvládnutou perspektivu, využití světla a také kompozici, jejíž myšlenkou se Turner vymykal svému učiteli.²¹ Zatímco Malton ve svých obrazech kladl důraz na čisté harmonické uspořádání a lineární perspektivu (zobrazuje široké, vzdušné ulice, které se otevírají směrem k divákovi, kde řadové domy a chodníky v diagonálách vedou oko k hlavnímu motivu obrazu, a obvykle zachycuje příklady vznešené klasické architektury), Turner ve svém akvarelu z roku 1790 využil úhlu pohledu, který mu umožnil umístit arcibiskupský palác až za hospodu, jež se nacházela na Church Street. Palác je tak částečně zakrytý budovou, která nebyla v elitních kruzích ani zdaleka považována za motiv hodný vyobrazení. Tímto postupem rovněž docílil nekonvenční kompozice, která se nesoustředí na komponovanou harmonii díla, ale

¹⁵ Měl za sebou dvouleté studium v Evropě, hl. v Římě a byl čestným držitelem stříbrné medaile Královské akademie, již získal za své úspěchy v oboru architektury. HAMILTON, 19

¹⁶ FINBERG 1910, 10

¹⁷ HAMILTON 2007, 19. Thornbury tak usuzuje na základě svého rozhovoru se synem Thomase Hardwicka, Philipem Hardwickem, jenž byl také architektem a Turnerovým přítelem, THORNBURY, 57.

¹⁸ MOYLE 2017, 59

¹⁹ Maltonův otec, Thomas Malton starší (1726–1801) také napsal příručku k perspektivě, *A Compleat Treatise on Perspective in Theory and Practice, on the Principles of Dr. Brook Taylor* (1775), přičemž tato kniha obsahovala i prostorové skládačky umístěné na stránkách.

²⁰ HAMILTON 2007, 20. MOYLE 2017, 59

²¹ CREPALDI 2011, 13

připomíná skutečný pohled, který na palác mohl mít průměrný londýnský občan. Stejně jako u Maltona jeho obraz ožívují figurální motivy. Obvykle se jedná o postavy, jež se procházejí se po ulicích. U Maltona ovšem fungují primárně jako měřítko prostoru a zdůrazňují monumentalitu architektury, Turner je bere jako plnohodnotný prvek, který jeho dílu dodává určitý narativ a iluzi zachycení konkrétního okamžiku v obyčejném dni na této ulici.

3. Perspektiva a architektura v Turnerově malbě

3.1 Přednášky o perspektivě na Královské akademii

Turner vždy usiloval o postup v kariéře a post profesora na Královské akademii by potvrdil jeho status významného umělce ve společnosti. V roce 1807 se mu tato možnost naskytl v podobě titulu profesora perspektivy, který se uvolnil po smrti tehdejšího profesora perspektivy Edwarda Edwardse (1738–1806).

Pozice profesora perspektivy na Královské akademii vznikla v roce 1768. Pravidla Akademie nařizovala, že tento profesor musel odpřednášet šest veřejných lekcí ročně. Během těchto přednášek bylo jeho úkolem objasnit problémy geometrie a principy lineární a atmosférické perspektivy.²² Místo profesora perspektivy patřilo k pěti nejstarším pozicím, o které se mohli kandidáti Akademie ucházet. Všechny čtyři zbývající možnosti byly obsazené. Profesorem architektury byl nově zvolen Turnerův přítel architekt John Soane a o malířství v té době přednášel Henry Tresham (1751–1814). V Turnerově případě nepřicházelo v úvahu, aby se pokoušel ucházet o místo profesora sochařství. Poslední kategorií z této pěti významných pozic, bylo místo profesora anatomie, kterou však Akademie obvykle nabízela lékařům.²³ Turner se proto 16. března 1807 nabídl Akademii jako kandidát na post profesora perspektivy, pro nějž byl seznán jako vhodný adept na základě svých předchozích studií u architekta Hardwicka a malíře Maltona, který se specializoval na zobrazení architektury za využití výrazné lineární perspektivy. Zvolen byl 10. prosince téhož roku.²⁴

Turner tedy začal shromažďovat příručky, mezi nimiž se objevila už např. zmíněná Kirbyho *Dr Brook Taylor's Method of Perspective Made Easy* nebo *A Compleat*

²² WHITLEY 1913, 205

²³ MOYLE 2017, 249

²⁴ WHITLEY 1913, 205

*Treatise on Perspective in Theory and Practice, on the Principles of Dr. Brook Taylor*²⁵
Maltona staršího.

Přestože byl zvolen profesorem perspektivy v roce 1807, ve skutečnosti ale začal přednášet až teprve roku 1811. Nebylo nic neobvyklého, že příprava kurzů profesorům trvala delší dobu. Turner své přednášky konzultoval s Johnem Soanem.²⁶ Další přípravy také ovlivnila Turnerova vzrůstající tvůrčí činnost mezi těmito lety. Roku 1807 mj. začal pracovat na sérii *Liber Studiorum*, která sestávala z kolekce 71 tisků, připravoval také malby pro každoroční výstavu Královské akademie a množství dalších projektů.

První ze šesti veřejných lekcí tedy konečně odpřednášel dne 7. ledna roku 1811 v osm večer nepříliš velkému publiku. Přestože Turnerovo jméno v tomto roce už vzbuzovalo ohlas, lekce začaly uprostřed zimy a probíhaly ve špatně vytápěné místnosti.²⁷ Samotné téma nebylo, jak sám Turner často přiznával, příliš lákavé a nikdo neočekával zajímavá doprovodná vyobrazení. Byly to ale právě Turnerovy diagramy, co později vzbudilo pozornost diváků a studentů.²⁸

Turner v úvodní hodině chválil práci svých předchůdců Samuela Walea a Edwarda Edwardse a zároveň zmínil chuť přednášky rozšířit a posunout dále.²⁹ Neopomenul věnovat čas také chvále prvního prezidenta Akademie Joshuy Reynoldse, o němž se vyjadřoval jako o „Otcí anglické školy“. Vyzdvihuje nejen jeho malířskou práci, ale také jeho zásluhy jako kritika umění.³⁰ V rámci tohoto proslovu porovnal Reynoldse s Michelangelem a vymezil uměleckou návaznost, která vychází ze starých mistrů, bez nichž by se umělecká společnost nemohla posunout do své současné podoby. Jak bylo zmíněno výše, lekce měly sestávat ze základů geometrie, lineární a atmosférické perspektivy. Jeho první lekce byla jakýmsi úvodem do nastávajících pěti lekcí.

Turnerův sylabus se dochoval v jeho poznámkách, zde přikládám překlad na základě syntézy verzí přepsaných D. S. MacCollem (1908) a Andrewem Wiltonem (2006) podle Turnerových manuskriptů uložených v British Library³¹:

²⁵ Volný překlad *Všeobecný traktát o perspektivě v teorii a praxi podle metody Dr. Brooka Taylora*

²⁶ FREDERICKSEN 2004

²⁷ WHITLEY 1913, 206

²⁸ Tématika Turnerových přednášek z období 2. pol. 20. let 19. stol byla letmo zobrazena v atmosférickém životopisném filmu *Mr. Turner* (2014), režie Mike Leigh

²⁹ WILTON 2006, 86

³⁰ ZIFF 1963, 127. WILTON, 86

³¹ Add. MS B, MACCOLL 1908, 345, WILTON 2006, 88

1. Lekce – úvod, využití perspektivy, jak dalece perspektiva souvisí s anatomii, architekturou, sochařstvím, tvary, paralelní (rovnoběžná), angulární (kosá) a atmosférická perspektiva
2. Lekce – Vnímání a rozdělení tvarů a další perspektivní termíny, paralelní (rovnoběžná) perspektiva, kostka dle starých mistrů
3. Lekce – Angulární (kosá) perspektiva, kruh a válec, problematika kruhu, vysvětlení nevhodného užití rovnoběžek
4. Lekce – Atmosférická perspektiva, světlo, stín a barva
5. Lekce – Odrazivost, odrazy a barva
6. Lekce – Pozadí – úvod do malby architektury a krajiny

Z druhé strany listu se sylabem se nachází rozvedené poznámky o první lekci. MacColl ve své transkripci podotýká, že Turnerova angličtina obsahuje množství pravopisných chyb, což se dotýká kritiky, které bych se chtěla věnovat později v této kapitole.

Turner tedy postupně přechází od mechanické teoretické oblasti k lekcím, kde se věnuje plnému využití jednotlivých zásad v praxi. Lekce na téma pozadí bývá označovaná jako nejpřínosnější. Není tomu příliš divu, vzhledem k tomu, že Turner sám přiznával, že perspektiva jako matematický obor a vyučovaný předmět je věc nezáživná a „postrádá kouzlo, kterým oplývá umění malířství, sochařství nebo architektury, její studium je ale pro umělce naprosto nezbytné a zbylé tři obory se bez využití jejich pravidel neobejdou.“ Wilton takto cituje jeden z Turnerových manuscriptů.³²

Podle Whitleyho v roce 1815 vyšlo v časopise *New Monthly Magazine* jedno z nejúplnějších shrnutí Turnerovy druhé přednášky, která proběhla 9. ledna téhož roku.³³ Struktura zhruba odpovídá té v sylabu. Turner narážel na tematiku pohledu na přírodu a nabádal studenty k tomu, že samotné pozorování přírody nestačí. Vysvětlil zrak jako schopnost člověka rozpoznávat tvary, které ho obklopují. Zorné pole by se pak dalo přirovnat ke kuželu optických paprsků, jež dopadají z oka na tvary před ním. Turner klade důraz na to, že malíř musí tyto tvary umět rozlišit a pak je definovat. Vše, co malíř tedy maluje na plochu, je podle Turnera věc umístěna do onoho kuželu přijímaného zrakem. Na základě tohoto tvrzení definoval prostorové vidění jako

³² Add. MS C, f. 2, WILTON 2006, 88

³³ WHITLEY 1913, 207

schopnost rozlišovat plochy a jejich ovlivnění úběžníkem. „Plochy nad horizontem směřují dolů, ty pod ním naopak nahoru.“ Přičemž pozorovateli se do oka podle Turnera projektují tři typy ploch – ichnografické (plochy související s půdorysem), ortografické (plochy související s výškou pozorovaného objektu) a scénografické (hmota umístěná na půdorysu). Dnes by se dalo říct, že se jedná o souřadnice X, Y a Z v prostorové geometrii. Dále Turner pokračoval kónickými tělesy, a jak jejich natočení k divákovi ovlivňuje tvar, který vzniká v průsečiku těles. To vysvětlil na porovnání kruhu a elipsy vzniklých protnutím plochy kruhového tvaru. Pokud není tato plocha vzniklá protínáním těles natočena rovnoměrně čelně k divákovi, divák ji bude vždy vnímat jako elipsu nikoli jako kruh.³⁴[5]

Z přednášek se dochovaly diagramy. Obvykle se jedná o diagramy podle příruček o perspektivě, které Turner nashromáždil. Velké zastoupení nalezneme zejména v diagramech podle Kirbyho *Dr Brook Taylor's Method of Perspective Made Easy* nebo v nákresech dle Samuela Cunna a jeho *Euclid's Elements of Geometry*³⁵ (1759).³⁶ Právě tyto nákresy provedené zpravidla za pomoci černého a červeného akvarelu kritika a současníci velmi chválili. Mezi návštěvníky byl u přednášek přítomen jako student např. malíř Richard Redgrave (1804-1888). I on později komentoval Turnerovy přednášky ve své knize, v níž vyzdvihoval Turnerovy diagramy.³⁷

Mezi dochovanými diagramy se nachází například Turnerova kresba podle Rafaelova *Proměnění Páně* (původní dílo z let 1518–1520, Turnerův diagram 1810)[6], kterou lze stejně jako většinu ostatních diagramů vidět ve sbírkách Tate Gallery v Londýně.³⁸ Tato kresba je doplněna o trojúhelníky, pomocí nichž Turner během úvodní lekce názorně demonstroval využití kombinace geometrie a perspektivy pro dosažení harmonické pyramidální kompozice díla.³⁹ Dalším příkladem mohou být kresby kónických těles⁴⁰ překreslených podle příručky Thomase Maltona staršího[7], konstrukce paraboly podle Johna Hamiltona a jeho díla *Stereography; or a Complete Body of Perspective in all its*

³⁴ *Perspective Sketchbook, Diagram of a Perspective Method for a Circle, after Guidobaldo del Monte*, 1809, Turner Bequest CVIII 43 a

³⁵ Volný překlad *Euklidova geometrická tělesa*

³⁶ FREDERICKSEN 2004

³⁷ *New Monthly Magazine* 1. února, 1816, 60; *New Monthly Magazine* 1. března, 1816, 152, REDGRAVE 1890, 235

³⁸ V expozici pro běžného návštěvníka je vystaveno pouze pár diagramů, kresby jsou však na základě domluvy přístupné ve studovně.

³⁹ WILTON 2006, 86

⁴⁰ *Perspective Sketchbook, Lecture Diagram 20: Conic Sections (after Thomas Malton Senior)*, 1810, Turner Bequest CXCIV 63

Branches (1738)⁴¹[8], dále pak parabolu Turner překreslil také podle Williama Emersona[9]. Všechny tyto diagramy pocházejí z druhé lekce týkající se geometrických těles. Z lekce třetí, v níž se malíř věnoval angulární perspektivě, se pak dochoval složitější diagram týkající se základní prostorové konstrukce domu[10]. V lekci páté se Turner věnoval materiálům schopným odrážet světlo, přičemž jako příklad porovnal staré zrezivělé brnění se zbrojí novější. Vodu přirovnal k perfektně vyleštěnému povrchu, což demonstroval na diagramu *Reflections and Refractions in a Transparent Globe Half-Filled with Water* (Odrazy a odlesky světla v průhledné kouli, částečně naplněné vodou, 1810)[11], který se z této lekce dochoval.⁴² Šestá přednáška týkající se krajinomalby a malby pozadí proběhla bez využití doprovodných diagramů.⁴³

Malíř se tedy držel postupu, jenž začínal teoretickými základy, které posléze aplikoval na složitější úkony. Vzhledem k obsahu čtvrté, páté a šesté lekce lze soudit, že malíř postupoval od konkrétních a přesných matematických počinů k abstraktnějšímu a více malířskému pojetí perspektivy. Lze tedy usuzovat, že matematika figurovala pro Turnera jako základ, zatímco aplikace barvy a světla dokončovala umělecký malířský počin.

3.2 Přednáška o malbě pozadí

Poslední přednáška v sylabu na téma pozadí, architektury a krajinomalby se od ostatních lekcí odlišuje. Její úplnou transkripci podle manuscriptů umístěných v British Library a soukromých sbírkách zpracoval v roce 1963 Jerrold Ziff. Jedná se o jedinou z Turnerových publikovaných přednášek.⁴⁴ Ziff zároveň všechny Turnerovy přednášky shrnuje jako výtah z lépe provedených příruček, ale lekci o pozadí považuje za unikátní.⁴⁵ První zvláštností je fakt, že tato lekce vybočuje provedením. Jak jsem již předeslala, poslední přednáška postrádala diagramy kopírované podle zmíněných traktátů. Turner ji doplnil některými ze svých starších děl,⁴⁶ přičemž obvykle se jednalo o díla, která byla zajímavá využitím světla a stínu, svojí kompozicí a výrazným kontrastem. Kromě svých prací ale využíval hlavně grafiky reprodukcující díla velkých umělců, s jejichž obrazy se setkal na svých cestách po Evropě. Na těchto grafikách

⁴¹ Volný překlad *Stereografie, neboli celkový popis perspektivy a všech jejích odvětví*

⁴² WHITLEY 1913, 208

⁴³ FREDERICKSEN 2004

⁴⁴ FREDERICKSEN 2013, 65

⁴⁵ ZIFF 1963, 124

⁴⁶ FREDERICKSEN 2004

mohl poukazovat na kontrast světla a stínu. Barvy vzhledem k provedení, které měl k dispozici, pouze komentoval. Zejména rozebíral obrazy umístěné v pařížském Louvru.

Přednáška o pozadí je výjimečná také tím, že se jedná o Turnerovu jedinou delší psanou analýzu na téma historie krajinomalby.⁴⁷ Turner podle všeho disponoval praktickými schopnostmi práce s perspektivou, ale měl problémy její základy a pravidla vysvětlit. Poslední lekce nebyla zdaleka tak technická, a proto byla pro Turnera srozumitelnější a snáze mu umožnila předat myšlenky.

Turner přednášku uvádí jako výsledné shrnutí všech bodů probraných v předchozích hodinách. Pouze na základě porozumění jejich problematice lze pokračovat k závěrečné lekci. Jedním ze stěžejních bodů lekce je tvrzení, že krajinomalba je stejně hodnotná jako historický námět. V Anglii v této době na základě romantického hnutí byla krajinomalba žádanější, než kdekoli jinde v Evropě.⁴⁸ Turner neopomíná poukázat na křivdu, kterou může krajinomalba trpět, tedy že se jedná pouze o prostředí pro hlavní motiv. Turner ji v rámci této myšlenky přirovnává k jakési schránce, do níž se umístí gró obrazu, důležitý historický námět, bez něhož však krajina samotná nemá žádnou hodnotu.⁴⁹ Stejně jako krajinomalba podle něho takto v malířství spíše neuspěla architektura – upozadněná a nedůležitá pro scénu. (Za průlomové Turner považuje Paolla Ucella a Albrechta Dürera, kteří jako jedni z prvních ve své tvorbě úspěšně sjednotili pozadí s hlavním motivem obrazu.) Tímto Turner naráží na nahlížení na krajinu a krajinomalbu během historie až do příchodu romantismu.⁵⁰ Po tomto úvodu se přednáška tedy věnuje vyvracení tvrzení, že krajina není podstatná, a to na základě studie, která zevrubně analyzuje díla mistrů od renesance téměř po Turnerovu současnost.

Pozornost Turner věnuje Tizianovi, v jehož dílech myšlenku ukotvuje. Poměrně detailně rozebírá Tizianův obraz *Saint Peter martyr* (*Sv. Petr mučedník*, 1528–1529)[12], který byl ztracen při benátském požáru v roce 1867⁵¹. Upozorňuje na nízký horizont, který dává vyniknout siluete utíkajícího apoštola. Přímký kmenů, které vedou oko do dolní části obrazu ke scéně pod nimi. Zároveň větve, jež u stromů vyrůstají pouze na levé straně kmene, jako by na přehajícího mučedníka ukazovaly prsty a

⁴⁷ ZIFF 1963, 125

⁴⁸ VAUGHAN 1999, 183

⁴⁹ Add. MS I, F. 10, 11 citováno podle WILTON, 89

⁵⁰ VAUGHAN 1999, 227-229

⁵¹ ZIFF 1963, 135

umocňují tak dojem z díla. Právě expresivita celého obrazu je věc, kterou Turner na tomto obraze chválí v komentářích ve svém skicáři.⁵² Dalším Tizianovým počinem, který vzbudil Turnerův zájem, byl obraz *Venus and lute player* (*Venuše a hráč na loutnu*, 1560)[13]. Turner zde vypichuje práci se světlem a stínem. Mezi světlejší krajinou s horami a stromy v pozadí a postavami v předním plánu, se nachází tmavě rudá drapérie. Tento prvek umožňuje postavě Venuše vyniknout oproti prostředí. Její bledá kůže osvětlena světlem kontrastně září a jasně tak upozorňuje, na co se má oko diváka soustředit. Zároveň ale Turner oceňuje, že krajina v pozadí není nijak ochuzena o detail, a přestože středem zájmu je bezpochyby Venuše, divákův zrak se může vrátit k přírodě v zadních plánech a stále nalézat nové motivy k pozorování. Dalo by se tedy říct, že přednášející zde oceňuje sjednocení obou motivů harmonicky tak, aby fungovaly nejen jako jeden obraz ale zároveň i odděleně.

Tímto způsobem Turner v přednášce rozebírá několik malířů. Přičemž je míra jeho zájmu vůči vybraným osobnostem ne úplně vyvážená. Zatímco Tizianovi věnuje delší odstavce, jiné osobnosti jako Domenichina (1581–1641), Aelberta Cuypa (1620–1691), Paula Pottera (1625–1654), Adriaena van der Velde (1636–1672), Francesca Zuccarelliho (1702–1788) nebo Jeana-Antoina Watteaua (1684–1721) pouze letmo zmíní v jedné až dvou větách.

Jedním z dalších témat, jímž se zabývá, je barevná paleta obrazu. Vyzdvihuje, že barvy použité na stínování postavy by měly odpovídat tónům, jež malíř použil na pozadí. Jako příklad opaku uvádí portréty Hanse Holbeina (1498–1543), v nichž jsou postavy umístěny na modré nebo zelené ploše, zatímco odstín pokožky ani oblečení postav tuto plochu nijak nereflektuje. Neopomíná pak zmínit Reynoldsovu radu, že odstín užitý na postavě by měl ladit s barvou využitou na prostředí. Postava pak má být rozjasněna nebo naopak ztmavena, aby z pozadí za pomoci kontrastu vystoupila tak, jak to již vyzdvihl u Tizianova obrazu s Venuší.

Znovu tento princip pak popisuje na dvou plátnech, jejichž autorem je Paolo Veronese (1528–1588). Prvním z nich je *Svatba v káni Galilejské* (1562–1563)[14]. Zde postavy v barevných oděvech sedí shromážděny okolo stolu s bílým ubrusem, jenž je umístěn před bílou mramorovou stěnou s balustrádou. Obraz *Hermes, Herse a Aglauros*

⁵² *Studies in the Louvre Sketchbook*, Commentary on Titian's 'St. Peter Martyr', 1802, Turner Bequest LXXII 28a

(1576–1584)[15] má tento způsob invertovaný. Scéna s postavami se nachází v chodbě, na niž dopadá ostré světlo, zatímco zadní plán s architekturou ve stínu je tmavší. Postavy v obou případech tedy kontrastují s plány za sebou, čímž jsou definovány jejich siluety.

Takový přístup k práci je velmi často vidět v Turnerových vlastních dílech. Stejně tak střídání tmavých a světlých barevných plánů, pomocí něhož malíř dosahoval dojmu větší hloubky obrazu. Zároveň na Veroneseho obrazech Turner oceňoval zájem o architekturu, jíž jsou věnovány nemalé části pláten.

Turner naopak kritizuje Nicolase Poussina (1594–1665). Malíř obdivuje Poussinův zájem o antiku, jenž „vyzařuje ze všech jeho prací“.⁵³ Nicméně vzhledem k tématu přednášky se soustředí na harmonii v zobrazení námětů s prostředím, do něhož byly umístěny a ve všech případech vypichuje totéž – nesoulad světla a barevných odstínů, což nazývá odklonem od přírody. Tyto nedostatky vypichuje na obrazech *Pyrrhova záchrana* (1634)[16], *Pyramus a Thisbé* (1651)[17] a na *Potopě* neboli *Zimě* (1660–1664)[18]. Ve všech případech Poussin umístil do krajiny zdroj světla, který je ale v rozporu s osvětlením postav. Nejzřetelnější je to na obrazech *Pyrrhova záchrana* a *Potopa*. Na prvním díle krajina působí jako by se jednalo o západ slunce, přičemž samotná hvězda už není za obzorem vidět a prostředí je ponořené do tlumených tónů. Mezitím na postavy v předním plánu ale dopadá ostré světlo, jehož zdroj se nachází ve výšce vlevo nad nimi. Postavy tak působí jako vytržené z prostředí, protože světlo na ně dopadající odpovídá světlu za téměř pravého poledne. V odstavci o *Potopě* Turner zdůrazňuje, že se jedná o scénu uprostřed temné bouře nebo v noci. Prostor téměř nepřijímá světlo, ale postavy, stejně jako tomu bylo u *Pyrrhovy záchrany*, doslova svítí. Poznámky na toto téma se také nachází v Turnerově skicáři, který s sebou měl při svých návštěvách Louvru.⁵⁴ V poznámkách se můžeme dočíst zamyšlení, že teoreticky by se dala výrazné záře kůže postav u *Potopy* vysvětlit jako výsledek světla měsíce v noční scéně. Zároveň si to však Turner ihned vyvrátí v následující myšlence, že tomu ale odporují tóny a jas barev.⁵⁵ Turner se zde zamýšlí, že si není jistý, jestli to bylo Poussinovou „neschopností nebo ignorancí“⁵⁶, ale hodnotí tato díla podle kritérií, která

⁵³ ZIFF 1963, 145

⁵⁴ BROWN 2002, *Studies in the Louvre sketchbook 1802*

⁵⁵ *Studies in the Louvre Sketchbook*, Commentary on Nicolas Poussin's ‚Deluge‘, Turner Bequest LXXII 41a

⁵⁶ ZIFF 1963, 145

odpovídala cílům jeho přednášky, a do dalších detailů jako iracionalita gest zajímavých na efekt a dalších otázek, pro které dále Poussina kritizuje ve svých poznámkách a nazývá jeho díla absurdními, už nezabíhá.⁵⁷

Turner zde tímto kritizuje teatrální barokní a klasicistní přístup k malbě, kdy krajina a námět fungují jako jeviště s herci a kulisami. Figury jsou expresivní, ale krajina na jejich náladu nijak nereaguje. Drama prostupující všemi rovinami obrazu a důraz na přírodu přináší až romantické myšlenky, s nimiž se Turner ztotožňuje.⁵⁸

Je zajímavé, že Turner kritizuje nerealističnost klasicistní malby u Poussina, ale zároveň obdivuje Clauda Lorraina (1600–1682), jehož práce Turnera inspirovala v mnoha aspektech. Není divu, že ho neopomněl zmínit. Lorrain byl autorem maleb, kterým se v Anglii říkalo Arcadie. V těchto dílech ztvárňoval ideální krajinu založenou na Vergiliových pastýřských zpěvech.⁵⁹ V rámci mnoha slov chvály, kterými Lorraina Turner zahrnuje, zdůrazňuje malíř Lorrainovu práci s atmosférickou perspektivou. Jejího efektu dociluje využitím zářícího světelného oparu, který prostupuje plochou celých jeho obrazů. Jeho pomocí Lorrain umně dociluje dojmu hloubky, ale také dokládá atmosféru obvykle letních dní. Turner tedy nijak neupozorňuje na námět, ani idealistické ztvárnění, které by studentům neumožňovalo se rozvíjet a vracelo by je k již přežitému motivu, ale vypichuje Lorrainovu techniku, která souvisí s Turnerovými myšlenkami a která podle něho studenty posune dál ve vnímání prostoru a přírody. Je zajímavé, že zde není zmíněno žádné konkrétní Lorrainovo dílo. Turner pouze upozorňuje na fakt, že jeho obrazy se nachází v Anglii. Lze soudit, že právě proto očekával, že se studenti seznámili s originály, zatímco zbylá díla jsou převážně z Louvru, proto komentoval konkrétní grafické reprodukce.

Posledním tématem přednášky je komparace Rembrandta (1606–1669) a Petera Paula Rubense (1577–1640). Turner je vybírá na základě rozhodnutí, že tito dva umělci se jako jediní vymykali klasickému pohledu na vlámskou krajinomalbu. Rembrandt podle něho vyniká chiaroscurem a až „hmatatelnou“ tmou.⁶⁰ Do skicáře z Louvru si Turner zapsal poznámky o jiných dílech než o těch, která rozebral v přednášce. V

⁵⁷ *Studies in the Louvre Sketchbook*, Commentary on Nicolas Poussin's ‚Deluge‘, Turner Bequest LXXII 41a

⁵⁸ VAUGHAN 1999, 228

⁵⁹ VAUGHAN 1999, 205

⁶⁰ Add. MS I, ZIFF 1963, 145

Louvre si sice zapisoval vlastní poznatky o obrazech se zj. figurální tematikou⁶¹, v přednášce se však soustředil na plátno *Mlýn* (1645–1648)[19] a tisk *Tři stromy* (1643)[20]. Obě díla považoval z hlediska kresby zavrženíhodná, ale uvedl je jako příklad vyvedeného využití světla. Stejně jako Lorrain, Rembrandt využil světelný opar pro vytvoření atmosféry a hloubky. U Lorraina Turner chválil zlatavé světlo, které v divákovi okamžitě vyvolá dojem prostředí letní Itálie. Rembrandt využívá úzkou škálu barevných tónů k navození atmosféry chladného rána přikrytého mlhou, které podle Turnera oplývá tajemstvím a vyzývá diváka, aby toto tajemství hledal.

Za přesný opak Rembrandta pak Turner považuje Rubense. Zatímco Rembrandt se soustředí převážně na dramatické světlo, které je stupňované pomocí jednodušší barevné palety, Rubensovu tvorbu Turner přirovnává ke kytici. Svě tvrzení dokazuje na obraze *The Village Fête (Vesnické hody, 1635–1638)*[21], na němž je zobrazeno množství postav v různobarevných oděvech.⁶² Co však Turner důrazně kritizuje je téměř neexistující stínování. Podobně jako u Poussina, Turnerovi vadí, že Rubensova díla podle něho postrádají harmonii mezi barevném tónování krajiny a figurálním motivem obrazu. V jeho pařížském skicáři se jedná o stejnou kritiku zářivé modré a červené, která podle něho nedává smysl vůči okolí stejně jako oděvy postav u Poussina.⁶³ Tyto jevy totiž podle Turnera zabraňují diváku pozorovat dílo jako celek, protože výrazné nesmyslné barvy, jež „nesouvisejí s prostředím dráždí oko natolik, že se k nim divák musí neustále vracet.“⁶⁴ Naráží tak na Rubensův obraz *Krajina s duhou* (1636)[22].

Zároveň u Rubense během přednášky kritizuje další aspekt, který mu vadil už u Poussina, a tím je podle Turnera „nesmyslné“ využití světla. Jedná se konkrétně o obraz *Tournament in front of Castle Steen (Turnaj před hradem Steen, 1635–1637)*[23]. Turner chválí „dramatickou a krásnou oblohu,“⁶⁵ ale okamžitě odmítne umístění slunce.

⁶¹ *Dobry samaritan* (1646), autorem neznámý Rembrandtův učedník; *Tobiáš a anděl* (1637), *Zuzana* (1636) – všechny tyto obrazy zhodnotil spíš negativně, poznamenal si mdlé zelené tóny barev, nevýraznou barevnou škálu, ošklivé výrazy, skicáře také zahrnují studie *Dobrého samaritána a Zuzany*, *Studies in Louvre Sketchbook, Commentary on Rembrandt's 'Tobias and the Angel' and 'Susanna' by a Rembrandt Follower (Inscriptions by Turner)*, Turner Bequest LXXII 60a

⁶² ZIFF 1963, 145

⁶³ *Studies in the Louvre Sketchbook, Commentary on Nicolas Poussin's 'Deluge'*, Turner Bequest LXXII 41a

⁶⁴ *Studies in the Louvre Sketchbook, Commentary on Peter Paul Rubens's 'Landscape with a Rainbow'*, Turner Bequest LXXII 77a

⁶⁵ *Studies in the Louvre Sketchbook, Commentary on Peter Paul Rubens's 'Landscape with a Rainbow' and 'Tournament'*, Turner Bequest LXXII 78

Turnaj podléhá v podstatě identickému problému jako Poussinova *Pyrrhova záchrana*. Zdroj světla a barvy na obloze neodpovídají osvětlení postav. Turner odsuzuje umění, které dle něho odporuje přírodě na základě teatrálnosti, a nazývá ho defektním.⁶⁶

Další umělce už zmiňuje v přednášce pouze letmo a lekci, potažmo celý cyklus přednášek, zakončuje myšlenkou, že společnost se posouvá dopředu a vnímá chyby, které staří mistři mohli udělat. Předestírá žákům, že je tedy momentálně na nich, aby dostáli svému studiu a pokračovali za pomoci znalostí a instrukcí, které jim Akademie nabízí.

Zpětně se dá tedy říct, že s původními požadavky Akademie na profesora perspektivy, měla tato přednáška společného pramálo. Turner zabrušuje spíše do pole kompozice a práce s barvou a světlem. Svým způsobem světlo a barva také určují perspektivu, ale skutečně se tohoto tématu dotkne pouze u Lorraina a to velmi zevrubně. Oproti tomu atmosféře, kompozici a realistickému stínování se věnuje intenzivně. Nosná myšlenka celé přednášky o pozadí je tedy podle Turnera fakt, že pozadí (což je podle Turnera až degradující pojem, kterému se vyhýbá a nahrazuje ho pojmy krajina nebo architektura podle provedení) může stejně jako hlavní, primárně historický, námět vyvolávat emoce a prohloubit divákův prožitek z obrazu.⁶⁷ Dalo by se říct, že se jedná o obhajobu krajinomalby a prostředí v malbách s historickým námětem na základě analýzy předchozích mistrů.

Wilton ve své publikaci zmiňuje dopis rytce Thomase Landseera (1793–1880), podle něžž Turner toužil po tom, aby byl na Akademii zaveden post profesora krajinomalby.⁶⁸ Existuje hypotéza, že se Turner zhostil role profesora perspektivy v naději, že tak získá lepší půdu pro návrh existence postu profesora krajinomalby.⁶⁹ Poněkud kontroverzní lekci o pozadích mohl chtít tento nápad podložit.

3.3 Kritika

Přestože Turnerův sylabus, diagramy a struktura přednášek působí sofistikovaně, jeho přednášky nikdy nesklidily velký ohlas. Dříve v kapitole, kde uvádím sylabus jeho přednášek, jsem zmínila, že MacColl v něm poznamenává drobné pravopisné chyby.

⁶⁶ *Studies in the Louvre Sketchbook*, Commentary on Peter Paul Rubens's 'Landscape with a Rainbow', Turner Bequest LXXII 77a

⁶⁷ ZIFF 1963, 131

⁶⁸ WILTON 2006, 89

⁶⁹ ZIFF 1963, 125

Nejinak tomu bylo i v Turnerově mluveném projevu, přičemž jeho přízvuk a výslovnost ovlivňovaly vyznění lekcí a tisk je nazval až vulgárními.⁷⁰ Malíř čelil kritice tisku, který nejprve vyzdvihl problémy s projevem, zadržáváním se, ale třeba i fakt, že jako lektor přednášky předčítal z papírů.⁷¹

Naopak všemi chválené byly zmiňované diagramy, u nichž se objevily pouze výtky na téma jejich velikosti – údajně mohly být větší. V kombinaci s Turnerovým špatně srozumitelným projevem, obvykle nedosahovaly svých možností. Často se také stávalo, že Turner vystavil diagram při odmlce v projevu, aniž by jakkoli komentoval, co vyobrazení znamená, a pokračoval ve výkladu.⁷² Chaos způsobený ztracenými poznámkami, kdy za něho lekcí musel nečekaně odpřednášet Henry Fuseli, profesor malířství, Turnerovi také nepřidal.⁷³

Na základě poznámek Johna Soana, který se Turnerových lekcí účastnil v roce 1812 – tedy druhý rok, kdy Turner přednášel, se dozvídáme, „že přednášky působily spíše jako přednášky o malířství a architektuře, přičemž slovo perspektiva téměř nepadlo.“⁷⁴ Lze soudit, že na základě těchto poznámek Turner ze sylabu nakonec vystříhl lekcí o pozadí. Nedostatek instrukcí, které by se v ní vztahovaly věcně k tématu perspektivy, popudily Turnerovy kolegy, jimž přišlo, že Turner zasahuje do jejich tématu, aniž by se držel svého. Součástí jeho cyklu přednášek byla lekce o pozadí mezi lety 1811 a 1816. V roce 1817 nepřednášel. Z následujícího roku se dochoval nový sylabus, v němž se přednáška o pozadích nenachází.⁷⁵

Další z praktik, které byly malíři vytýkány, bylo opakování lekcí každoročně téměř slovo od slova, přestože Turner údajně experimentoval a mírně obměňoval znění přednášek.⁷⁶ Přičemž anonymní dopis od „někdejšího studenta“, který Turner v roce 1831 obdržel, naráží nejen na toto téma, ale opět zdůrazňuje, jako všechny recenze v časopisech před ním, že Turner byl skvělý, ve své podstatě až bezkonkurenční krajinář, ale jako profesor a lektor naprosto neschopný.⁷⁷

⁷⁰ New Monthly Magazine vol. V. 1. února, 1816, 60

⁷¹ New Monthly Magazine vol. V. 1. března, 1816, 152, Whitley, 256

⁷² Literary Gazette and Journal of Belles Lettres, Arts, Politics, Etc., Č. 50, Saturday, Jan 3, 1818, 24; WHITLEY, 258

⁷³ New Monthly Magazine 1, 1. března, 1814, 140

⁷⁴ John Soane's Museum, John Soane's pocketbook, zápis 8. února 1812, WHITLEY 1913, 206

⁷⁵ ZIFF 1963, 126

⁷⁶ FREDERICKSEN 2004

⁷⁷ WHITLEY 1913, 259

Turner definitivně přestal přednášet po roce 1828, ale rezignaci podal až v prosinci o devět let později.⁷⁸ Během těchto let se podepisoval s iniciály P.P. (Professor of Perspective – profesor perspektivy) za jménem. Stejně tak používal iniciály RA (Royal Academician – člen Královské akademie).⁷⁹

4. Výtvarná tvorba s uplatněním znalosti perspektivy a obecných znalostí dřívějšího studia

4.1 Malby

S Turnerovými pracemi se dnes můžeme setkat v mnoha muzeích a galeriích. Deset Turnerových obrazů, mezi něž patří některá z jeho nejznámějších děl jako *Přístaviště v Calais* (1803) [24], *Dido building Carthage*⁸⁰ (1815) [25], *The Fighting Temeraire*⁸¹ (1838) [26] a *Děšť, pára a rychlost* (1844) [27] dnes nalezneme v Národní galerii v Londýně.

Největší světová sbírka Turnerova díla se sice nachází také v Londýně, ale patří galerii Tate.⁸² Její jádro tvoří tzv. Turner Bequest (Turnerův odkaz). Jedná se o zhruba 37 500 objektů, které patří státu. Přes 19 tisíc objektů se dostalo do majetku Národní galerie čtyři roky po Turnerově smrti.⁸³ O katalogizaci celé sbírky se postaral A. J. Finberg v roce 1909.⁸⁴

V Tate Britain⁸⁵ jsou Turnerovy obrazy vystaveny ve stálé expozici, kterou tvoří osm místností, jež jsou od sebe děleny určitým tématem. Návštěvníci si tedy mohou prohlédnout obrazy, k nimž Turnera inspirovaly např.: jeho cesty po Anglii. V další místnosti se mohou setkat s obrazy inspirovanými cestami do Evropy. Dále se zde nachází dvě místnosti soustředící se na rozpracovaná plátna nebo malby, které nebyly za

⁷⁸ FREDERICKSEN 2004

⁷⁹ CREPALDI 2011, 19

⁸⁰ Volný překlad *Dido stavějící Kartágo*, jedná se o obraz, kt. Turner namaloval, aby ladil s obrazy od Clauda Lorraina, jehož obdivoval. Turner ve své závěti uvedl, že si přeje, aby byl tento obraz vystaven vedle Lorrainových děl, kde se dnes také nachází. CREPALDI 2011, 72

⁸¹ *The Fighting Temeraire tugged to her last Berth to be broken up*, volně přeloženo jako *Válečná loď Temeraire tažena ke svému poslednímu kotvišti, kde bude rozebrána*

⁸² BROWN 2002, 7

⁸³ WILTON 2006, 245

⁸⁴ <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/jmw-turner-sketchbooks-drawings-watercolours>

(vyhledáno 20. 5. 2020)

⁸⁵ Jedna ze čtyřech poboček galerie Tate, další jsou Tate Modern v Londýně, Tate Liverpool a Tate St. Ives v Cornwallu.

Turnerova života vystaveny. Jedna z těchto místností se věnuje Turnerovu zájmu o moře a druhá umožňuje navštívit plátna s historickými náměty a převážně figurálními motivy. V těchto místnostech můžeme pozorovat vedle sebe pověšená díla s podobným podílem abstrakce a lehkostí tahu štětcem. Zatímco ale v jednom případě se jedná o skicu z ranější fáze malířova života, druhý obraz je hotové plátno z umělcevo pozdějšího období, kdy tíhnul více k abstrakci a využití světla v atmosférické perspektivě. V neposlední řadě se v Tateu také nachází místnost věnující se Turnerovým skicám a akvarelům. Tato místnost se soustředí primárně na zobrazení gotických katedrál.⁸⁶ Vzhledem k jejich velkému množství jsou Turnerovy skicy a akvarely přístupné ve studovně po dohodě s galerií.

Ačkoli úplně nezapadala do cyklu přednášek o perspektivě, jako hodnotná informační analýza Turnerových myšlenkových pochodů slouží jeho přednáška o malbě pozadí, na niž se soustředím v předchozí kapitole. Z této jeho eseje o krajinomalbě se dozvídáme spoustu principů, které pozoroval, analyzoval a kterými se pak sám řídil. Právě tyto jeho vyřčené myšlenky o konstrukci kompozice, jež dále souvisí s prací s barvami a perspektivou, se dají volně aplikovat na jeho tvorbu.

Turnerova malířská tvorba se neustále vyvíjela. Od konkrétnějších topografických akvarelů s přesně definovanou hmotou malíř později upouštěl, zatímco jeho barevná škála získává na jasnosti a sytosti.

Dále v pojetí malby Turnera výrazně ovlivnily cesty do Itálie. Zde se setkal s ostrým světlem, které v industriálním Londýně nebylo kvůli tehdejším podmínkám k vidění. Přestože maloval italské veduty už před svojí první cestou do Itálie, a to na základě studií děl Clauda Lorraina, vlastní zkušenost s návštěvou Apeninského poloostrova v něm zanechala velký dojem.⁸⁷ Turner začal používat světlé barvy a zobrazovat jasnou oblohu. Nadšení z ostrého světla je znát v jeho Benátském skicáři, v němž využívá jasných světlých barev, aby dosáhl dojmu oslnění oslepujícími slunečními paprsky.⁸⁸ Ve svém využití perspektivy téměř kompletně upustil od matematického lineárního postupu. Mnohem více se Turner najednou soustředil na definici plánů a hloubky za pomocí světla a barevné škály tak, jak to popisoval ve svých přednáškách o pozadí.

⁸⁶ Návštěva Tate Britain 28. 2. 2020

⁸⁷ CREPALDI 2011, 21

⁸⁸ *Como and Venice Sketchbook, Venice: The Punta della Dogana, with the Zitelle in the Distance – Early Morning* (1819), Turner Bequest CLXXXI 6

Najednou se u něho setkáváme se světlým oparem, v němž se tvary rozptylují do méně určitých náznaků, čímž mnohem aktivněji využívá techniku světelné atmosférické perspektivy.

Muzeum a galerie Kelvingrove ve skotské Glasgow se sice nevyznačuje velkým množstvím Turnerových prací jako Tate nebo slavnými díly jako Národní galerie, setkáme se tu však v rámci stálé expozice se zajímavým umístěním dvou obrazů. Obě plátna jsou umístěna v rohu, přičemž divák se může postavit mezi ně a příjemně vidět v podstatě na obě naráz. Muzeum tímto umístěním diváky vyzývá ke komparaci. Jedná se o Turnerův obraz *Pifferari* (1838)[28], proti němuž bylo vpravo pověšeno plátno *Hampstead Heath* (cca 1830)[29] ze série obrazů namalovaných v této oblasti. Autorem tohoto díla je John Constable (1776–1837).

Zatímco Turner se snažil najít nová východiska pro svoji tvorbu na svých výpravách nejprve po Anglii později po Evropě, Constable se neustále vracel k vlámské malbě, kterou obdivoval. Na rozdíl od Turnera, Constable nikdy neopustil Anglii a věnoval se zobrazování krajiny, kterou znal. „Budu nejlépe malovat místa mně vlastní“ napsal 23. října roku 1821 v dopise svému příteli Johnu Fisherovi.⁸⁹ Jeho krajinomalba spíše odpovídá realistickému pojetí tvorby, přičemž jedním z námětů, kterým věnoval nejvíce studií, byla oblaka. Ta ale Constable obvykle vnímal jinak než Turner.

V době dokončení *Pifferari* měl Turner za sebou už dvě ze svých cest po Itálii a dva roky poté se vypravil na další. Námětem je tedy italská krajina s pifferari, což byli pastýři, kteří přicházivali během adventu do Říma zpívat u obrazů panny Marie.⁹⁰ Námětem Constableova obrazu je krajina z okolí Hampsteadu nedaleko Londýna, kam se nastěhoval v roce 1819 kvůli manželčině nemoci. Z této oblasti naskicoval okolo stovky studií krajiny s oblaky, přičemž domaloval několik pláten jako olejomalby.⁹¹

V obou případech nyní porovnávaných obrazů se jedná o olejomalbu na plátně a o krajinomalbu. Zatímco Constable se drží tradičního realistického znázornění své domoviny v Anglii, Turner sahá k velkolepému až monumentálnímu ale rovněž také idylickému zobrazení komponované krajiny, s níž se setkal během svých cest a podle níž si namaloval spousty skic.

⁸⁹ Sbíрка korespondence Johna Constablea zkompletovaná jeho přítelem Robertem Charlesem Leslieem, LESLIE 1896, 105, BARKER 2004

⁹⁰ OTTO 1902, 722

⁹¹ BARKER 2004

Constableův obraz působí kompaktně. Při prvním pohledu vidíme krajinu, v níž nemusíme hledat jednotlivé části a příliš je rozdělovat nebo se na ně soustředit. Obraz působí jako čistý celek, v němž postupně nacházíme drobné detaily. U těchto detailů se ale jedná o drobnosti a divák není při prvním pohledu nijak zmatený. Vidí realistický pohled do krajiny tak, jako by sám stál na Hampsteadském poli a díval se směrem k Londýnu.

Komponovaná krajina s *Pifferari* naproti tomu působí, jako by Turner vzal a sestavil více obrazů dohromady. Motiv je ve své podstatě celkem jednoduchý. Jedná se o pohled do krajiny, již z obou stran rámuje pohoří. Dílo samotné by se dalo rozdělit na několik dílčích částí. Každá z nich má svůj vlastní námět, kterým jsou figury a architektonický nebo přírodní útvar v dané části obrazu. Plátno by se dalo rozdělit na oblohu, oblast krajiny s pohořím v zadním plánu a město na levé straně ve středním plánu. Dále je tu levý dolní roh s jednou skupinou figur a pravý dolní roh s dalšími figurami. V porovnání s Turnerem Constableův obraz naopak sestává pouze ze dvou dílčích částí, oblasti nad horizontem a pod ním.

Na první pohled oba obrazy zaujmou svým důrazem na oblohu, která i přes rozdíly v kompozici uchvacuje divákovu oko téměř stejnou měrou. U Constablea za pomoci posunutí horizontu níže oblast oblohy pokrývá více než poloviční plochu plátna. Constableovu plátnu dominuje plastická modelace nadýchaných oblaků lemovaných světlem, jež přichází z pravého horního rohu. Oko vedou diagonály v podobě volumetrických světél zářících zpoza kumulace nejtmašších mraků. Použité barvy odpovídají pochmurnější anglické obloze, kdy mraky dělí slunce od země. Malíř pracuje primárně se stupni šedé s jemnou příměsí modré, která prosvítá na některých drobných místech plátna. Turner naopak velkolepá oblaka v podstatě vynechává a na rozdíl od svého krajanu sahá po syté modré, která funguje jako ústřední motiv obrazu. Jemný přechod z intenzivní azurové do světle modré až bílé barvy, který imituje rozptyl vzduchu nad krajinou, dává obrazu dojem hloubky. Napodobuje pohled do krajiny, kdy za jasného slunného dne vidíme do dálky. Turner na rozdíl od Constablea umístil do centrální oblasti nebe pouze jedinou úzkou mrakovou formaci, která jako by byla rozfoukaná ve větru, působí jako jemný závoj a nepoutá tolik pozornosti. Od Constablových mraků se také liší tím, že se jedná o pastózní tahy bílé na relativně hladké ploše. Constable modeluje mraky několika odstíny a pracuje s hmotou téměř, jako by se pokoušel je nahmatat. Turnera oblaka v tomto obraze zdaleka nezajímají

tolik jako malba idylické modré oblohy a hloubky, kterou při vyobrazení takto jasného dne může docílit. Zajímavé také je, že zatímco Constable pokrývá oblohou souvislou plochu, jež zahrnuje velkou část plátna, Turner své nebe rozdělil na dvě místa – oblast nad horizontem a plochu, kde se modrá odráží na hladině vody v centrální části obrazu.

Při zaměření se na Hampsteadskou kopcovitou louku s pár stromy si po chvíli můžeme všimnout cesty, která začíná v dolní centrální části obrazu. Jako esovitá stezka prochází mezi kopcovitými útvary napravo, odkud se stáčí na opačnou stranu obrazu a pokračuje do dále k Londýnu v pozadí. Touto rafinovanou kompozicí malíř vyzývá diváka, aby okem prošel všechny části díla a stejně jako na procházce si až během této cesty povšimne drobných detailů, které Constable na plátno umístil.

Určitý podíl abstrakce v Turnerově tvorbě pozorování obrazu činí poněkud složitějším. Turnerovy formy jako by se rozmlžovaly v přechodech barev, kterými malíř dociluje hloubky. Obraz působí roztěkanějším a méně konzistentním dojmem než výhled od Constablea. Malíř chtěl do své krajiny zahrnout více námětů. Dalo by se říct, že zatímco u Constablea je stezka vedoucí oko jedna, Turner zde má dvě – cestu, která vede od figur v levém předním plánu k městu v plánu středním, a cestu, po níž kráčí na most a následně do téhož města průvod figur na pravé straně obrazu. Malíř jako by zachycoval pozornost diváka, a ať už se podívá kamkoli, vždy ho kompozice zavede k městu, jež je zobrazeno v oslnivém slunečním světle. Jednotlivé budovy mohou být na první pohled téměř neznatelné, ale při zaostření se jejich tvary definují.

Podobné zmatení způsobené mírou abstrakce může vzniknout při pozorování oblohy v odraze vody. Turner miloval zobrazení vodních ploch. Kromě náčrtů ve skicářích, existuje sada pěti jeho olejových skic na dřevě, jež byly všechny namalovány z loďky.⁹² Kromě takových skic a náčrtů se tematika vody objevuje v Turnerových dílech celkem pravidelně. Jak víme, zajímal se o světlo, a odrazy na vodě jsou jen dalším zajímavým prostředkem, kterak paprsky vyobrazit. Nicméně na tomto plátně může zobrazení vodní plochy působit poněkud nešťastně. Kompozičně funguje jako oddělení dvou zmíněných figurálních námětů v dolních rozích plátna. Nicméně využití tahů štětce v oblasti nejasně definovaného pravého břehu vytváří optický klam. To, co by podle všeho měl být odraz na hladině, který tvoří s ohledem na nízký břeh poněkud dlouhé vertikální

⁹² Výstava této sady *Turner and the Thames: Five paintings* probíhala v zimních a jarních měsících roku 2020 v Turnerově domě Sandycambe Lodge v Twickenhamu

tahy od břehu k dolnímu kraji obrazu, působí jako strž a jezero nebo řeka tak vytváří dojem rokle s podivným modrým dnem. Pouze při pozorném sledování si může divák všimnout, že se jedná o rovnou plochu vody, která pokračuje až k mostu v centrální oblasti plátna.

Tento obraz dokládá hned několik principů, které Turner uváděl ve své přednášce. Prvním z nich je střídání světlých a tmavých plánů pro docílení iluze hloubky a plasticity obrazu. Jasný slunečný den, do kterého scénu umístil, a hornatá krajina mu něco takového snadno umožňuje. Kopec v popředí v levém dolním rohu je světlý, protože na něj dopadají sluneční paprsky z pravého rohu. Z tohoto kopce dozadu vede už zmíněná cesta do části, která je nižší a tmavší. Turner chytře umísťuje podél této cesty stromy, které na ni stíní a vytvářejí tak dojem, že se odděluje nejen od plánu předního, ale také toho za ní, protože na něj malíř použil opět barvy světlé. Cesta volně přechází ze sinavé barvy do smetanové na základě toho, jak její poloha opět stoupá, dále se dostává se na přímé slunce a pokračuje až do zářivého města. Je zajímavé, že toto město je oddělené na dvě části – přední je opět světlejší jako palouk v předním plánu obrazu, přičemž zadní oblast je tmavší. Dalo by se to vysvětlit oblakem, který zrovna přikryl slunce v místě, kde světlo dopadá na tuto část města. Turner to pravděpodobně využívá proto, aby mohl dále pracovat s atmosférickou perspektivou, tak jak ji popisoval u Lorraina. Město tedy získává jakousi tmavou siluetu, kdežto krajina za ním je kvůli rozptylu vzduchu světlejší. Dá se usuzovat, že vzhledem k většímu kontrastu mezi těmito plány, město stojí na jakémsi útesu nebo vyvýšenině a údolí vzadu se nachází mnohem dále. Z této oblasti vystupuje opět ostře osvětlená věž pravděpodobně kostela, která dokládá rozsah tohoto města ve vodorovné ploše vedoucí hlouběji do prostoru obrazu.

Ten samý efekt můžeme pozorovat i na druhé straně díla. Přednímu plánu vévodí vysoké stromy, které se táhnou podél celého pravého kraje malby. Tím se nám na plátně znovu objevuje prvek, který si Turner přisvojil během svých raných let a studií prací topografického mistra Sandbyho. Na rozdíl od Sandbyho tvorby, však ani tyto stromy nejsou pouze tmavé. Figurují jako další plán, na který dopadá světlo tak, aby opět dotvářely hloubku obrazu. Stromy jsou také oproti Sandbyho rámování výrazně stínované, aniž by si udržovaly plošnost postrádající detail, jak tomu činil Turnerův předchůdce. Ve všech případech jsou ale kontrastní vůči krajině za sebou – ať už tmavší, nebo světlejší. Plán s kopcem za nimi je tmavší a bílé oděné postavy na něm

vedou oko k pevnosti, jenž odráží světlo v jasném zdivu. Pod ní následuje opět tmavá plocha kopce a výrazná tmavší silueta mostu oproti světlému pozadí za ním. Tím světlým pozadím je kromě útesu i právě ona zářivá část města. Za ní následuje tmavší silueta a pak přicházejí kopce, jež se střídají na úplně stejném principu. Jedna jejich strana je světlá, aby kontrastovala s tmavou stranou ve stínu, která opět vystupuje oproti osvětleným loukám v pozadí, dokud nezaniknou v bělostném oparu atmosférické perspektivy na horizontu.

Na rozdíl od Constablea však Turner uplatňuje toto střídání světlé a tmavé i na figurálních motivech. Tak jako tento způsob práce chválil u Veroneseho, umisťuje Turner figury do plochy a odívá je do látek světlostí kontrastních vůči prostředí. V předním plánu na palouku proto můžeme pozorovat dvě skupiny postav, z nichž část má jasně bílé roucho, které září proti už tak osvětlené zemi, přičemž druhá část postav má na sobě naopak oděv tmavší než zem. V obou případech tak postavy vystupují z pozadí, jsou rozeznatelné a neztrácí se. I postavy na protější straně obrazu jsou bílé na tmavém pozadí, zatímco postavy u vody v centrální části jsou tmavé na světlé pláži.

Pár figur na palouku v popředí vlevo má barvy nejsytější, protože jsou nejbližší divákovi a světlo a perspektiva tedy neovlivňuje zbarvení jejich oděvů na tolik, aby byly částečně pohlceny, jako tomu je u skupiny postav za nimi. Zde Turner předvádí něco, co vyčítal Poussinovi a Rubensovi – nevhodné tónování barev, kterými podle Turnera oba malíři z kontinentu opustili přírodu a realitu. U Turnera se barva roucha klečící postavy totiž odstínem příliš nevymyká celkové barevné paletě. Je dostatečně sytá, aby na sebe upozornila, ale není do očí bijící a zároveň si stále zachovává stejný zdroj světla jako zbytek krajiny. Kromě nasvícení na postavách jsou toho důkazem i doleva se táhnoucí stíny za nimi, které odpovídají světlu na stromech v pravé části předního plánu.

Constablea jako by tento způsob zdůrazňování postav oproti pozadí vůbec nezajímal. Postavy se mu na plátně objevují v barvách, které pravděpodobně mohly ve své době sehnat a nosit, a jejich rozmístění je v rámci realismu v podstatě náhodné. Constable příliš neakcentuje ani střídání tmavého a světlého plánu a soustředí se primárně na realistické zobrazení barev. Krajina tedy do dálky ubíhá ziskem světlého našedivělého odstínu a postupnou ztrátou detailů.

Turner pracuje stejnou metodou použití atmosférické perspektivy, pouze s tím rozdílem, že jeho obraz působí jako pod oparem světla celý. Dá se tak usuzovat na základě téměř úplné absence kontrastních tmavých odstínů, které můžeme vidět na obraze Hampsteadu. Constableovy kopce v popředí výrazně kontrastují s oblohou. Obraz tak působí jako ze dvou sfér. Horizont ubíhající téměř v rovině je tvořen úzkými vodorovnými a značně pastózními tahy štětce. Na něm jsou kolmo jednoduchými tahy umístěny siluety budov vymykající se rovné siluetě. Oproti tomu Turner umístil úběžný bod tak, aby si divák mohl z krajiny prohlédnout co nejvíce. Město na obraze se sice ztrácí ve chvění světla, ale na plochu se dá říci, že zabírá velký prostor.

Při porovnání těchto maleb, lze tedy říci, že na rozdíl od Constablea, Turner se soustředí na dojemovou složku obrazu. Constable naproti tomu působí veskrze realisticky. Zatímco Turner se snaží ukázat ze své až fantaskní krajiny co nejvíce za pomoci zářivých barev a jasného světla, Constable ji maluje takovou, jakou ji skutečně mohl vidět na základě svých pozorování. Jeho důraz spadá na realisticky vypadající barvy a dále na modelaci forem, které konkretizují veškeré náměty obrazu. Turner nastudoval principy podle starých mistrů, kombinuje je a využívá je ad absurdum, čímž vlastně vzniká experiment v jeho malbě.

4.2 Skicáře

4.2.1. Záznamy z cest

Z Turnerovy pozůstalosti se zachovalo velké množství skicářů. Stejně jako v případě většiny umělců se jedná o skicáře obsahující studie, skici a návrhy pro velká plátna, nebo různé poznámky – od myšlenek o malířích a jejich dílech, přes výpisky z příruček až po seznam cílů jeho cest nebo dokonce nepříliš zdařilé pokusy o verše.

V současnosti se většina těchto skicářů nachází v sbírkách galerie Tate Britain v Londýně jako součást Turner Bequest. V této sbírce bylo roku 1856 okolo 19 tisíc objektů označeno jako skici.⁹³ Skicáře nejčastěji slouží jako záznamy z Turnerových cest po Británii a následně i po Evropě. Obvykle jsou pojmenované podle míst, kam tyto cesty směřovaly, nebo podle určité výrazné skici, již nalezneme na stránkách skicáře. Obsahují ve většině případů kresby tužkou, dále ale i lavírované kresby, akvarelové návrhy nebo akvarely v kombinaci s kvašem.

⁹³ WILTON 2006, 245

Jedním z prvních Turnerových skicářů byly *Oxford sketchbook* (1789) a *Bristol and Malmesbury sketchbook* (1791), do kterých si Turner zakresloval výhledy z okolí těchto měst, v nichž tehdy pobýval. Právě v těchto skicářích nalezneme pár z jeho nejpracovanějších akvarelů umístěných na listech svázaného papíru. Podle Andrewa Wiltona si je Turner svázal sám, protože skicáře z let následujících jsou obvykle vázané v kůži. (Takovéto kožené desky od skicářů nebo knih Turner později na cestách používal jako přenosnou paletu s barvami.)⁹⁴ Nejen, že u Turnera najdeme zájem o efekt světla v architektuře už v Oxfordském skicáři, jak to lze vidět na akvarelové ilustraci *A Waterfall Seen through an Arched Opening in a Wall (Výhled na vodopád skrze oblouk ve zdi, cca 1789)*[30], dále se zde odráží raná inspirace v dílech Paula Sandbyho. Přítomné akvarely zobrazují architekturu a krajinu v jasných malebných barvách jako např. *Cote House Seen through Trees (Venkovské sídlo mezi stromy, 1791)*. [31] Je zajímavé, že už v těchto skicářích se můžeme setkat s Turnerovou fascinací gotickou architekturou. Turner se tímto zájmem projevuje jako jeden ze zástupců romantického hnutí, které nejen že se vracelo k přírodě, protlačovalo krajinomalbu, ale také hledalo inspiraci v minulosti a jejím odkazu na současné krajině. Romantici byli nadšeni ruinami, troskami a jejich mystikou, či tajemnou atmosférou, které mohly tyto zříceniny poskytnout.⁹⁵ Výhledy na ruiny opatství v Malmesbury [32][33] jsou jedním z prvních dokladů o Turnerově takovém nadšení pro gotiku, zj. kostely, katedrály a již zmíněná opatství. A stejně jako u *Vodopádu* můžeme sledovat hru světla na opěrném systému a obloucích.

Právě gotická architektura se v jeho akvarelech a skicářích objevuje tak často, že si v Turnerově expozici v Tate Britain získala vlastní samostatnou místnost. Jak je tomu již v prvním skicáři, Turner je fascinován gotickým lomeným obloukem, opěrným systémem a způsobem, kterým kostely prochází světlo. Turnera také zajímá uspořádání pilířů v jednotlivých lodích, které se dá zobrazit v zajímavých kompozicích s využitím lineární perspektivy. Stejně jako na to dává důraz při přednáškách, stále se zde opakuje motiv zajímavého úhlu, osvětlení a důraz na atmosféru díla.

Příkladem toho může být zobrazení ruin v Kirkstall Abbey z jeho cest po severní Anglii v roce 1797. [34] Úhel pohledu je umístěn do jižního transeptu, z něhož se divák dívá zpět na počátek vedlejší lodi, zatímco hlavní loď je upozadněna. Turner se zde

⁹⁴ WILTON 2006, 4

⁹⁵ VAUGHAN 1999, 227

soustředí na jednotlivé kaple, jejichž pilíře oddělené lomenými oblouky ustupují v lineární perspektivě k úběžnému bodu, který je umístěn pod okno ve stěně v průčelí. Zde se dá sledovat jedna z jeho myšlenek uvedených v lekci o perspektivě – čím dále se nachází objekt, tím více z něho je vidět. Jednotlivým pilířům směrem k divákovi postupně ubývá viditelné zobrazené plochy a v rámci atmosférické perspektivy naopak roste podíl různých barevných odstínů a detailů. Turner si pravděpodobně vybral úhel pohledu tak, aby mohl využít propadlé střechy v první kapli vedlejší lodě. Díky tomuto narušení budovy, dopadá na nejbližší pilíř v počátku galerie proud světla, který je paralelní k paprsku procházejícímu oknem na jejím konci. Ostré volumetrické světlo budově dodává mystický romantický ráz. Potemnělý prostor sledované jižní vedlejší lodi také ostře kontrastuje s horní okenní stěnou nad vedlejší lodí severní. Pozorujeme tím znovu princip střídání tmavého a světlého plánu, ale stále se jedná o atmosférický prvek.

V tomto skicáři nalezneme dále nestínované tužkové studie prostoru katedrál. Např. kresba Durhamské katedrály je vyhotovena jednoduchou linkou.[35] Postrádá jakékoli stínování, ale malíř zde definuje jednotlivé ornamenty na hlavicích pilířů, vyhrává si s křížovou klenbou a emporami. Přestože se jedná o čistou nestínovanou skicu, stránka nepostrádá hloubku, jíž Turner dosahuje za využití lineární perspektivy. Vzhledem k tomu, že podobně čistá linka se objevuje v nedobarvených částech studie Kirkstallského opatství, dá se předpokládat, že Turner kreslil tyto studie tak čistou linkou, aby je pak mohl případně dokončit akvarelem. Na přelomu století byl Turner známý primárně právě jako malíř akvarelů. S olejem pracoval, ale kvantitativně se jeho počet olejových maleb akvarelům nevyrovnal. V roce 1799 měl 300 dokončených akvarelů, zatímco olejů do té doby vystavil pouze jedenáct.⁹⁶

Obsahově Turnerovy skicáře zůstávají téměř jednotné. Postupně přibývá textu a poznámek, ale tématicky se malíř soustředí na zobrazení architektury a krajiny. Jak bylo řečeno v kapitole o Turnerových lekcích a v komparaci Turnerova a Constableova plátna, Turner se soustředil na střídání světlých a tmavých plánů. Většinu jeho skic krajin a architektury tvoří místa nebo budovy s výraznou zajímavou siluetou a či výrazným tvarem konkrétních architektonických prvků, dekoru atd. Pověštinou se Turner ve skicářích zaměřuje na zobrazení výhledu do krajiny nebo na celé budovy.

⁹⁶ HAMILTON 2007, 56

Vzhledem k sebejistotě, kterou při práci s akvarelem disponoval, neváhal Turner experimentovat s technikami. Hamilton v Turnerově životopise cituje deník Johna Faringtona, podle něhož se Turner dvakrát pochlubil svým přístupem k akvarelu. Jeho principy jsou snadné – žádné. Turner se nechtěl ustálit v žádné technice, aby ho její teorie neomezovala v práci. Neměl problém malovat do vlhkého papíru. Nevylučoval ani metodu, při níž příliš vlhký štětec udělá na suchý papír převážně nevzhledné mapy. Byl schopný použít hadr, aby rozetřel barvu a získal tím zajímavé tvary, které poté dotáhl do hotového obrazu. Nebránil se však ani využití vlastních prstů. Turner rozhodně nebyl konzervativní, co se techniky malby týče.⁹⁷

Jedním z příkladů akvarelové skici krajiny může být vyobrazení v edinburghském skicáři z roku 1801 *Edinburgh from the East, with St Margaret's Loch in the Foreground and Calton Hill to the Right (Edinburgh z východu s jezerem sv. Markéty v popředí a Caltonským kopcem vpravo)*.^[36] Jedná se o skicu provedenou kompletně štětcem a akvarelem bez pomocných linek tužkou. Turner zde pracuje s mapami s tmavými okraji, které vodové médium zanechává při nadměrné vlhkosti štětce použitého na suchý povrch. Získává tak ostré tmavé siluety jednotlivých plánů, které kontrastují se světlejší vrstvou za sebou. V případě, že je spodní hrana tahu štětcem zadní vrstvy příliš tmavá, malíř ji nejdříve rozmyje ještě předtím, než úplně uschne. Tím získá jemný přechod z tmavé do světlé. Když je zadní plán sušší, může přidat nový tah vlhkým štětcem, do něhož v horní části přidává další detaily, než tah stihne uschnout a tím opět docílí výrazné jednolitě siluety na horní straně plánu. Opět tak za pomoci střídání kontrastů dociluje atmosférické perspektivy.

4.2.2. Cesta do Prahy 1835

Tužkové skici krajiny s architekturou nalezneme v podstatě ve všech Turnerových skicářích. Tyto příklady najdeme i ve skicáři z jeho cesty, kterou podnikl během léta roku 1835.⁹⁸ Tehdy Turner navštívil Prahu, Norimberk, Frankfurt a Porýní (*Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook*, 1835). Do Čech se dostal až v září toho roku. Vstup do Čech začíná několika velmi hrubými skicami blíže neurčených měst české krajiny, které si Turner zakreslil během cesty dostavníkem. Dvě z těchto skic jsou

⁹⁷ HAMILTON 2007, 56

⁹⁸ HAMILTON 2007, mapa na straně XIV; Moyle 2017, 374

označeny jako zřícenina hradu u Chebu [37],⁹⁹ dále je zde načrtnuta krajina z okolí Bochova [38]¹⁰⁰ a jedna skica Bochova přímo [39]¹⁰¹. Tyto nákresy nalezneme zhruba za polovinou skicáře, zbytek stránek až do konce veskrze pokrývají pohledy na Prahu. Jedná se o zhruba 90 stránek skic z Čech. Ve většině případů se jedná o pohledy na tok Vltavy z vyvýšených oblastí Prahy jako je Petřín nebo Hradčany. Turner se v těchto skicách soustředí primárně na výrazné budovy a siluety.

Pohled na Prahu *View up the Vltava to the Charles Bridge, Petrín Hill and Little Quarter, with the Sun in the South-West (Pohled proti proudu Vltavy na Karlův most, Petřín a Malou stranu se Sluncem na jihozápadě, 1835)*[40] sestává z pár tužkových linek, které přesně definují tvary a siluety jednotlivých plánů, umocněných výrazným panoramatem s pražskými věžemi. Turner nevykresloval detaily budov mezi těmito plány, čímž dodal celé kresbě hloubku. Kromě mírné šrafury na Petříně kresba opět postrádá jakékoli stínování, ale je zcela bez problému čitelná.

Dalším takovýmto pohledem je ještě rychlejší a jednodušší skica načrtnutá na Petříně [41].¹⁰² Turner opět z výšky sleduje tok Vltavy. Nejvýraznějším aspektem kresby je jednoznačně petřínský barokní kostel sv. Vavřince vlevo v předním plánu. Budova zde má oddělené jednotlivé architektonické části a nejedná se pouze a obtažení siluety. Stejně jako v předchozí skice se zde objevuje velmi letmá šrafura vytvářející určitý dojem modelace. V plánu za ním jsou velmi hrubě načrtnuté Hradčany, jejichž hlavním prvkem je jižní věž Svatovítské katedrály. Jako další výrazné siluety Turner vypíchnul věže sv. Mikuláše na Malostranském náměstí a oblouky Karlova mostu. Vše ostatní jsou jednoduché tahy tužkou indikující kopcovitý terén ve městě a v okolí.

Tyto kresby mohou připomínat grafiky Václava Hollara (1607–1677), který se do Anglie dostal ve 30. letech 17. stol. a působil zde téměř po zbytek svého života. Hollar je známý pro své veduty na Prahu a Londýn. Zatímco Hollarovy grafiky jsou detailní a jeho nahuštěné budovy vyvolávají až určitý dojem horror vacui, Turner tahy tužkou neplýtvá. Soustředí se na zajímavé siluety a vypichuje tvary, které určují lokaci jeho pohledu. Jeho Malá Strana je definována věžemi kostela Sv. Mikuláše a okolní domy

⁹⁹ *Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, Carriage Sketches of Bohemia, including Eger* (1835), Turner Bequest CCCIV 63 a

¹⁰⁰ *Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, Sketches of Bohemia near Buchau* (1835), Turner Bequest CCCIV 66

¹⁰¹ *Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, Buchau* (1835), Turner Bequest CCCIV 67

¹⁰² *Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, Prague: The City and the Prospect down the Vltava from Petrín Hill, with St Lawrence's Church on the Left* (1835), Turner Bequest CCCIV 74

úplně vypouští. Pro panorama nejsou tak důležité. Dále můžeme vzít v potaz, že Turner používá skicák a tužku na cestách. Tudiž můžeme usuzovat, že by se Turner chtěl vyvarovat více tahům i z praktického hlediska, aby se kresby na cestách nerozmazaly, čímž by zanikly ony důležité architektonické prvky definující panorama.

Lze usuzovat, že Turner jako malíř vzdělaný na Královské akademii s Hollarovými pohledy na města přišel do kontaktu a něco o nich věděl. Mohla by se tedy nabízet otázka, zda se nejedná pouze o studie Hollarových děl. Tuto myšlenku nám ale vzápětí vyvrátí připomínka kreseb Chebska nebo také již několikrát zmiňovaný kostel sv. Mikuláše na Malé straně, k němuž se Turner v kresbách několikrát vrací. Barokní přestavba s typickou zvonící, tak jak ji zobrazuje Turner, totiž proběhla až po Hollarově smrti.¹⁰³

Co se týče techniky zobrazení výhledu, při komparaci Turnerova pohledu na Prahu z Petřína s Hollarovým *Pohledem na Prahu ze svahu Petřína* (1636)[42], se jedná o již zmiňovaný rozdíl ve vyplnění prostoru. Hollar vykresluje každý domek, Turnerovy skici jsou lehké a vypichují pouze zajímavé siluety. Dalším rozdílem je soustředění na zobrazení terénu. Zatímco Hollarova Praha vypadá jako město bez téměř žádného výškového rozdílu, Turner dává důraz na kopce, i když je definuje pouze pár tahy. Zde se projevuje rozdíl mezi vedutou a skicou. Turner ve skice definuje charakteristické znaky terénu a jeho plasticitu.

Následujícím důkazem, že Turner Prahou skutečně procházel, jsou další odlišné pohledy na Pražské reálie. Je mezi nimi např. pohled na jednu z pražských bran [43].¹⁰⁴ Skica je opět velmi hrubá, ale jsou na ní zřejmé ciferníky vystupující ze střechy věže ve formě vikýřů. Dále můžeme sledovat umístění oken pod nimi. Náčrt trojúhelníkovitého tvaru, připomíná vimperk nad oknem v prvním patře brány. Posledním indikátorem může být kamenická dekorace spojující první a druhé patro věže. Tato výzdoba nápadně připomíná oblouky typu oslího hřbetu, ač jejich počet přesně neodpovídá. Vzhledem k těmto prvkům se pravděpodobně jedná o Prašnou bránu před neogotickou přestavbou podle Josefa Mockera (1835–1899) ve 2. pol. 19. století.

¹⁰³ KOCH 2006, 259

¹⁰⁴ *Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, Three Sketches (?Prague)* (1835), Turner Bequest CCCIV 68 a

Dalším takovým náčrtem je opětovné zobrazení kostela Sv. Mikuláše na Malostranském náměstí [44].¹⁰⁵ Budova je umístěna do zadního plánu podobně jako u akvarelu s arcibiskupovým palácem v Lambethu, s nímž Turner prorazil na Akademii v 90. letech 18. století. Hlavní motiv je tedy upozadněn, přičemž je upřednostněno zobrazení měšťanských domů před ním. Jako figurální motiv je zde použita tmavá silueta kočáru s koňmi v předním plánu, která sama o sobě dodává skice určitý narativ.

Práci s perspektivou a kompozicí za využití předního plánu podobně jako u předchozí kresby v *Pražském skicáři* dále dokládá dvojce kreseb Staroměstského orloje. První z kreseb znázorňuje pohled z Melantrichovy ulice, kdy divák teprve přichází na Staroměstské náměstí a Orloj vidí skrze ulici [45].¹⁰⁶ Radnice je rámována oblouky a městským domem v popředí. Tento typ průhledu na hlavní motiv skrz architekturu v předním plánu Turner často používal. Můžeme ho sledovat na jeho vyobrazeních katedrál např. nedokončený akvarel *Fountains Abbey: Huby's Tower from the Chapel of the Nine Altars (Klášter Fountains, Pohled na Hubyho věž z kaple Devíti oltářů, 1797)*, [46] který ukazuje Hubyho věž skrze oblouky katedrály v popředí. Zde je důraz na hlavní motiv dále umocněn barvami, které jsou aplikovány pouze na zmíněnou věž, zatímco popředí je nakresleno čistou linkou tužky, ale není kolorováno. Dalším takovýmto příkladem je monumentální malba pro Turnerova přítele Johna Soana *Forum Romanum, for Mr. Soane's Museum (Forum Romanum, pro Muzeum pana Soana, 1826)* [47]. Soanovo muzeum se soustředí na shromažďování nejen antických architektonických památek, ale právě jich zde Soane veřejnosti vystavoval velké množství. Turner chtěl příteli vyhovět a namalovat obraz přímo pro něho tak, aby se do domu hodil a zapadal do kolekce. Proto zobrazil Forum Romanum, přičemž námět je vyveden tak, aby měl divák pocit, že stojí pod jedním z oblouků, který lemuje jeho výhled v horním kraji obrazu. Turner tím dosahuje zajímavé kompozice a vtahuje tak diváka do scény na obraze. Bohužel vzhledem k velikosti plátna Soane obraz nakonec odmítl.¹⁰⁷

¹⁰⁵ *Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, Prague: St Nicholas's Church, Little Quarter, from the South-West, with a Carriage in the Foreground* (1835), Turner Bequest CCCIV 68

¹⁰⁶ *Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, Prague; View through the Melantrichova Passage to the Town Hall of the Old Town with its Astronomical Clock* (1835), Turner Bequest CCCIV 86 a

¹⁰⁷ WILTON 2006, 132

Druhá z pražských kreseb Orloje ukazuje budovu z pohledu z jihozápadu, kdy divák již došel na náměstí [48].¹⁰⁸ Orloj je tedy v rámci hrubé skici detailnějším. Tužkové tahy zobrazují portály s archivoltami a jednotlivé ciferníky rámované zdobenými pilíři a římsami. Nyní budova radnice slouží jako uvozovací prvek v popředí, který ač je detailnějším, dává důraz na monumentální siluetu Chrámu Matky Boží před Týnem v pozadí. Tento chrám je zde načrtnut v podstatě bez detailů, čímž opět vzniká dojem atmosférické perspektivy.

Kromě těchto kreseb se v *Pražském skicáři* najde i náčrt pohledu na Karlův most od Staroměstské mostecké věže [49].¹⁰⁹ Skica ukazuje ubíhající most se sochami a jednoduchý náčrt Hradčan v několika tazích. Oproti tomu kresba rozestavěné Svatovítské katedrály je jednou z nejdetailnějších pražských vyobrazení [50].¹¹⁰ Vzhledem ke své tehdejší dispozici, která umožňuje vertikální kompozici, skica katedrály s důrazem na jižní věž vyplňuje většinu stránky. Turner zakresluje okna s lomenými oblouky i arkády Zlaté brány. Jednoduchými svislými tahy, které definují nárožní pilíře, zde umocňuje vertikálnost věže, kterou korunuje barokními cibulemi na hlavní věži a nárožních věžicích. V pozadí je pak vidět již méně detailní věnec kaplí okolo kněžiště.

4.2.3. Technické náčrty

Jak tedy můžeme vidět, většina Turnerových skicářů se soustředí na prostředí, v němž se malíř pohyboval. Zaobírá se krajinou a architekturou z výtvarného hlediska. Výjimkou je *Perspective sketchbook (Skicář s perspektivou)* z roku 1809, který, jak jsem již předeslala v kapitole o lekcích na Královské akademii, obsahuje primárně materiál v podobě výpisků, poznámek a skic diagramů, jež Turner shromažďoval pro své přednášky o perspektivě. Velkou část tohoto skicáře také pokrývají různé verše. Lze soudit, že Turner se tehdy na verše soustředil, aby udělal dojem svým mluveným projevem, za který byl ironicky tolik kritizován.

Ve stejné době jako *Perspective sketchbook*, vzniká skicář *Windmill and Lock* (1808–1811). Tento skicář Turner používal jako druhý ze zápisníků, pro shromažďování

¹⁰⁸ *Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, Prague: The Town Hall of the Old Town with its Astronomical Clock, with the Tyn Church beyond* (1835), Turner Bequest CCCIV 85 a

¹⁰⁹ *Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, Prague: View across the Charles Bridge towards the Little Quarter and Hradcany* (1835), Turner Bequest CCCIV 85

¹¹⁰ *Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, Prague: St Vitus's Cathedral from the South; Three Sketches of a Tower* (1835), Turner Bequest CCCIV 71

materiálů k přednáškám o perspektivě. Nalezneme v něm informace k bibliografii k lekcím, další skici diagramů, koncept různých částí a závěru projevu lekce o pozadí a mj. i výpisky o architektuře podle Lyccinia, který vycházel z Vitruvia. U těchto poznámek však není přesně identifikován zdroj. Dále zde také nalezneme rozkresy siluet budov s rozměry, architektonické elementy, což je celkem neobvyklé v rámci Turnerových skicářů.¹¹¹ Tento skicář nejvíce připomíná skicáře jeho přítele Johna Soana.

Soanovy skicáře jsou plné poznámek a technických rozborů jednotlivých architektonických prvků, se kterými se na cestách setkal. Obsahují výpočty a analýzy. Soane kriticky hodnotí architekturu, vypočítává si poměry, aby tyto prvky mohl následně využít ve své tvorbě. Něco takového je k vidění v jeho skicářích z Italských cest (Skicář *Italian sketches and Mema, Italské skici a Mema, 1778–1779*, který je v majetku Soanova muzea v Londýně), v nichž si Soane vypočítává poměry v entablaturě Dórského chrámu, zakresluje si metopy a triglyfy, a různé další drobnosti. Vedle studie antického chrámu s peripterickým půdorysem nalezneme kresbu právě půdorysu onoho chrámu. Setkáme se u něho i se zápisky využití materiálu (zápisky o typech mramoru), či s postupem, jak umíchat konkrétní typ malty atd.¹¹²

Turner si obvykle nezakresluje ani jednotlivé architektonické prvky. Zajímá se o monumentální celek a vyobrazení světla v něm. Nejblíže se k Soanově analýze architektury dostane právě ve *Windmill and Lock*. V tomto skicáři se kromě již zmíněných informací objevují i zákresy věží kostelů, půdorysů, portik a rozkresy Carlton House, který na přelomu 18. a 19. století procházel neustálými přestavbami. Pro tuto práci je důležité, že právě tento skicář obsahuje návrhy Sandycombe Lodge, Turnerova vlastního domu, jemuž se věnuji v kapitole čtvrté.

V době vzniku *Windmill and Lock* se Turner tedy pravděpodobně se Soanem hodně stýkal. Usuzuji tak na základě fakt, že Turner diskutoval se Soanem své přednášky, a hlavně v této době intenzivně pracoval na realizaci svého vlastního architektonického díla, jímž byla zmíněná Sandycombe Lodge. S ní Turnerovi Soane také pomáhal. Lze soudit, že právě z těchto důvodů působí skicáře *Perspective sketchbook* a *Windmill and*

¹¹¹ *Windmill and Lock Sketchbook*

¹¹² *Italian Sketches and Mema, 1778–1779* (SM volume 164)

Lock, vznikající v téměř stejné době, jako jedny z Turnerových nejtechničtějších skicářů z hlediska architektury a perspektivy.

Podobné rozkresy jednotlivých prvků se u Turnera opakují v jeho Římském skicáři (jedná se o skicář *Albano, Nemi and Rome* z roku 1819, kdy malíř absolvoval svoji první cestu do Itálie), do něhož si při návštěvě Forum Romanum a Vespasiánova chrámu zakreslil mj. např. hlavice korintských sloupů a kladí s vlysem, k němuž si nevzhledně udělal poznámku o celém nápisu, který se ve vlysu nacházel.¹¹³[51] Všechny tyto jednotlivé objekty jsou namátkou umístěny po stránce bez konkrétního úmyslu. Slouží jako studie. Už ale téměř vůbec nepůsobí tak technicky jako zákresy ve *Windmill and Lock*. Mohlo se jednat spíš o záznam dekoru antických chrámů, který později mohl malíř použít na svých četných dílech umístěných v komponovaném architektonickém prostředí jako vzorník.

Naproti tomu v Soanově italském skicáři se nachází záznam o ruinách např. tzv. Luccullovy villy. Soane zde rozebírá její vzdálenost od moře, rozlohu pozemku, způsob, jakým jsou vystavěny zdi, počet řad cihel. Tyto poznámky dokládá na náčrtu s rozměry, který ale opět pouze doplňuje poznámky.¹¹⁴[52] Něco takového u Turnera víceméně nenajdeme. Zajímá ho primárně vizuální složka díla. Technická stránka související s jeho realizací se v jeho poznámkách v podstatě neobjevuje. Pokud ano, není jeho analýza zdaleka tak detailní. Turnerův popis takovéto villy by pravděpodobně postrádal téměř veškeré poznámky, které si uvedl Soane, ale o to více by zahrnoval skic.

Nedá se ale říci, že by Turner neanalyzoval. Jen se to úplně netýkalo architektury. V kapitole o jeho lekci o pozadí jsem zmiňovala *Skicář z Louvru* (1802), který je veskrze celý tvořen kritikou a komentáři obrazů, zde umístěných. Dále tento skicář obsahuje i hrubé studie některých ze zmíněných obrazů.

Lze tedy soudit, že Turner sice získal určitý podíl architektonického vzdělání, ale nezajímal se aktivně o architekturu jako vědu a její praxi. Technická složka se ho příliš netýkala, jevil zájem o vizuální část a její vyobrazení v krajině. Můžeme usuzovat, že se tedy o architekturu zajímal v podstatě povrchně a to jako o téma k vyobrazení a jeho působení na diváka.

¹¹³ *Albano, Nemi and Rome sketchbook, Details of the Temples of Vespasian and Saturn in the Forum, Rome and a Sketch of Two Religious Figures* (1819), Turner Bequest CLXXXII 34 a

¹¹⁴ 6/7 (SM volume 164) – The so-called Villa of Luccullus near Terracina

5. Architektonické realizace

Je diskutabilní do jaké míry Turnera fascinovala myšlenka, že by se jeho zájem o architekturu mohl projevit realizací vlastních návrhů. I když se v mládí učil u architektů a přestože se architektura objevuje v jeho výtvarné tvorbě téměř neustále, dům, který byl postaven na základě Turnerových vlastních návrhů je známý pouze jeden. Je jím jeho letní domek Solus Lodge, později přejmenovaná na Sandycombe Lodge.

V roce 1807, kdy zakoupil pozemek, na němž byla Sandycombe Lodge postavena, Turner bydlel v Londýně v domě čp. 47 na Queen Anne Street West. Nově zakoupená půda se nacházela v dnešním regionu Richmond v Twickenhamu poblíž Temže, nedaleko od Hammersmithu. Na místě, kterému se říkalo „Sand Pit Close“. Stavba samotná začala v roce 1810.¹¹⁵

Domek měl sloužit jako místo, kam mohl malíř uprchnout z ruchu Londýna a nerušen pracovat nebo relaxovat ve společnosti svého ovdovělého otce, kterému říkal „tatínek“¹¹⁶.

Není jasné, co měl znamenat původní název vily Solus Lodge. Thornbury vyslovil domněnku, že šlo o zkomoleninu ze slova solace (útěcha) nebo solitude (samota) a že Turner chtěl žít v klidu, daleko od lidí. V případě, že by ale Turner chtěl hledat inspiraci v samotě, určitě by se nestěhoval do Twickenhamu. Do kopcovitého městečka s venkovskou atmosférou totiž tehdy přijížděla spousta osobností, které zde hledali příbytek. Rozsáhlé pozemky, které jsou dnes zastavěné řadovými domky, tehdy připomínaly klasické krajiny, jaké jsou k nalezení na obrazech Clauda Lorraina nebo Poussina. Kromě Turnera měl v Twickenhamu villu zvanou Pitzhanger Manor i Turnerův přítel John Soane. Strawberry Hill nedaleko zvolil jako své sídlo premiér Horrace Walpole (1717–1797). Přes řeku na Richmondském kopci stojí Wick House, domov Joshuy Reynoldse.

Jako další z vysvětlivek názvu Solus se nabízí latinské slovo „solis“ tedy „slunce“. Vzhledem k chybám, jichž se Turner dopouštěl v gramatice, je možné, že by šlo zkomoleninu tohoto slova. Ve všech případech označení Solus Lodge bylo postupně

¹¹⁵ WILTON 2006, 85

¹¹⁶ Turner otci říkal buď „Old Dad“ nebo „Daddy“, vzhledem k pravidlům tehdejší společnosti toto oslovení dokládá vřelý vztah, který mezi sebou Turner st. se synem měli.

nahrazeno názvem Sandycombe Lodge, jenž se pravděpodobně odvodil podle označení místa Sand Pit Close, kde se vila nacházela. Nové jméno vile zůstalo dodnes.

Vzhledem k tomu, že Turner zpracovával pojetí a návrhy svého domku v době, kdy připravoval přednášky o perspektivě, jednalo se o období, kdy studoval veškeré příručky a studie, které by mu jako profesoru perspektivy mohly pomoci. Mj. k nim patří kniha *Elements of Architecture* (1624) jejímž autorem byl Sir Henry Wotton (1568–1639), politik a spisovatel. Wotton staví na Vitruviových klasických základech a analyzuje, kterak by se pravidla měla využívat a jak k tomu přistoupili britští architekti.¹¹⁷ Turner si z knihy do *Hastingského skicáře*¹¹⁸ vypsál vitruviánské přirovnání částí domu k lidskému obličejí, důležitost symetrie, střízlivé vyvážení funkce s dekorem u stavby.¹¹⁹ Tímto se definuje jeho zájem o klasicistní pojetí architektury, který se jasně projevuje na realizaci Sandycombe Lodge. Svě pobouření nad stavem britské architektury ve své době Turner dokonce vyjádřil ve verších ve svých poznámkách.¹²⁰

V již zmíněném skicáři *Windmill and Lock* se dochovalo několik listů skic Sandycombe Lodge. Dále se návrhy zachovaly ve skicáři *Sandycombe and Yorkshire sketchbook* (1809–1812) a v neposlední řadě dva samostatné listy s dalšími koncepty, které navíc zahrnují kalkulaci výdajů, s nimiž Turner v rámci realizace a udržování domu počítal. Ve skicářích se nachází různé možnosti návrhů domu, přičemž Turner obvykle zakreslil domek z přední, zadní a boční strany, doplnil ho o půdorys a nezapomněl si přikreslit i náčrt toho, jak bude domek vypadat umístěn v terénu, obklopen stromy a přírodou. Tyto kresby ladí s Turnerovými ranými topografickými pracemi ve svém využití kompozice ovlivněné Sandbym a určité malebnosti.[53]

Vzhledem ke kopcovité povaze terénu v Twickenhamu, jedním z nejvýraznějších atributů návrhů je předpoklad, že domek bude zapuštěn do relativně prudkého srázu. Podle jednoho z návrhů je nejmarkantnější přechod půdy umístěn do oblasti v centrální části domu. Tudiž budova z jedné strany disponuje pouze přízemním patrem, které postupně přechází v zahradní část, jež je vysunutá nad úroveň svažujícího se terénu. Proto je doplněna o místnost pod úrovní přízemí.

¹¹⁷ MOYLE 2017, 249

¹¹⁸ *Hastings sketchbook* (1809–1811)

¹¹⁹ *Hastings sketchbook, Notes from 'The Elements of Architecture' by Sir Henry Wotton (Inscription by Turner)*, Turner Bequest CXI 89, D07734

¹²⁰ MOYLE 2017, 249

Různé návrhy se odlišují dispozicí. Nalezneme koncept vyznačující se svojí blokovitostí.[54] Zahradní část domku je oproti zbytku domu užší, přičemž původní šířka domu v této oblasti pokračuje v podobě zastřešeného balkonového ochozu, jenž obíhá celou vyvýšenou zahradní část. Východní stěna zahradní části se vyznačuje zkosenými stěnami místo rohů, čímž fasáda získává dojem polovičního hexagonálního půdorysu. Dá se předpokládat, že v tradiční britské návaznosti na palladianismus měl být balkon zdoben balustrádami. Návrh na protější stránce dokonce naznačuje přítomnost oblouků v nižším patře. Takové oblouky hojně používal ve své architektuře John Soane. Každopádně ve všech případech zahradní část podle původních návrhů tvořila estetickou dominantu domu.

Západní, vstupová, část oproti tomu působí celkem spoře. Pravděpodobně se jedná o odkaz na antický chrám. Chybí okna v bočních osách (ta se nachází na bočních stranách domku), hlavní důraz je zde kladen na zastřešený portikus se čtyřmi sloupy. V ose nad ním se nachází půlkruhové termální okno umístěné v centru frontonu, jenž je po etruském způsobu doplněn přesahující střechou. Může se jednat o nepřímou inspiraci kostelem sv. Pavla v Covent Garden, kde Turner vyrůstal a žil. Kostel, jehož autorem je Inigo Jones, je inspirován etruským chrámem s přesahující střechou.

Další typ návrhu, který nalezneme v *Sandycombe and Yorkshire sketchbook* se vyznačuje nízkým širokým půdorysem.[55] Turner zde pracuje s několika motivy, v nichž stále zůstává na fasádě určitý centrální prvek ve formě části s balkonem. Návrhy spolu ale úplně nekorespondují. Na některých z nich zůstává i portikus, zatímco na půdorysech pak stejně jako místnost směřující do zahrady chybí. Zkosené stěny se v jednom případě přesunují na rohy domu jako takového. Tento koncept je také doplněn o suterén.

Dále se ale na tomto listě vedle inkoustových návrhů objevuje jednoduchá skica tužkou, která je dnešní podobě domku v podstatě nejbližší. Jedná se o zobrazení východní, tedy zahradní strany domu. Na této kresbě je zachycena budova, jež se vyznačuje vyvýšenou centrální částí, která je po bocích doplněna o něco jako křídla, v nichž se nachází jedna místnost v každém. Tato skica také disponuje zachycením suterénu.

Jedna z inkoustových kreseb, která vypadá jako zobrazení západní, vchodové, fasády, je tužkou doplněna o vyvýšenou část. Po této kombinaci již nákres nepůsobí jako vchodová strana, ale jako návrh bočního křídla a vyvýšené středové části za ním.

Turner tuto tužkovou skicu rozkresluje znovu v tomtéž skicáři o pár stránek dále.[56] Nyní je dominantou domku vyvýšená středová část, která je doplněna dvěma postranními křídly. Varianty ukazují, že Turner uvažoval ponechat zkosené stěny místo rohů. Nakonec ale přistoupil k verzi, jež má rohy oblé. Tento prvek bývá obvykle přisuzován vlivu Johna Soana na Turnerovu práci. Všechny tyto skici při pohledu na zahradní fasádu zobrazují suterén pouze pod středovou oblastí domu. Tato část je tedy oproti nízkým přízemním křídům vertikálně elongována o dvě patra. Dojem vertikálního rázu dále vizuálně podporují vysoká ale úzká okna ve středu obou křídel a všech pater centrální části. Půdorys a některé náčrty také zobrazují zahradní stěnu, jež nebyla realizována.[57]

Finální podoba Sandycombe Lodge tedy dnes připomíná tento soubor skic. Během 19. století byla vila domovem rodiny s dětmi, a tudíž přestavěna a doplněna o prvky, které byly během rekonstrukce mezi lety 2016–2017 opět strženy, aby se vrátila do původního stavu.¹²¹

Dnes se vila, jíž původně patřil velký pozemek, nachází v řadě domků v ulici Sandycombe Road pojmenované podle této vily. Domy zde ladí stylově, dispozice Sandycombe Lodge je však oproti ostatním stále svá a unikátní. Tvoří tak objekt, který i přes své relativně těsné umístění mezi dvěma dalšími budovami upoutá kolemjdoucího.[58]

Jak jsem již zmínila, realizace navazuje na poslední zmíněné skici. Tudíž se jedná o verzi, jejíž dominantou je střední patrová část, na niž z obou boků symetricky navazují dva přízemní přístavky, z nichž v každém se nachází jedna místnost. Při pohledu z ulice na vstupní (západní) fasádu vily je nejvýraznějším prvkem jednoznačně portikus s balkonem ve středové části domu. Na balkon ve vertikální ose s hlavním vstupem vedou jednoduché dveře s velkými skleněnými tabulemi, jež zdobí pouze přímá nadokenní římsa bez jakýchkoli dalších doplňků. Kopíruje tak přímou římsu lemující portikus. Jediný další dekorativní prvek celé fasády ze západní strany tvoří obloučkové

¹²¹ <https://turnershouse.org/the-house/> (vyhledáno 16. 6. 2020)

vlysy na centrální části domu a liseny na postranních přístavcích. Tyto prvky se objevují ze všech stran domku, přičemž motiv obloučku se opakuje i v interiéru.

Když domek obejdeme k zahradní, tedy východní, straně, dostane se nám pohledu v podstatě identického se skicou ze zmíněného posledního setu.[59] Zatímco na západní fasádě nalezneme pouze jedno okno v podobě dveří z ložnice na balkon na portiku, pro fasádu východní tvoří okna se skleněnými tabulkami důležité prvky ve všech třech částech domu. Centrální osu střední části domu tvoří pod sebou umístěná tři okna – každé v jednom patře a jedno v suterénu. Při srovnání s prvními koncepty, na nichž můžeme sledovat přítomnost půlkruhového termálního okna na západní fasádě nad portikem, si můžeme všimnout, že v realizovaném domku se toto okno přesunulo do suterénní části umístěné pod přízemí na straně směřující do zahrady. Toto okno zde tak dokončuje elongaci ve formě oken v jedné vertikální ose centrální části domu. Dále je zde repetitivně používán dekor v podobě obloučkového vlysu, jenž je umístěn do stejné výšky jako vlys na vstupní straně. Na rozdíl od ní, zde vyplňuje celou délku od rohu domu k oknu v centrální ose. Okno v přízemí je z každé strany ozdobeno jednou konzolou, jež je tvarována jako půlka jednoho obloučkového vlysu v prvním patře. Přízemní okno dále umožňuje vstup na menší balkon, který rozlohou pravděpodobně odpovídá rozloze balkonu na střeše portika u vstupu. Zábradlí tohoto balkonu je kovové.

Přízemní přístavky získávají vzhledem k absenci prvního patra a členění fasády pomocí hlubokých panelových vlysu horizontální dojem. Oproti střední části tak můžou působit masivně, až poněkud těžkopádně. Odlehčení dosahují díky tabulkovým oknům na zahradní straně. Zatímco u severního přístavku se na boku opakuje stejný typ okna jako na zahradní fasádě. Jižní přístavek také umožňuje vstup do zahrady pomocí francouzského okna na boku stavby. Rohy těchto přístavků jsou oblé.[60]

Jak centrální část v patře, tak přístavky v přízemí uzavírá přesahující střecha. Její okraj u přístavků je zarovnan s fasádou centrální části.

Asymetrických prvků nalezneme na domku zvenčí pouze pár. Prvním takovým elementem jsou komíny. Na severní straně se nacházejí dva – jeden vedoucí do krbu v ložnici, jež patřila malířově otci a jeden vede do ložnice Turnera mladšího, severního přístavku, malovacího pokoje a kuchyně. Oproti tomu strana jižní je vybavena pouze jedním komínem z krbu ve snídaňovém pokoji. Další asymetrickým prvkem jsou dvě

okna. Jedno se nachází u vchodu pod komínem vedoucím do ložnice malířova otce. Dnes se zde nachází toaleta. Další okno nalezneme v suterénní části jižního přístavku na zahradní straně, toto okno vede do sklepa. Poslední ne úplně souměrný prvek je již zmíněné francouzské okno vedoucí do zahrady.

Celkový dojem z domku působí v porovnání s prvními koncepty strážlivě až poněkud stroze. Využitím zajímavější siluety domu po vertikální stránce, Turner v podstatě vynechal téměř veškerý dekor. Vzhledem k tomu, že vycházel z Vitruviových pravidel, kdy dispozice a zdobení architektury odpovídá potřebám obyvatele nebo uživatele objektu, přehnané zdobení zde není na místě. Malíř věděl, že kromě něho a otce zde trávit čas nikdo nebude. Zároveň se jedná o letní domek, nikoli o reprezentativní sídlo na rozdíl od obydlí zmíněných na začátku kapitoly. Na základě těchto faktů, není Sandycombe Lodge obydlím nijak velkým, přestože její pozemek by umožňoval realizaci většího objektu. Elegance domku tedy spočívá v harmonickém symetrickém uspořádání a nepouští se do přílišných experimentů, či kombinace dekorativních prvků.

Do domku vstoupíme portikem, který nás uvede do prosvětlené úzké chodby[61]. Její jednotlivé části odděluje motiv oblouku, jenž prostupuje celým interiérem domku. Tohoto oblouku si nejlépe všimneme při pohledu ke stropu, kde se tento prvek zdvojený vypíná, jako by byl vyzdvihován pilastry na stěnách. Na konci chodby, jejíž ramena vedou do bočních částí domu, vzniká prostor čtvercového půdorysu, který je ze všech stran definován opět těmito oblouky. Tři jsou průchozí, čtvrtý, naproti hlavnímu vchodu, přestože pouze dekorativní, doplňuje symetrický dojem. Chodba je dále zdobena výmalbou imitující mramorový obklad.

Ramena chodby vedou dále do bočních přístavků, z nichž jeden sloužil jako malý salonek, druhý jako jídelna. V obou těchto místnostech se opět objevuje motiv oblouku, tentokrát v podobě zaoblených rohů místností směřujících k vnějším stranám budovy. Dále se v obou pokojích se nachází mramorový krb. V jídelně je nad ním v rámu umístěno původní reliéfní mramorové dílo *Woodcocks*[62],¹²² jež Turner obdržel od svého přítele sochaře Francise Chantreye (1781–1841).

Z obou těchto chodeb vedoucích do přístavků se dá dále vstoupit do hlavního obývacího pokoje, který je největší místností v přízemí a zároveň poskytuje velkým oknem výhled na zahradu. Lze soudit, že místnost Turner používal i jako ateliér,

¹²² Sluka lesní, druh ptáka

protože okno poskytuje dost světla. Opět se zde potkáme s mramorovým krbem. Dnes jsou zde dále vystaveny tisky z *Liber Studiorum* a také imitace Turnerových modelů lodí.

V prvním patře nad obývacím pokojem nalezneme Turnerovu ložnici, do níž stejně jako do místnosti pod ní vedou dvojce dveře. V ložnici se dále nachází příčkou oddělená koupelna umístěná vedle krbu. Místnost naproti Turnerově ložnici sloužila jako pokoj Turnerova otce, který s ním Sandycombe Lodge navštěvoval. Z tohoto pokoje se dá vstoupit na balkon nad portikem hlavního vstupu. Dnes tato část domu slouží jako malá galerie.¹²³

Za jeden z nejzajímavějších objektů v interiérech Sandycombe Lodge lze označit schodiště, které se nachází proti jednomu ze dvojího vstupu do obývacího pokoje v přízemí. Schodiště vede jak do suterénu s kuchyní a sklepem, tak do prvního patra. „Místnost“ se schodištěm opět postrádá rohy, které jsou znovu vyhlazeny do oblého tvaru. Jeho elipsovité půdorys kopíruje tvar střešního okna nad ním. Právě toto okno a přítomnost oblých a obloukovitých motivů v celém domku dokládají vliv Johna Soana na Turnerovu architekturu, která je jinak relativně klasicistní, symetrická, čistá až strohá. [63] Oblouky a toto střešní okno v kombinaci s nekomplikovanou fasádou dodávají domku jistou hravost a lehkost, kterou Soane aplikuje na své stavby. Soanova vlastní architektura ale v kombinaci s velkým množstvím dekoru může oproti Sandycombe Lodge působit až poněkud těžkopádně.

Takovýto pocit totiž můžeme dostat při návštěvě domů čp. 12, 13 a 14 v Lincoln's Inn Fields, které John Soane koupil a přestavěl na svůj městský dům, jenž zároveň sloužil jako veřejnosti přístupné muzeum, v němž vystavoval své umělecké sbírky. [64] Stejně jako Turner, i on ve 30. letech 19. století odkázal dům a sbírky státu, přičemž požádal, aby dům zůstal ve své původní podobě stále přístupný veřejnosti.¹²⁴

Oproti Sandycombe Lodge ale městský dům Johna Soana na Holbornu působí chladně, temně až klaustrofobně. Stejně jako v Sandycombe Lodge zde najdeme oblé schodiště s nikami v zaoblených rozích, dále se tu objevují střešní okna a ochozy, umožňující průnik světla ze stropu i více patry. [65] Opět tu vidíme oblouky mezi

¹²³ V zimě 2019 a na jaře 2020 zde proběhla výstava Turnerových olejových skic s tematikou vodní hladiny *Turner and the Thames: Five Paintings*

¹²⁴ DE DIVITIIS 2003, 180

jednotlivými částmi oken vyhlížejících do ulice a na park před domem.[66] Vzhledem k funkci domu jako muzea je však architektonické členění a Soanova práce se světlem z větší míry utopena pod velkým množstvím objektů, které Soane za celý život nashromáždil. Dalším rozdílem jsou zdobené komplikované klenby, jež u Sandycombe Lodge nenajdeme.

Architektonicky a atmosféricky je poněkud blíže Sandycombe Lodge Soanovo letní sídlo, které si postavil také v Twickenhamu mezi lety 1801–1804.¹²⁵ Pojmenoval ho Pitzhanger Manor. [67] Exteriér tohoto sídla výrazně ovlivněného jak palladianismem, který byl v Anglii tak populární, tak hnutím greek revival¹²⁶ na první pohled Sandycombe Lodge nepřipomene. Dům působí jako pompézní palác se spoustou dekoru, který Turnerův dům odmítá. Jednotlivé osy vstupní strany domu jsou odděleny masivními iónskými sloupy, na nichž jsou usazeny sochy připomínající antické korai. První patro je překlenuto římsou imitující jónský architráv. Všechny části vzniklé tímto členěním jsou zdobeny jednotlivými vlysy, přičemž v přízemí je v nich z každé strany umístěn orel s věncem, zatímco v prvním patře meandrovitý dekor. Figurální motiv pak v prvním patře dále vyvažují kromě soch na sloupech ještě medailony se lvy a puti. Dům je korunován atikou ve střední ose, přičemž celou vrchní část uzavírají balustrády.

Jsou to ale opět okna, která připodobňují dům k Sandycombe Lodge. Znovu se zde setkáváme s motivem oblouku a termálními okny. Při vstupu do domu nás přivítá chodba téměř identická s chodbou u Turnera doma. Opět se zde objevují oblouky členící její části. Dvojitý oblouk zde není posazen na pilastrech, ale tabulích s vlysem. Vzhledem k velikosti domu, je pochopitelné, že chodba Pitzhanger Manor je větší než u Sandycombe Lodge, stejně tak se tu nachází i více dekoru na stěnách. Její dispozice a členění jsou však velmi podobné.

Stejně jako je u Turnera světlo směrodatným prvkem v malbě, lze poznamenat, že světlo je výrazným prvkem u Soana v architektuře. Pitzhanger Manor je toho praktickým důkazem. Nejen, že místnosti jsou světlé a nápadně připomínají atmosféru Sandycombe Lodge, Soane k domu připojil také prosklenou galerii na západní fasádě a v neposlední řadě mohutnou lucernu na střeše.[68] Tento prvek korunující dům funguje jako zastřešení místností pro služebnictvo, které se nacházejí v patře pod lucernou.

¹²⁵ Pitzhanger >> History, <https://www.pitzhanger.org.uk/about/history/> (vyhledáno 25. 5. 2020)

¹²⁶ KOCH 2006, 271

Jejich interiér připomíná ateliér moderního malíře.[69] Jednotlivé místnosti pod lucernou postrádají jakákoli okna a jsou odděleny pouze příčkami, které však nejsou nosné. Jednotlivým pokojům chybí vlastní strop. Světlo sem tedy prochází shora skrze tabulky v lucerně. Dekor poskytuje barevné sklo, ne odlišné od těch, které jsou k vidění v Soanově městském domu na Holbornu a také u Turnera nad schodištěm.

Zatímco Soane při volné ruce nešetří s dekorem, Turner je střízlivější a naopak s ním neplýtvá. Turner se obrací k funkci a symetrii. Jeho architektura slučuje harmonii s jistotou. Soane v architektuře působí hravější a se svými technickými zkušenostmi se nebojí experimentu. Lze soudit, že veškeré prvky, které do určité míry odlehčují Sandycombe Lodge, jsou Soanova práce – jsou jimi oblouky, okna a oblé rohy v exteriéru i interiéru. Absence sochařské výzdoby a čistota fasády zároveň udržují Turnerův domek lehkým a skromným. Turner se nesnaží docílit vzhledu pompézního sídla, jakým se mohl chlubit Soane nebo dokonce Horace Walpole se svým palácem *Strawberry Hill*. Sandycombe Lodge si zachovává ráz rekreačního domku, kam se malíř odebíral, aby si odpočinul a aby v jezírku na zahradě rybařil.

6. Závěr

V této bakalářské práci mě zajímal Turnerův vztah k architektuře. Zkoumala jsem principy, kterých se držel při jejich vyobrazení a jakým způsobem pracoval při návrhu svého domu Sandycombe Lodge v Twickenhamu. Zajímalo mne, čím se odlišuje jeho až moderní malba a relativně skromná architektonická realizace. Vzhledem k tomu, že zde bylo potřeba pochopit Turnerův vlastní smysl uvažování, můj výzkum vyžadoval práci přímo s prameny ve formě Turnerových skicářů. Jedná se o sbírku uloženou v Tate Britain. V těchto skicářích jsem mohla uchopit Turnerovy myšlenky a získat odpověď na otázku na základě čeho postupoval při své práci. Velkou výpovědní hodnotu pro mě měly nejen jeho poznámky, ale také skici samotné, protože právě tyto kresby zdůrazňují to hlavní, na co se malíř soustředil. Do skicářů si zakresloval pro svoji vlastní potřebu a ne pro veřejnost.

Na základě dostupné literatury jsem tedy nejprve zanalyzovala Turnerovo mládí a kdo a jak měl vliv na jeho tvorbu. Důležitým zdrojem pro mě byla transkripce přednášky o krajinomalbě z cyklu Turnerových lekcí o perspektivě, jak ji přepsal Jerold Ziff. Přednáška mi dala souvislý rámec Turnerova uvažování a další informace jsem dohledala ve skicářích, v nichž se nacházejí poznámky, které Turner v přednáškách konkrétně nezdůraznil. Právě aplikaci principů, které rozvádí ve svých poznámkách a přednáškách o perspektivě, jsem následně zkoumala nejen na skicích ale i na hotových malbách. Dalším bodem pro moji práci byla následná komparace Turnerových postupů s jeho současníky a to nejen ve výtvarné tvorbě, ale i v architektuře.

Turnerovo mládí ve velké míře ovlivňovali architekti, jako byl Thomas Hardwick, s jehož rodinou se Turner přátelil celý život, nebo umělci s topografickým zaměřením jako byl Turnerův první učitel Thomas Malton, pod jehož vedením se Turner dostal na Královskou Akademii, kde udělal dojem svým akvarelem *Arcibiskupův palác v Lambethu* a jeho kompozicí.

Turner se jako představitel romantismu soustředí na krajinomalbu, do níž umisťuje architektonické náměty, ale své obrazy zaměřuje na co nejsilnější celkovou atmosféru, jíž může jeho dílo dosáhnout. Té ale zároveň dosahuje na základě pozorování skutečné přírody a vyhýbá se přesprávně komponovaným scénám, jichž využívali jeho předchůdci.

Na základě Turnerových přednášek o perspektivě se člověk příliš nedozví, zda a jak Turner využíval lineární a jiné druhy matematické perspektivy, které se zdají být tím prvním, k čemu se umělec soustředící se na architekturu obrátí. Jeho dle pořadí v sylabu šestá lekce, kterou malíř tedy ukončoval každoroční přednáškový cyklus, však vypovídá o veškerých postupech, které malíř analyzoval na dílech starých mistrů a následovně aplikoval na své dílo. Jedná se primárně o práci s barvami, světlem, jednotlivými plány a kompozicí.

Jako člověk, který klade důraz na soulad barevných tónů v celém obraze, poukazuje na slova Joshuy Reynoldse, který pro tento nesoulad komentoval portréty Hanse Holbeina. Následně zde Turner pak kritizuje již zmiňované komponované barokní a klasicistní scény, jejichž historický nebo obecně figurální námět neodpovídá prostředí, do něhož je umístěn. Tento rozpor poukazuje zejména na dílech Petera Paula Rubense a Nicolase Poussina. Na jejich plátnech dokazuje „křivdu“, kterou podle něho krajinomalba trpí. Tou je podle Turnera fakt, že krajina bývá obecně považována za jakousi schránu, nebo jeviště s kulisami, které slouží pouze k tomu, aby dalo vyniknout onomu důležitému historickému námětu, jenž je do ní umístěn. Naopak vyváženě podle něho pracuje Claude Lorrain, u něhož, ač maloval primárně ideální krajiny, Turner vyzdvihuje práci s atmosférickou perspektivou a barevným oparem, kterým Claude Lorrain kompletuje celé dílo do jedné, podle Turnera, věrohodné scény. Jako podobný příklad práce s atmosférickou perspektivou a barvami Turner uvádí Rembrandta van Rijn.

Dále je to Paolo Veronese, který podle Turnera harmonizuje důležitost krajiny a postav v nich umístěných. Turner na Veroneseho obrazech ukazuje, že vše má své místo a vyzdvihuje princip střídání světlých a tmavých plánů. Tj. umístění postavy v tmavém oděvu na světlé pozadí a naopak. Turner dokazuje, že pomocí této techniky je pro diváka snadnější obraz vnímat a pochopit a zároveň podotýká, že tímto způsobem lze dosáhnout iluze hloubky. Na Tizianovi poté ukazuje možnost dodat dílu větší expresivitu pomocí správně zvolené krajiny.

Veškeré tyto principy poté Turner v rámci své dynamické malby dotahuje ad absurdum a aplikuje na svá díla. Čím je starší, tím ostřeji se tyto principy v jeho díle projevují. Jeho malby postupně přicházejí o detail, získávají „Lorrainovský opar“, který pohlcením detailu opět stupňuje intenzitu atmosférické perspektivy a důraz padá stále

více na využití zářivých barvy a siluet, přičemž zbytek malby se postupně propadá až do abstrahovaného prostředí.

Právě zájem o siluety pak pozorujeme v Turnerových skicářích. Na příkladech u skotských vedut jsme viděli, že se Turner nebojí použití jakékoli techniky. U příkladů z Prahy můžeme opět pozorovat, že se soustředí na dominanty objektů, které může v krajině zobrazit často jako siluetu. Praha mu se svým kopcovitým terénem a spoustou různých věží poskytla ideální námět. Skicáře z této cesty ukazují náčrty sestávající z pár linií, jimiž Turner definoval jednotlivé plány krajiny, a aniž by se zatěžoval s výplní prostoru, soustředil se pouze na věže kostelů nebo bran. Skicáře tak opět slouží jako materiál, který poukazuje na Turnerovu práci s architekturou a perspektivou zároveň a to za využití média tak jednoduchého jako je tužka. Ale právě v tužce vynikne nadsázka v podobě zakreslených objektů a prázdného prostoru.

Jak ve skicářích, tak na malbách vidíme Turnerovu práci se světlem. Zde opět figuruje využití hmoty u námětu pro dosažení unikátního světla nebo stínu. Ve skicářích jsme se setkali se spoustou kreseb ruin a opuštěných katedrál, tak jak k tomu Turnera jeho romantická povaha vedla. Zároveň ale právě trosky poskytují výrazné tvary, skrze něž může procházet ostré volumetrické světlo. Ať už se jedná o opěrný systém, lomený oblouk nebo propadlé zdi. Příkladem tohoto efektu dotaženého v malbě je pak Turnerovo plátno *Forum Romanum* (1826) pro Johna Soana. Najdeme zde ostré stíny, barevný světlý opar jako u Clauda Lorraina, tmavé figury na světlém pozadí (které však nijak neruší zbytek plátna) a v neposlední řadě také kompozici, která využívá klenby oblouku v předním plánu na horním kraji. Všechny tyto principy vtáhnou diváka do děje.

O dvanáct let novější plátno *Pifferari* porovnávané s *Hampstead Heath* od Johna Constablea pak již pouze vezme postupy, které Turner znal a aplikoval, přičemž je zde malíř přežene v zájmu světla a barev. Dochází k tomu na úkor přesně tvarované hmoty, ale základní principy, které Turner popisuje v přednáškách a které aplikuje na náčrty ve skicářích a na plátna v době předtím, zůstávají stále zachované.

Oproti tomu jediný příklad Turnerovy architektonické realizaci působí klasicky až konzervativně. Turner ve svých poznámkách uvádí znechucení nad stavem britské architektury a odvolává se na využití dekoru v souladu s funkcí stavby podle principů Vitruvia. Jeho domek Sandycombe Lodge proto postrádá vesměs veškerý dekor nebo

pompu, kterou oplývaly příbytky jiných významných osobností v Twickenhamu. Sandycombe Lodge je skromný příbytek, který si esteticky zakládá na čisté klidné harmonii, již nenarušuje figurální nebo ornamentální dekor. Prvky, které vystupují z klasicistního pojetí architektury, dokazují vliv Johna Soana na Turnerovu práci – jsou jimi oblouky, zaoblené nároží a práce se světlem v podobě střešního okna nad schodištěm. Soane velmi podobné prvky používá již dříve při práci na svém letním sídle Pitzhanger Manor, které stojí také v Twickenhamu.

Na základě seznámení se skicáři a Sandycombe Lodge lze soudit, že Turner se architekturou zabýval okrajově. Vzhledem k tomu, že v mládí studoval u architektů a topografických malířů, je evidentní, že měl v oblasti architektury určité znalosti. Nicméně, při porovnání se skicáři jeho přítele architekta Johna Soana, Turnera architektura zajímá primárně z vizuálního hlediska použitelného pro výtvarnou tvorbu. Zatímco Soanovy skicáře obsahují technické informace, Turner si zakresluje hlavně celé budovy v jejich siluete a hmotě, méně často již jejich jednotlivé části, čímž si vytváří vzorník prvků, jež může následně dále použít v malbě. Technické informace na téma architektury se u něho ve skicářích téměř nenachází.

Turner shromažďoval náměty k malbě na základě svých cest. Vzhledem k tomu, že Itálii navštívil vícekrát a vzhledem k architektonickému trendu palladianismu, který v Anglii setrval, je pochopitelné, že jeho domek taktéž působí italským dojmem. Zatímco přístup k technice a principům malby je to, co Turnera činí malířem moderního rázu, jeho náměty jsou veskrze romantické s vlivem klasicismu, který do jeho malby přináší budovy antického stylu, jež přebírá z maleb Clauda Lorraina. I ty však často zobrazuje spíše v romantickém pojetí trosek. Kromě katedrál bylo Turnerovo zaujetí italskou krajinou a zdejší antikizující architekturou natolik silné, že jeho vlastní dům se tímto zdá být silně ovlivněn. Je zřejmé, že relativní absenci dekoru domu harmonizuje výrazná silueta. Připomíná tím tak náměty z Turnerových maleb. Kdyby Sandycombe Lodge Turner zobrazil na plátně, tolik by se nelišila od jeho obvykle zobrazovaných architektonických námětů na rozdíl od moderněji koncipovaných domů jako je Pitzhanger Manor od Johna Soana. Lze soudit, že Turner svůj dům postavil tak, aby připomínal architekturu, kterou obvykle maloval.

Odtud může pramenit rozpor mezi Turnerovým moderním pojetím malby a relativně konzervativním a středním pojetím architektury.

Seznam použité literatury a pramenů:

Prameny

British Library, fond: Oddělení se západními rukopisy, Inv. č. Add. MS. 46151 B.

British Library, fond: Oddělení se západními rukopisy, Inv. č. Add. MS. 46151 C.

British Library, fond: Oddělení se západními rukopisy, Inv. č. Add. MS. 46151 I.

Tate Britain, fond: Pozůstalost J. M. W. Turnera, Turner Bequest, CXI 2, inv. č. D07596, Designs for Sandycombe Lodge, 1811

Tate Britain, fond: Pozůstalost J. M. W. Turnera, Turner Bequest CXIV 51, inv. č. D08026, Inscription by Turner: Draft of Conclusion of the ‚Backgrounds‘ Perspective Lecture, 1808-1811

Tate Britain, fond: Pozůstalost J. M. W. Turnera, Turner Bequest CXIV 77 a, inv. č. D08065, Sandycombe Lodge, Twickenham: Unexecuted Elevations and Plans, 1809–11

Tate Britain, fond: Pozůstalost J. M. W. Turnera, Turner Bequest CXXVII 12 a, inv. č. D08980, Alternative Elevation Design for and Prospects of Sandycombe Lodge, Twickenham, 1809–11

Tate Britain, fond: Pozůstalost J. M. W. Turnera, Turner Bequest CXXVII 2, inv. č. D08966, Designs for Sandycombe Lodge, 1809–11

Tate Britain, fond: Pozůstalost J. M. W. Turnera, Turner Bequest LXXII 25a, inv. č. D04302, Commentary on Nicolas Poussin’s ‚Landscape with Diogenes‘, 1802

Tate Britain, fond: Pozůstalost J. M. W. Turnera, Turner Bequest LXXII 41a, inv. č. D04327, Commentary on Nicolas Poussin’s ‚Deluge‘, 1802

Tate Britain, fond: Pozůstalost J. M. W. Turnera, Turner Bequest LXXII 28a, inv. č. D04308, Commentary on Titian’s ‚St. Peter Martyr‘, 1802

Tate Britain, fond: Pozůstalost J. M. W. Turnera, Turner Bequest CXI 89, inv. č. D07734, Notes from 'The Elements of Architecture' by Sir Henry Wotton (Inscription by Turner), 1809-11

Literary Gazette and Journal of Belles Lettres, Arts, Politics, Etc., č. 50, Sobota, 3. ledna, 1818

New Monthly Magazine and Universal Register I, leden - červen 1814, 1814

New Monthly Magazine and Universal Register V, leden - červen 1816, 1816

Bibliografie

BROWN 2002 — David Blayney BROWN, Turner: In the Tate Collection, Londýn 2002

CREPALDI 2011 — Gabriele CREPALDI, Masters of Art: Turner, Prestel publishing, 2011

DE DIVITIIS 2003 — Bianca DE DIVITIIS, A Newly Discovered Volume from the Office of Sir John Soane, In: The Burlington Magazine 145, č. 1200, 180–198, Burlington Magazine Publications Ltd., 2003

FINBERG 1910 — Alexander Joseph FINBERG, Turner's sketches and drawings, Londýn 1910

FREDERICKSEN 2013 — Andrea FREDERICKSEN, What Not to Forget in a Hackney Cab, In: AA Files, 2013, č. 67, 61–71, Architectural Association School of Architecture, 2013

HAMILTON 2007 — James HAMILTON, Turner, New York: Random House 2007

KOCH 2006 — Wilfried KOCH, Encyklopedie evropské architektury od antiky po současnost, Universum, 2006

LESLIE 1896 – Robert Charles LESLIE, Life and letters of John Constable, R. A., London, Chapman and Hall, ld. 1896

MACCOLL 1908 — Dugal Sutherland MACCOLL, Notes on English Artists II – Turner's Lectures at the Academy, In: The Burlington Magazine for Connoisseurs 12, č. 60, 343–346, Burlington Magazine Publications Ltd., 1908

MOYLE 2017 — Franny MOYLE – The Extraordinary Life and Momentous Times of J. M. W. Turner, London, Penguin Books, 2017

OTTO 1902 — Jan OTTO, Ottův slovník naučný. Devatenáctý díl, Praha, 1902

REDGRAVE 1890 — Richard REDGRAVE / Samuel REDGRAVE, A century of painters of the English school, London, Society for Promoting Christian Knowledge, 1905

RUSKIN 1886 — John RUSKIN, Fors Clavigera vol. IV, New York: John Wiley & Sons, 1886

THORNBURY 1862 — Walter THORNBURY, The Life of J. M. W. Turner; founded on letters and papers furnished by his friends and fellow academicians, London, Hurst and Blackett, 1862

VAUGHAN 1999 — William VAUGHAN, British Painting: The Golden Age, Thames and Hudson Ltd., 1999

WHITLEY 1913 — W. T. WHITLEY, Turner as a lecturer, In: The Burlington Magazine for Connoisseurs 22, č. 118, 202+205–208, Burlington Magazine Publications Ltd., 1913

WHITLEY 1913 — W. T. WHITLEY, Turner as a lecturer, In: The Burlington Magazine for Connoisseurs 22, č. 119, 255–259, Burlington Magazine Publications Ltd., 1913

WILTON 2006 — Andrew WILTON, Turner in his time, London, Thomas & Hudson, 2006

ZIFF 1963 — Jerrold ZIFF, ‚Backgrounds, Introduction of Architecture and Landscape‘: A Lecture by J.M.W. Turner, In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 26, č. ½, 124–147, The Warburg Institute, 1963

Elektronické zdroje

BARKER 2004 — BARKER Elizabeth E., John Constable (1776–1837).” In: *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, http://www.metmuseum.org/toah/hd/jcns/hd_jcns.htm, vyhledáno 5. 4. 2020

FREDERICKSEN 2004 — FREDERICKSEN Andrea, Royal Academy Perspective Lectures: Sketchbook, Diagrams and Related Material c.1809–28, David Blayney BROWN / Matthew IMMS, In: Tate, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/royal-academy-perspective-lectures-sketchbook-diagrams-and-related-material-r1131857#synopsis>, vyhledáno 16. 3. 2020

Seznam vyobrazení

1. **William Hogarth, Převrácená perspektiva (Absurd Perspectives)**, 1754, rytina, součástí knihy *The genius of William Hogarth or Hogarth's Graphical Works*. Reprodukce z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Hogarth_-_Absurd_perspectives.png
2. **J. M. W. Turner, Folly Bridge a Bacon's Tower, Oxford (Folly Bridge and Bacon's Tower, Oxford)**, 1787, inkoust a akvarel na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-folly-bridge-and-bacons-tower-oxford-r1140094>
3. **J. M. W. Turner, Pohled na Radley Hall z jihovýchodu (Radley Hall from the South East)**, 1789, akvarel na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-radley-hall-from-the-south-east-r1140098>
4. J. M. W. Turner, **Pohled na arcibiskupův palác v Lambethu (A view of the Archbishop's Palace, Lambeth)**, 1790, akvarel na papíře, Indianapolis Museum of Art. Reprodukce z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_View_of_the_Archbishop%27s_Palace,_Lambeth.jpg
5. **J. M. W. Turner, Diagram pro zobrazení kruhu v perspektivě podle Guibalda del Monta (Diagram of a Perspective Method for a Circle, after Guidobaldo del Monte)**, Perspective Sketchbook, 1809, tužka a inkoust na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-diagram-of-a-perspective-method-for-a-circle-after-guidobaldo-del-monte-d07428>
6. **J. M. W. Turner, Diagram k lekcím č. 10: Proporce a design části Raphaelova Proměnění Páně (Lecture Diagram 10: Proportion and Design of Part of Raphael's 'Transfiguration')**, 1810, tužka a akvarel na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-lecture-diagram-10-proportion-and-design-of-part-of-raphaels-transfiguration-d17134>
7. **J. M. W. Turner, Diagram k lekcím č. 20: kónická tělesa podle Thomase Maltona staršího (Lecture Diagram 20: Conic Sections (after Thomas Malton senior))**, 1810, tužka a akvarel na papíře, Tate. Reprodukce z:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-lecture-diagram-20-conic-sections-after-thomas-malton-senior-d17033>

8. **J. M. W. Turner, Diagram k lekcím č. 22 Geometrie paraboly podle Johna Hamiltona (Lecture Diagram 22 Geometry of the Parabola after John Hamilton)**, 1810, tužka a inkoust na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-lecture-diagram-22-geometry-of-the-parabola-after-john-hamilton-d17035>
9. **J. M. W. Turner, Diagram k lekcím č. 23 Geometrie paraboly podle Williama Emersona nebo Johna Hamiltona (Lecture Diagram 23 Geometry of a Parabola after William Emerson or John Hamilton)**, 1810, tužka a inkoust na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-lecture-diagram-23-geometry-of-a-parabola-after-william-emerson-or-john-hamilton-d17037>
10. **J. M. W. Turner, Diagram k lekcím č. 36 konstrukce základní perspektivy domu (Lecture Diagram 36 Basic Perspective Construction of a House)**, 1810, tužka a akvarel na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-lecture-diagram-36-basic-perspective-construction-of-a-house-d17050>
11. **J. M. W. Turner, Odrazy a odlesky světla v průhledné kouli, částečně naplněné vodou) Reflections and Refractions in a Transparent Globe Half-Filled with Water**, 1810, olej na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-lecture-diagram-reflections-and-refractions-in-a-transparent-globe-half-filled-with-d40024>
12. **Tizian, Sv. Petr Mučedník**, c 1560, grafická reprodukce, autor Martino Rota, MET. Reprodukce z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/384120>
13. **Tizian, Venuše a hráč na loutnu**, 1565-70, olej na plátně, MET. Reprodukce z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437827>
14. **Paolo Veronese, Svatba v káni Galilejské**, 1562-1563, olej na plátně, Louvre. Reprodukce z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo_Veronese_008.jpg
15. **Paolo Veronese, Hermes, Herse a Aglauros**, 1576-1584, olej na plátně, The Fitzwilliam Museum. Reprodukce z: <https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/collections/paintings/577>

16. Nicolas Poussin, **Záchrana Pyrrhova**, 1634, olej na plátně, Louvre.
Reprodukce z:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Jeune_Pyrrhus_sauv%C3%A9_Poussin_Mus%C3%A9_du_Louvre.jpg
17. Nicolas Poussin, **Pyramus a Thisbe**, 1651, olej na plátně, Stadel Museum.
Reprodukce z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Poussin_-_Stormy_Landscape_with_Pyramus_and_Thisbe_-_WGA18334.jpg
18. Nicolas Poussin, **Potopa**, 1660-1664, olej na plátně, Louvre. Reprodukce z:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Poussin_-_L%27Hiver_ou_Le_D%C3%A9luge.jpg
19. Rembrandt van Rijn, **Mlýn**, 1645-1648, olej na plátně, National Gallery of Art Washington. Reprodukce z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Soubor:The_Mill-1645_1648-Rembrandt_van_Rijn.jpg
20. Rembrandt van Rijn, **Tři stromy**, 1643, suchá jehla, National Gallery of Art Washington. Reprodukce z:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_van_Rijn,_The_Three_Trees,_1643,_NGA_11628.jpg
21. **Peter Paul Rubens, Vesnická svatba**, 1638, olej na plátně, Louvre.
Reprodukce z: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_The_Village_F%C3%AAte_\(Flemish_Kermis\)_-_WGA20406.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_The_Village_F%C3%AAte_(Flemish_Kermis)_-_WGA20406.jpg)
22. **Peter Paul Rubens, Krajina s duhou**, 1636, olej na plátně, The Wallace Collection Reprodukce z:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_Landscape_with_a_Rainbow_-_WGA20411.jpg.
23. **Peter Paul Rubens, Turnaj před hradem Stee**, 1637, olej na plátně, Louvre.
Reprodukce z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_Tournament_in_front_of_Castle_Steen_-_WGA20410.jpg
24. **J. M. W. Turner, Přístaviště v Calais (Calais Pier)**, 1803, olej na plátně, National Gallery London. Reprodukce z:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Mallord_William_Turner_024.jpg
25. **J. M. W. Turner, Dido stavějící Kartágo (Dido building Carthage)**, 1815, olej na plátně, National Gallery London. Reprodukce z:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Turner_-_Dido.jpg

26. **J. M. W. Turner, Válečná loď Temeraire tažena ke svému poslednímu kotvišti, kde bude rozebrána (The Fighting Temeraire tugged to her last Berth to be broken up)**, 1839, olej na plátně, National Gallery London.
Reprodukce z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Fighting_Temeraire,_JMW_Turner,_National_Gallery.jpg
27. **J. M. W. Turner, Déšť, pára a rychlost (Rain, Steam and Speed)**, 1844, olej na plátně, National Gallery London. Reprodukce z: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Turner_-_Rain,_Steam_and_Speed_-_National_Gallery_file.jpg
28. **J. M. W. Turner, Moderní Itálie: Pifferari (Modern Italy: The Pifferari)**, 1838, olej na plátně, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow.
Reprodukce z: <https://artuk.org/discover/artworks/modern-italy-the-pifferari-86275>
29. **John Constable, Hampstead Heath**, 1830, olej na plátně, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow. Reprodukce z: <https://artuk.org/discover/artworks/hampstead-heath-83571>
30. **J. M. W. Turner, Výhled na vodopád skrze oblouk ve zdi (Waterfall seen through an arched opening in a wall)**, Oxford Sketchbook, 1789, akvarel na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-a-waterfall-seen-through-an-arched-opening-in-a-wall-d00042>
31. **J. M. W. Turner, Venkovské sídlo mezi stromy (Cote House seen through Trees)**, Bristol and Malmesbury sketchbook, 1791, akvarel na papíře, Tate.
Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-cote-house-seen-through-trees-r1140147>
32. **J. M. W. Turner, Pohled na ruiny kláštera v Malmesbury z jihovýchodu (View of the ruins of Malmesbury Abbey from the south-east)**, Bristol and Malmesbury sketchbook, 1791, akvarel na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-view-of-the-ruins-of-malmesbury-abbey-from-the-south-east-r1140137>
33. **J. M. W. Turner, Klášter v Malmesbury ze severozápadu (Malmesbury Abbey from the North-West)**, Bristol and Malmesbury sketchbook, 1791, akvarel na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/research->

[publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-malmesbury-abbey-from-the-north-west-r1140156](https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-kirkstall-abbey-the-south-aisle-and-nave-seen-from-the-south-transept-d01083)

34. **J. M. W. Turner, Kirkstall Abbey jižní a hlavní loď, pohled z jižního transeptu (Kirkstall Abbey The South Aisle and Nave Seen from the South Transept)**, Tweed and Lakes Sketchbook, 1797, akvarel na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-kirkstall-abbey-the-south-aisle-and-nave-seen-from-the-south-transept-d01083>
35. **J. M. W. Turner, Durhamská katedrála, pohled na hlavní loď a severní transept (Durham Cathedral Looking from the Crossing into the Nave and North Transept)**, Tweed and Lakes Sketchbook, 1797, tužka na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-durham-cathedral-looking-from-the-crossing-into-the-nave-and-north-transept-d01013>
36. **J. M. W. Turner, Edinburgh z východu s jezerem sv. Markéty na popředí a Caltonským kopcem vpravo (Edinburgh from the East with St Margaret's Loch in the Foreground and Calton Hill to the Right)**, Edinburgh sketchbook, 1801, akvarel na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-edinburgh-from-the-east-with-st-margarets-loch-in-the-foreground-and-calton-hill-to-d02824>
37. **J. M. W. Turner, Skici Čech a Chebu z kočáru (Carriage Sketches of Bohemia, including Eger)**, Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, 1835, tužka na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-carriage-sketches-of-bohemia-including-eger-d30751>
38. **J. M. W. Turner, Skici Čech, poblíž Bochova (Sketches of Bohemia, near Buchau)**, Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, 1835, tužka na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-sketches-of-bohemia-near-buchau-d30756>
39. **J. M. W. Turner, Bochov (Buchau)**, Turner, Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, 1838, tužka na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-buchau-d30758>
40. **J. M. W. Turner, Praha: Pohled proti proudu Vltavy na Karlův most, Petřín a Malou Stranu, se sluncem na jihozápadě (Prague: View up the Vltava to the Charles Bridge, Petrín Hill and Little Quarter, with the Sun in the South-West)**, Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, 1835,

tužka na papíře, Tate. Reprodukce z:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-prague-view-up-the-vltava-to-the-charles-bridge-petrin-hill-and-little-quarter-with-d30811>

41. **J. M. W. Turner, Praha: Město a výhled z Petřína po proudu Vltavy, s kostelem sv. Vavřince nalevo (Prague: The City and the Prospect down the Vltava from Petrín Hill, with St Lawrence's Church on the Left)**, Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, 1835, tužka na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-prague-the-city-and-the-prospect-down-the-vltava-from-petrin-hill-with-st-lawrences-d30771>
42. **Václav Hollar, Velký pohled na Prahu ze svahu Petřína**, 1636, lavírovaná perokresba na papíře, Národní galerie Praha. Reprodukce z: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.K_33360
43. **J. M. W. Turner, Tři skici (Praha) (Three Sketches (Prague))**, Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, 1835, tužka na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-three-sketches-prague-d30760>
44. **J. M. W. Turner, Praha: Kostel sv. Mikuláše na Malostranském náměstí z jihozápadu s kočárem v popředí (Prague: St Nicholas's Church, Little Quarter, from the South-West, with a Carriage in the Foreground)**, Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, 1835, tužka na papíře na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-prague-st-nicholass-church-little-quarter-from-the-south-west-with-a-carriage-in-d30759>
45. **J. M. W. Turner, Praha pohled skrze Melantrichovu ulici na staroměstskou radnici a orloj (Prague View through the Melantrichova Passage to the Town Hall of the Old Town with its Astronomical Clock)**, Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, 1835, tužka na papíře na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-prague-the-town-hall-of-the-old-town-with-its-astronomical-clock-with-the-tyn-d30793>
46. **J. M. W. Turner, Klášter Fountains s Hubyho věží, pohled z Kaple devíti oltářů (Fountains Abbey Huby's Tower from the Chapel of the Nine Altars)**, Tweed and Lakes sketchbook, 1797, tužka na papíře na papíře, kolorováno, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-fountains-abbey-hubys-tower-from-the-chapel-of-the-nine-altars-d01082>

47. **J. M. W. Turner, Forum Romanum pro muzeum pana Soana (Forum Romanum, for Mr Soane's Museum)**, 1826, olej na plátně, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-forum-romanum-for-mr-soanes-museum-n00504>
48. **J. M. W. Turner, Praha Staroměstská radnice a orloj s Chrámem Matky boží před Týnem v pozadí (Prague The Town Hall of the Old Town with its Astronomical Clock, with the Tyn Church beyond)**, Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, 1835, tužka na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-prague-the-town-hall-of-the-old-town-with-its-astronomical-clock-with-the-tyn-d30793>
49. **J. M. W. Turner, Praha pohled přes Karlův most směrem k Malé Straně a Hradčanům (Prague View across the Charles Bridge towards the Little Quarter and Hradcany (In Three Instalments))**, Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, 1835, tužka na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-prague-view-across-the-charles-bridge-to-the-old-town-the-petrin-hill-and-hradcany-d30354>
50. **J. M. W. Turner, Praha Svatovítská katedrála z jihu, Tři skici věže (Prague St Vitus's Cathedral from the South; Three Sketches of a Tower)**, Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, 1835, tužka na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-prague-st-vituss-cathedral-from-the-south-three-sketches-of-a-tower-d30765>
51. **J. M. W. Turner, Detaily chrámů Vespasiána a Saturne na Forum Romanum v Římě a skica dvou náboženských postav (Details of the Temples of Vespasian and Saturn in the Forum, Rome and a Sketch of Two Religious Figures)**, 1819, tužka na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-details-of-the-temples-of-vespasian-and-saturn-in-the-forum-rome-and-a-sketch-of-d15359>
52. **John Soane, Takzvaná Luccullova villa poblíž Terraciny (The so-called Villa of Luccullus near Terracina)**, Italian Sketches and Mema, 1778-1779, pero, poznámky s kresbou na papíře, Sir John Soane's Museum. Reprodukce z: <http://collections.soane.org/PAGE64>
53. **J. M. W. Turner, Sandycombe Lodge, Twickenham neprovedený návrh ve svém prostředí, pohled ze severu (Sandycombe Lodge, Twickenham An Unexecuted Design in its Setting from the North)**, Windmill and Lock

sketchbook, 1809–11, perokresba na papíře, Tate. Reprodukce z:

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-sandycombe-lodge-twickenham-an-unexecuted-design-in-its-setting-from-the-north-d08057>

54. **J. M. W. Turner, Sandycombe Lodge, Twickenham neprovedené nárysy a plány (Sandycombe Lodge, Twickenham Unexecuted Elevations and Plans)**, Windmill and Lock, 1809–11, perokresba na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-sandycombe-lodge-twickenham-unexecuted-elevations-and-plans-d08065>
55. **J. M. W. Turner, Návrhy na Sandycombe Lodge v Twickenhamu (Designs for Sandycombe Lodge Twickenham)**, Sandycombe and Yorkshire Sketchbook, 1809–11, perokresba na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-designs-for-sandycombe-lodge-twickenham-d08966>
56. **J. M. W. Turner, Alternativní nákresy Sandycombe Lodge (Alternative Prospects of and an Elevation Design for Sandycombe Lodge)**, Sandycombe and Yorkshire Sketchbook, Twickenham, 1809–11, tužka na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-alternative-prospects-of-and-an-elevation-design-for-sandycombe-lodge-twickenham-d08985>
57. **J. M. W. Turner, Variace návrhů a půdorys pro Sandycombe Lodge (Elevation and Floor Plan Designs for and Alternative Prospects of Sandycombe Lodge)**, Sandycombe and Yorkshire sketchbook, Twickenham, 1809–11, tužka na papíře, Tate. Reprodukce z: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mallord-william-turner-elevation-and-floor-plan-designs-for-and-alternative-r1134693>
58. **J. M. W. Turner, Sandycombe Lodge (1813) – pohled ze západní strany.** Foto: Archiv autora 2020.
59. **J. M. W. Turner, Sandycombe Lodge (1813) – pohled z východní strany.** Foto: Archiv autora 2020.
60. **J. M. W. Turner, Sandycombe Lodge (1813) – přístavek s francouzským oknem.** Foto: Archiv autora 2020.
61. **J. M. W. Turner, Sandycombe Lodge (1813) – chodba.** Foto: Archiv autora 2020.
62. **J. M. W. Turner, Sandycombe Lodge (1813) – jídelna.** Foto: Archiv autora 2020.

63. **J. M. W. Turner, Sandycombe Lodge** (1813) – schodiště. Foto: Archiv autora 2020.
64. **John Soane, Sir John Soane's Museum, Lincoln's Inn Fields, č.p. 12, 13, 14.** (1808-9 a 1812) . Foto: Archiv autora 2020.
65. **John Soane, Sir John Soane's Museum** (1808-9 a 1812) – průhled od sarkofágu. Reprodukce z: <https://www.soane.org/>
66. **John Soane, Sir John Soane's Museum** (1808-9 a 1812) – knihovna. Reprodukce z: <https://www.cool-cities.com/sir-john-soanes-museum-606/>
67. **John Soane, Pitzhanger Manor**, 1801–1804. Reprodukce z: https://www.pitzhanger.org.uk/wp-content/uploads/2019/05/Pitzhanger_Manor_Visit_1-1004x598.jpg
68. **John Soane, Pitzhanger Manor** – lucerna exteriér, 1801–1804. Reprodukce z: <http://www.julianharraparchitects.co.uk/pitzhanger-manor-gallery/>.
69. **John Soane, Pitzhanger Manor** – lucerna interiér, 1801–1804. Reprodukce z: <https://www.pitzhanger.org.uk/>

Obrazová příloha



1. **William Hogarth, Převrácená perspektiva (Absurd Perspectives), 1754,** rytina, součástí knihy *The genius of William Hogarth or Hogarth's Graphical Works*



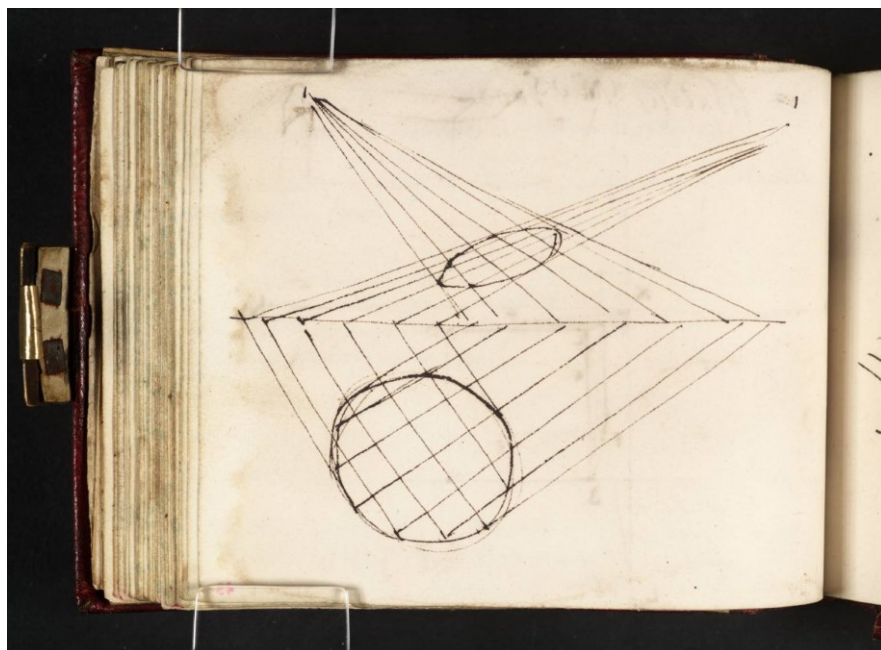
2. **J. M. W. Turner, Folly Bridge a Bacon's Tower, Oxford (Folly Bridge and Bacon's Tower, Oxford), 1787,** inkoust a akvarel na papíře, Tate



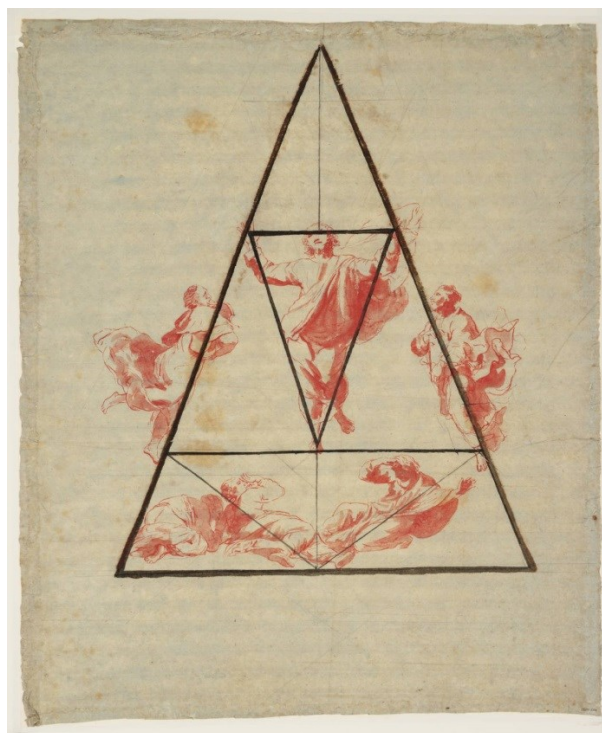
3. **J. M. W. Turner, Pohled na Radley Hall z jihovýchodu (Radley Hall from the South East), 1789, akvarel na papíře, Tate**



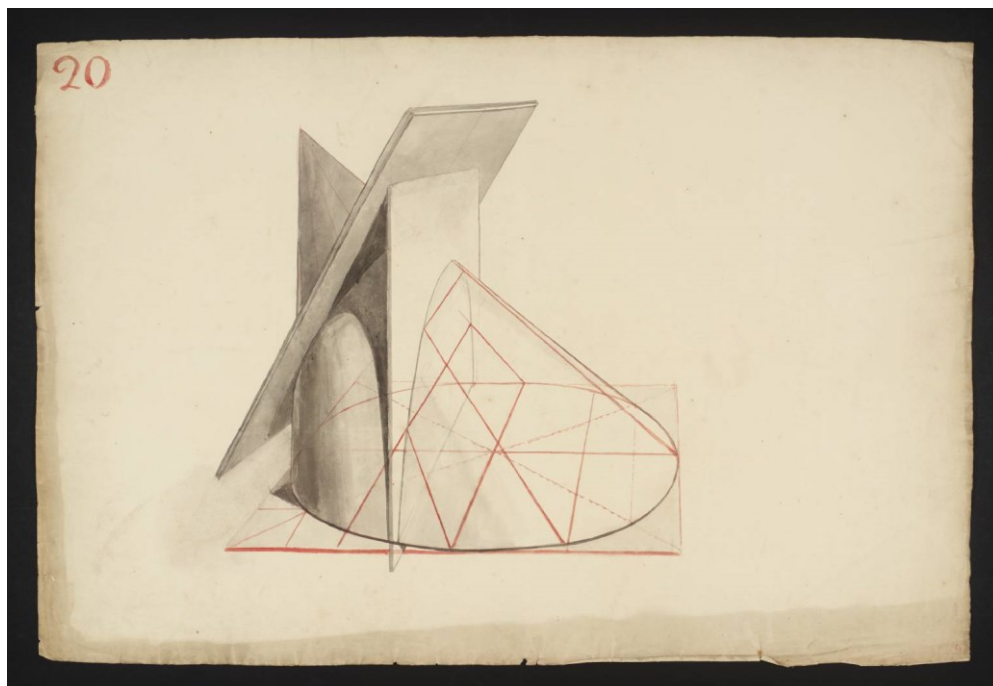
4. **J. M. W. Turner, Pohled na arcibiskupův palác v Lambethu (A view of the Archbishop's Palace, Lambeth), 1790, akvarel na papíře, Indianapolis Museum of Art**



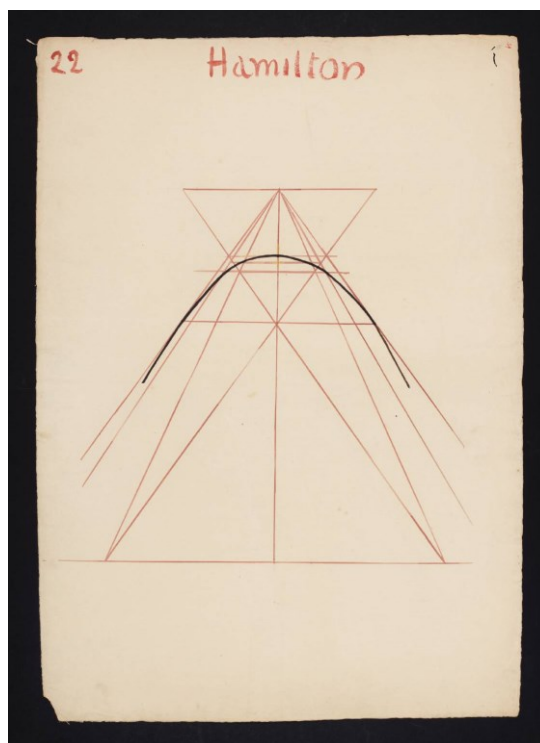
5. **J. M. W. Turner, Diagram pro zobrazení kruhu v perspektivě podle Guibalda del Monta (Diagram of a Perspective Method for a Circle, after Guidobaldo del Monte), Perspective Sketchbook, 1809, tužka a inkoust na papíře, Tate**



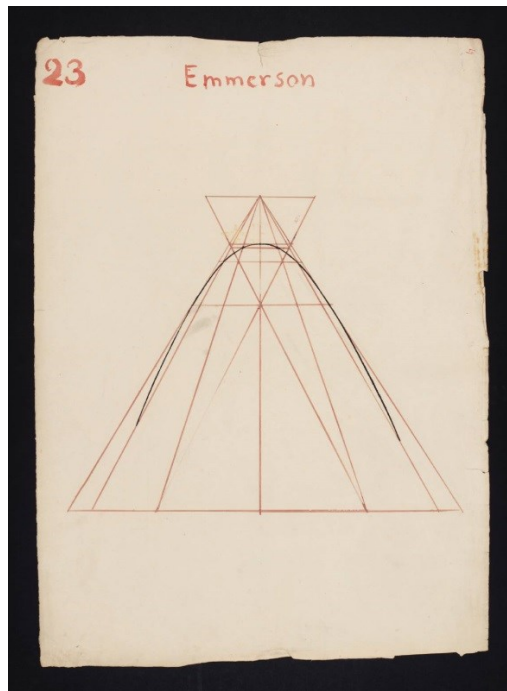
6. **J. M. W. Turner, Diagram k lekcím č. 10: Proporce a design části Raphaelova Proměnění Páně (Lecture Diagram 10: Proportion and Design of Part of Raphael's 'Transfiguration'), 1810, tužka a akvarel na papíře, Tate**



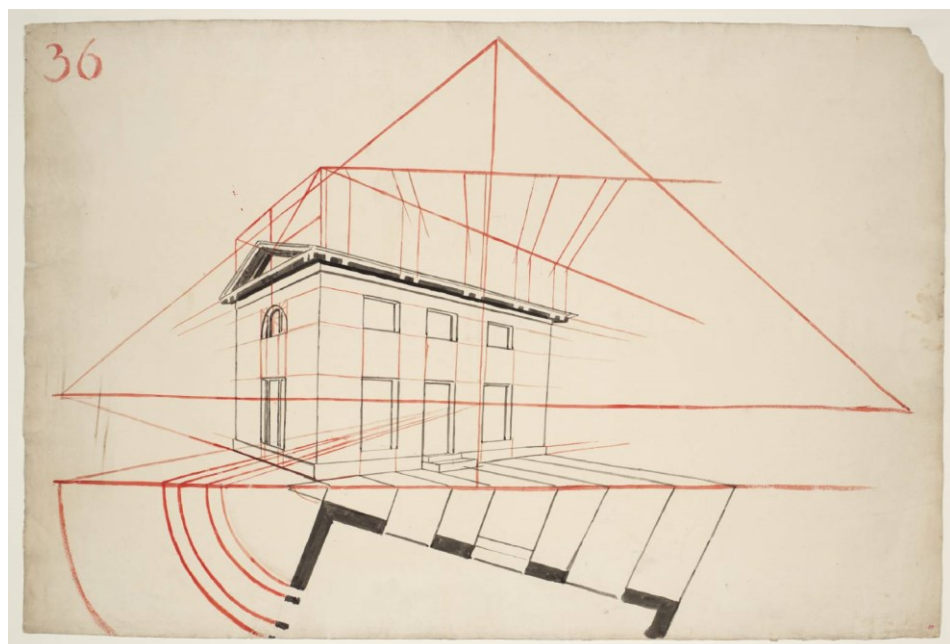
7. **J. M. W. Turner, Diagram k lekcím č. 20: kónická tělesa podle Thomase Maltona staršího (Lecture Diagram 20: Conic Sections (after Thomas Malton senior)), 1810, tužka a akvarel na papíře, Tate**



8. **J. M. W. Turner, Diagram k lekcím č. 22 Geometrie paraboly podle Johna Hamiltona (Lecture Diagram 22 Geometry of the Parabola after John Hamilton), 1810, tužka a inkoust na papíře, Tate**



9. **J. M. W. Turner, Diagram k lekcím č. 23 Geometrie paraboly podle Williama Emersona nebo Johna Hamiltona (Lecture Diagram 23 Geometry of a Parabola after William Emerson or John Hamilton), 1810, tužka a inkoust na papíře, Tate**



10. **J. M. W. Turner, Diagram k lekcím č. 36 konstrukce základní perspektivy domu (Lecture Diagram 36 Basic Perspective Construction of a House), 1810, tužka a akvarel na papíře, Tate**



11. **J. M. W. Turner, Odrazy a odlesky světla v průhledné kouli, částečně naplněné vodou) Reflections and Refractions in a Transparent Globe Half-Filled with Water, 1810, olej na papíře, Tate**



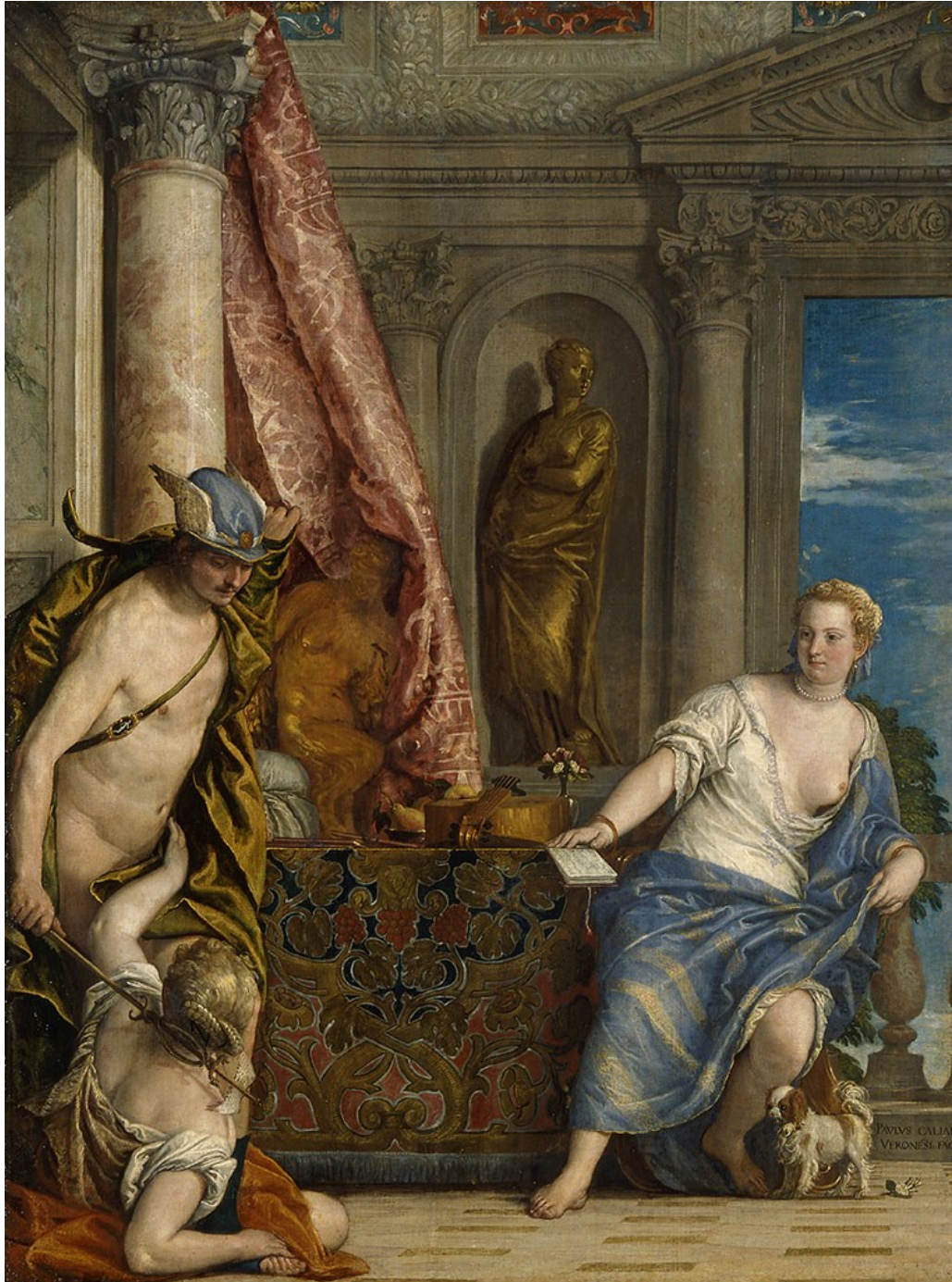
12. **Tizian, Sv. Petr Mučedník, c 1560, grafická reprodukce, autor Martino Rota, MET**



13. Tizian, Venuše a hráč na loutnu, 1565-70, olej na plátně, MET



14. Paolo Veronese, Svatba v káni Galilejské, 1562-1563, olej na plátně, Louvre



15. Paolo Veronese, **Hermes, Herse a Aglauros**, 1576-1584, olej na plátně, The Fitzwilliam Museum



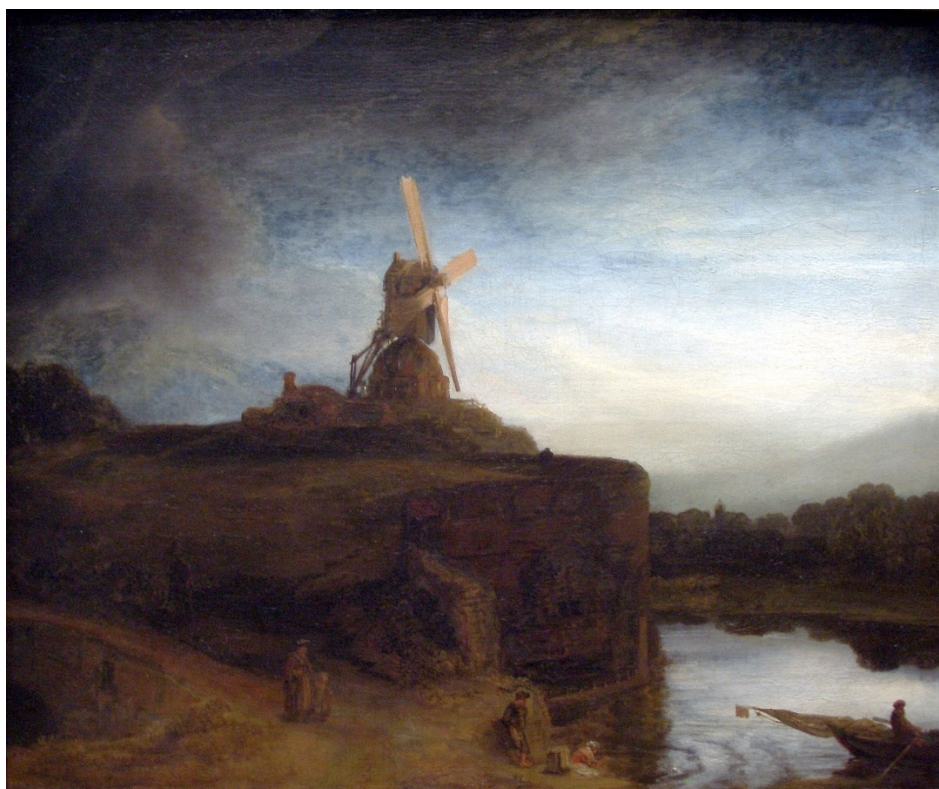
16. Nicolas Poussin, **Záchrana Pyrrhova**, 1634, olej na plátně, Louvre



17. Nicolas Poussin, **Pyramus a Thisbe**, 1651, olej na plátně, Stadel Museum



18. **Nicolas Poussin, Potopa, 1660-1664, olej na plátně, Louvre**



19. **Rembrandt van Rijn, Mlýn, 1645-1648, olej na plátně, National Gallery of Art Washington**



20. Rembrandt van Rijn, *Tři stromy*, 1643, suchá jehla, National Gallery of Art Washington



21. Peter Paul Rubens, *Vesnická svatba*, 1638, olej na plátně, Louvre



22. Peter Paul Rubens, **Krajina s duhou**, 1636, olej na plátně, The Wallace Collection



23. Peter Paul Rubens, **Turnaj před hradem**, 1637, olej na plátně, Louvre



24. **J. M. W. Turner, Přístaviště v Calais (Calais Pier), 1803, olej na plátně, National Gallery London**



25. **J. M. W. Turner, Dido stavějící Kartágo (Dido building Carthage), 1815, olej na plátně, National Gallery London**



26. **J. M. W. Turner, Válečná loď Temeraire tažena ke svému poslednímu kotvišti, kde bude rozebrána (The Fighting Temeraire tugged to her last Berth to be broken up), 1839, olej na plátně, National Gallery London**



27. **J. M. W. Turner, Déšť, pára a rychlost (Rain, Steam and Speed), 1844, olej na plátně, National Gallery London**



28. **J. M. W. Turner, Moderní Itálie: Pifferari (Modern Italy: The Pifferari),** 1838, olej na plátně, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow



29. **John Constable, Hampstead Heath,** 1830, olej na plátně, Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow



30. **J. M. W. Turner, Výhled na vodopád skrze oblouk ve zdi (Waterfall seen through an arched opening in a wall), Oxford Sketchbook, 1789, akvarel na papíře, Tate**



31. **J. M. W. Turner, Venkovské sídlo mezi stromy (Cote House seen through Trees), Bristol and Malmesbury sketchbook, 1791, akvarel na papíře, Tate**



32. **J. M. W. Turner, Pohled na ruiny kláštera v Malmesbury z jihovýchodu (View of the ruins of Malmesbury Abbey from the south-east)**, Bristol and Malmesbury sketchbook, 1791, akvarel na papíře, Tate



33. **J. M. W. Turner, Klášter v Malmesbury ze severozápadu (Malmesbury Abbey from the North-West)**, Bristol and Malmesbury sketchbook, 1791, akvare na papíře I, Tate



34. J. M. W. Turner, Kirkstall Abbey jižní a hlavní loď, pohled z jižního transeptu (Kirkstall Abbey The South Aisle and Nave Seen from the South Transept), Tweed and Lakes Sketchbook, 1797, akvarel na papíře, Tate



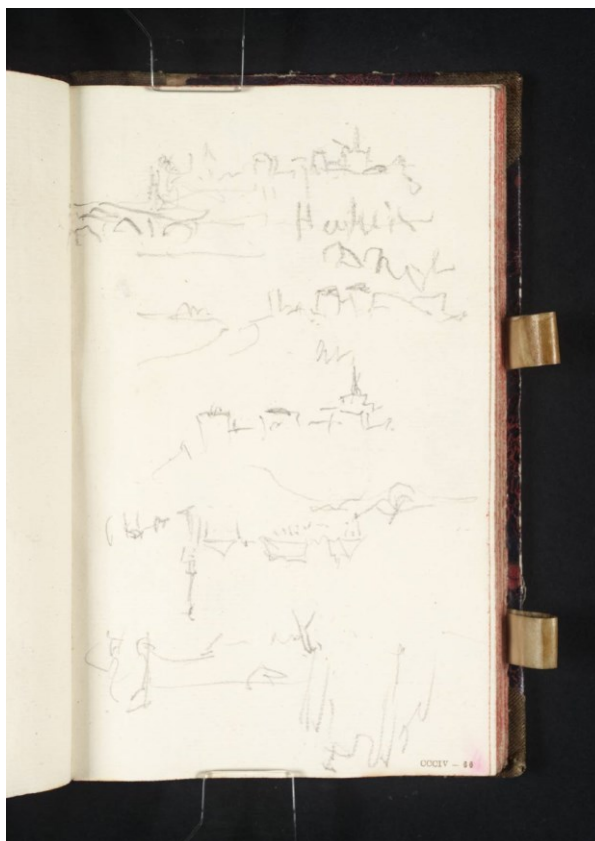
35. J. M. W. Turner, Durhamská katedrála, pohled na hlavní loď a severní transept (Durham Cathedral Looking from the Crossing into the Nave and North Transept), Tweed and Lakes Sketchbook, 1797, tužka na papíře, Tate



36. **J. M. W. Turner, Edinburgh z východu s jezerem sv. Markéty na popředí a Caltonským kopcem vpravo (Edinburgh from the East with St Margaret's Loch in the Foreground and Calton Hill to the Right),** Edinburgh sketchbook, 1801, akvarel na papíře, Tate



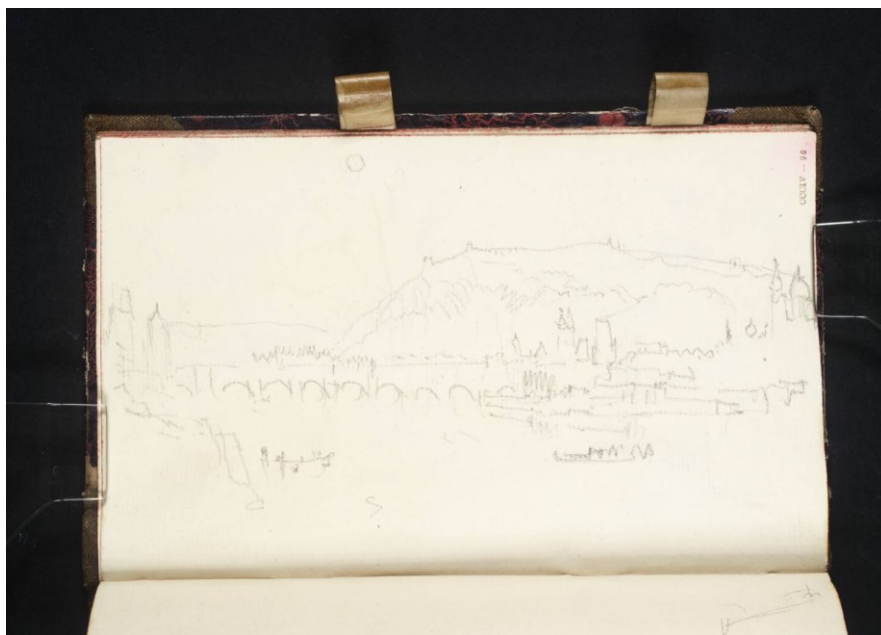
37. **J. M. W. Turner, Skici Čech a Chebu z kočáru (Carriage Sketches of Bohemia, including Eger),** Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, 1835, tužka na papíře, Tate



38. **J. M. W. Turner, Skici Čech, poblíž Bochova (Sketches of Bohemia, near Buchau),** Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, 1835, tužka na papíře, Tate



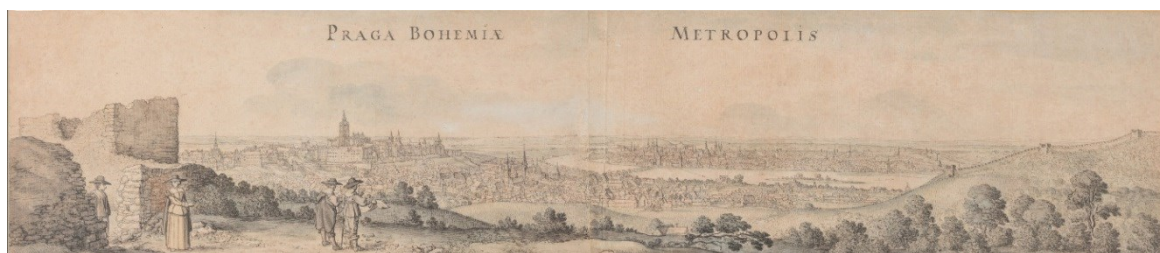
39. **J. M. W. Turner, Bochov (Buchau),** Turner, Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, 1838, tužka na papíře, Tate



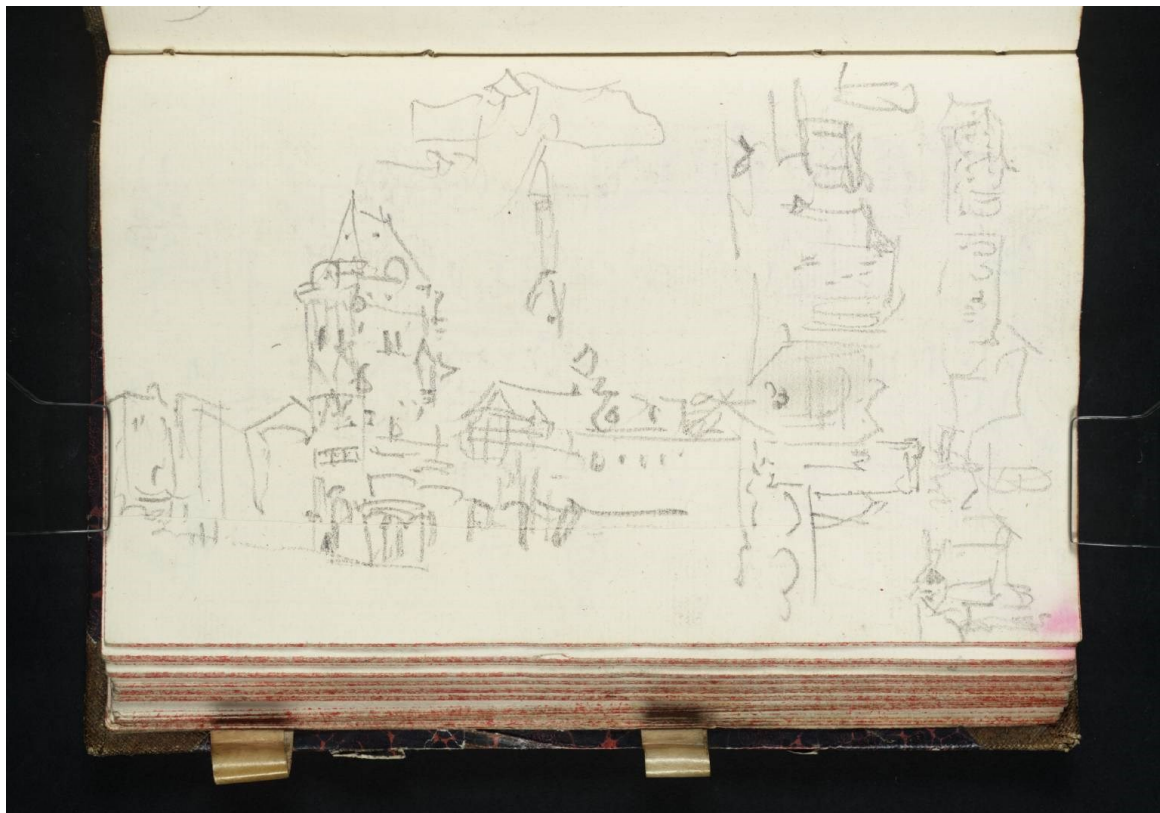
40. **J. M. W. Turner, Praha: Pohled proti proudu Vltavy na Karlův most, Petřín a Malou Stranu, se sluncem na jihozápadě (Prague: View up the Vltava to the Charles Bridge, Petrín Hill and Little Quarter, with the Sun in the South-West)**, Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, 1835, tužka na papíře, Tate



41. **J. M. W. Turner, Praha: Město a výhled z Petřína po proudu Vltavy, s kostelem sv. Vavřince nalevo (Prague: The City and the Prospect down the Vltava from Petrín Hill, with St Lawrence's Church on the Left)**, Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, 1835, tužka na papíře, Tate



42. Václav Hollar, **Velký pohled na Prahu ze svahu Petřína**, 1636, lavírovaná perokresba, Národní galerie Praha



43. **J. M. W. Turner, Tři skici (Praha) (Three Sketches (Prague))**, Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, 1835, tužka na papíře, Tate



44. **J. M. W. Turner, Praha: Kostel sv. Mikuláše na Malostranském náměstí z jihozápadu s kočárem v popředí (Prague: St Nicholas's Church, Little Quarter, from the South-West, with a Carriage in the Foreground)**, Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, 1835, tužka na papíře na papíře, Tate



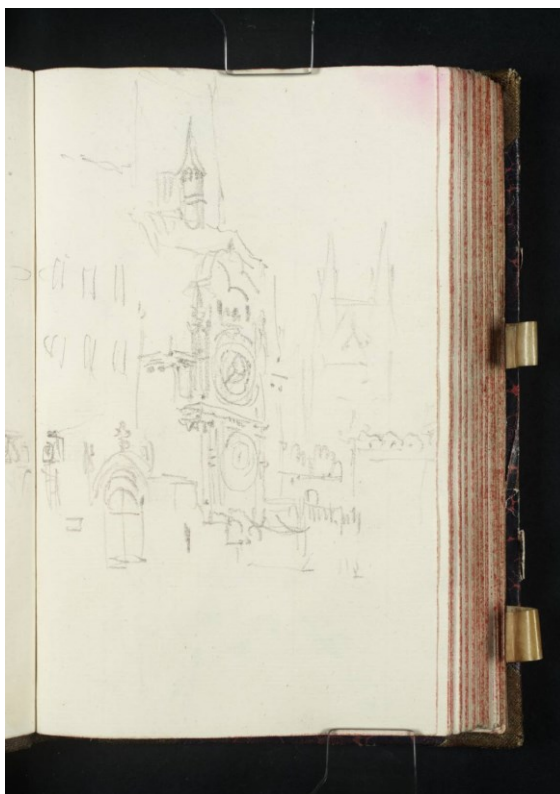
45. **J. M. W. Turner, Praha pohled skrze Melantrichovu ulici na staroměstskou radnici a orloj (Prague View through the Melantrichova Passage to the Town Hall of the Old Town with its Astronomical Clock)**, Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, 1835, tužka na papíře na papíře, Tate



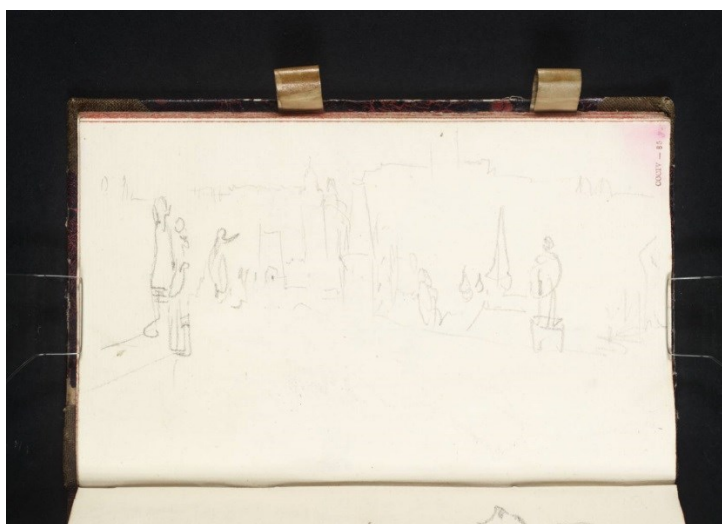
46. J. M. W. Turner, Klášter Fountains s Hubyho věží, pohled z Kaple devíti oltářů (Fountains Abbey Huby's Tower from the Chapel of the Nine Altars), Tweed and Lakes sketchbook, 1797, tužka na papíře, kolorováno, Tate



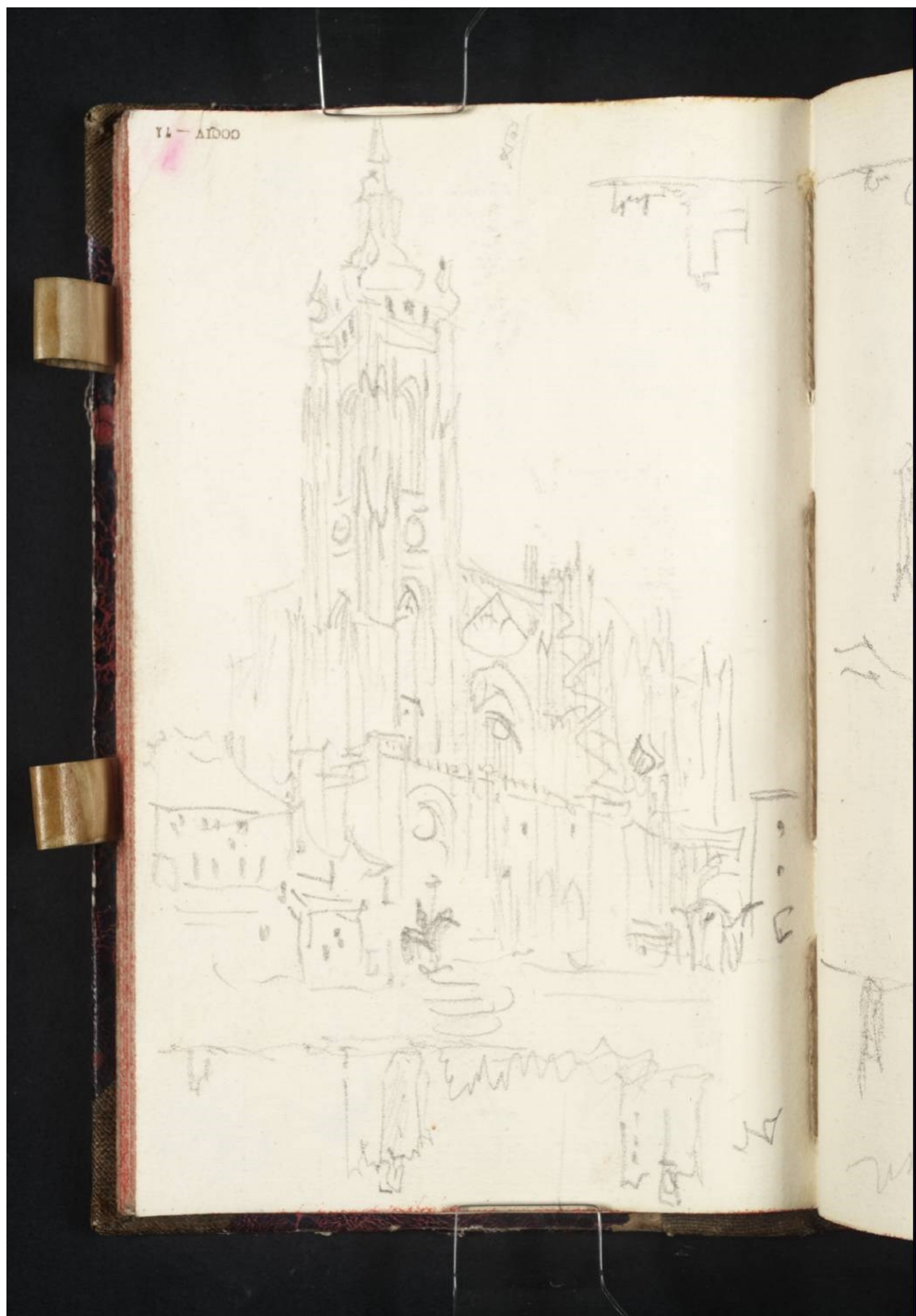
47. J. M. W. Turner, Forum Romanum pro muzeum pana Soana (Forum Romanum, for Mr Soane's Museum), 1826, olej na plátně, Tate



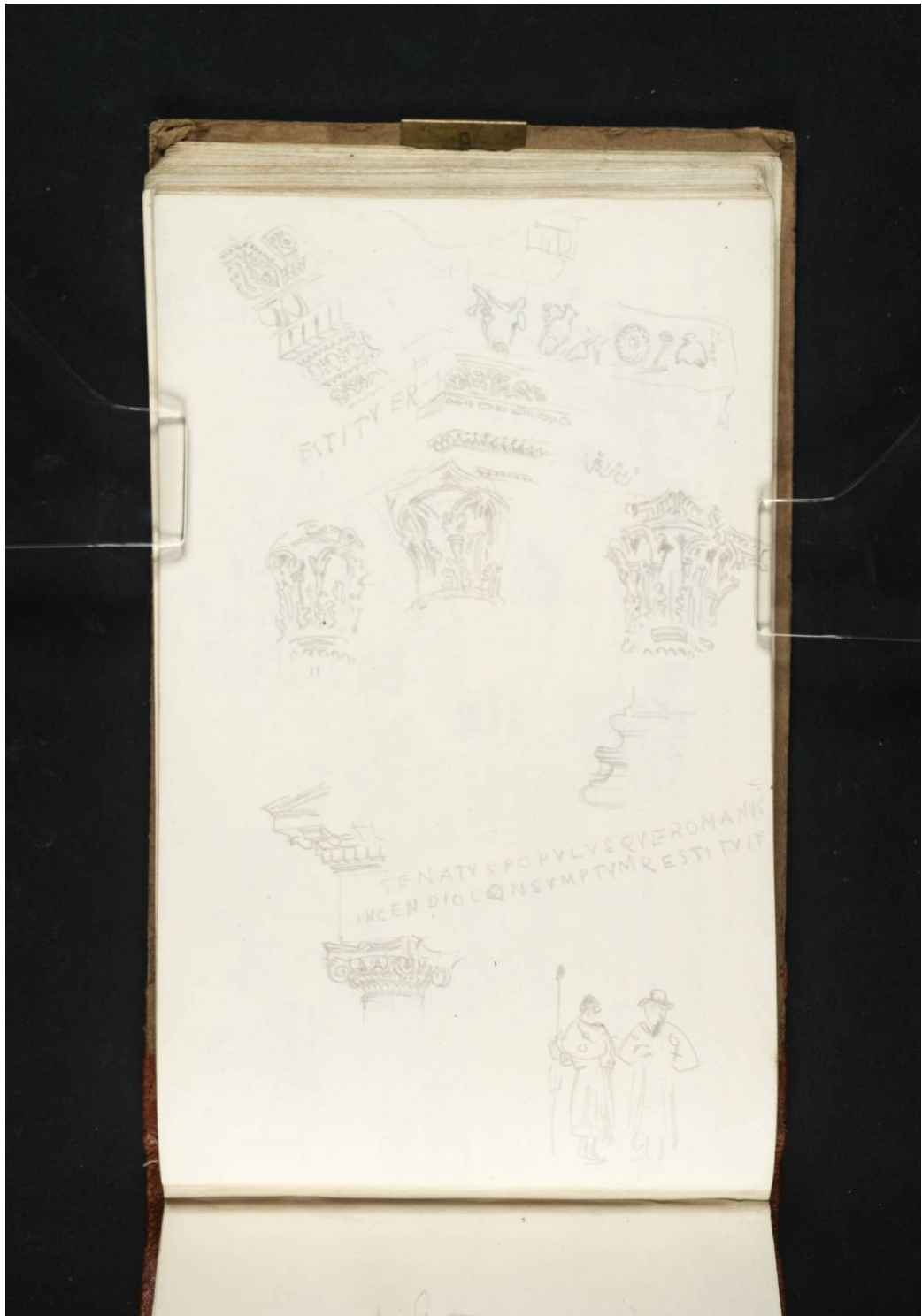
48. **J. M. W. Turner, Praha Staroměstská radnice a orloj s Chrámem Matky boží před Týnem v pozadí (Prague The Town Hall of the Old Town with its Astronomical Clock, with the Tyn Church beyond)**, Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, 1835, tužka na papíře, Tate



49. **J. M. W. Turner, Praha pohled přes Karlův most směrem k Malé Straně a Hradčanům (Prague View across the Charles Bridge towards the Little Quarter and Hradčany (In Three Instalments))**, Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, 1835, tužka na papíře, Tate



50. J. M. W. Turner, Praha Svatovítská katedrála z jihu, Tři skici věže (Prague St Vitus's Cathedral from the South; Three Sketches of a Tower), Prague, Nuremberg, Frankfurt and Rhine sketchbook, 1835, tužka na papíře, Tate



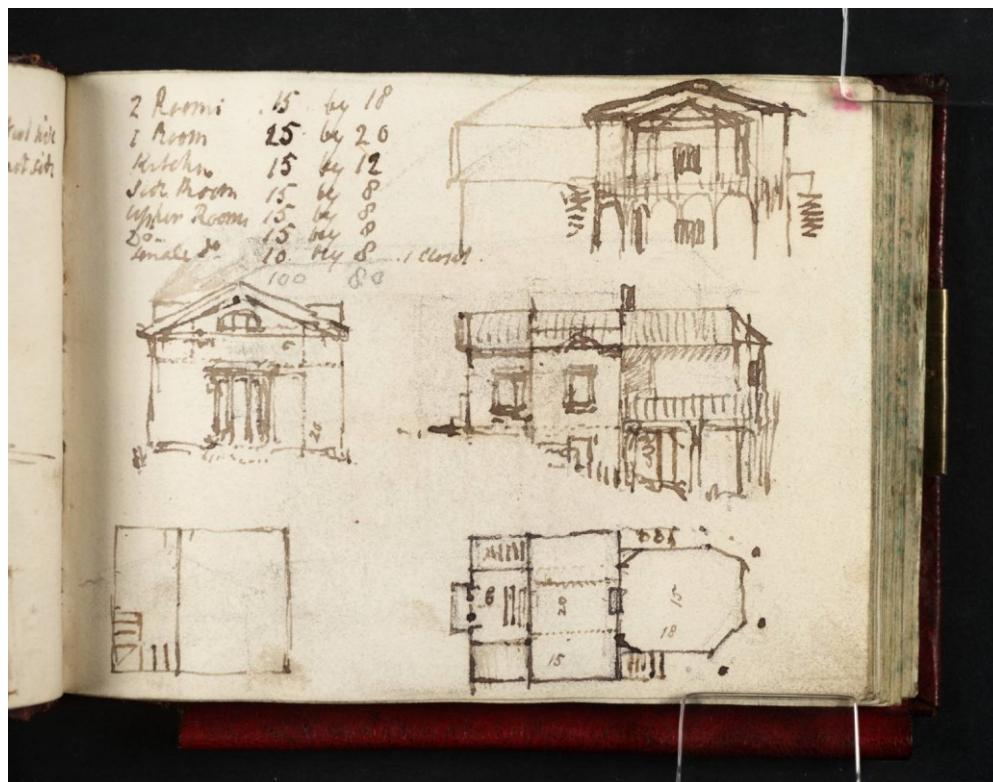
51. J. M. W. Turner, Detaily chrámů Vespasiána a Saturne na Forum Romanum v Římě a skica dvou náboženských postav (Details of the Temples of Vespasian and Saturn in the Forum, Rome and a Sketch of Two Religious Figures), 1819, tužka na papíře, Tate



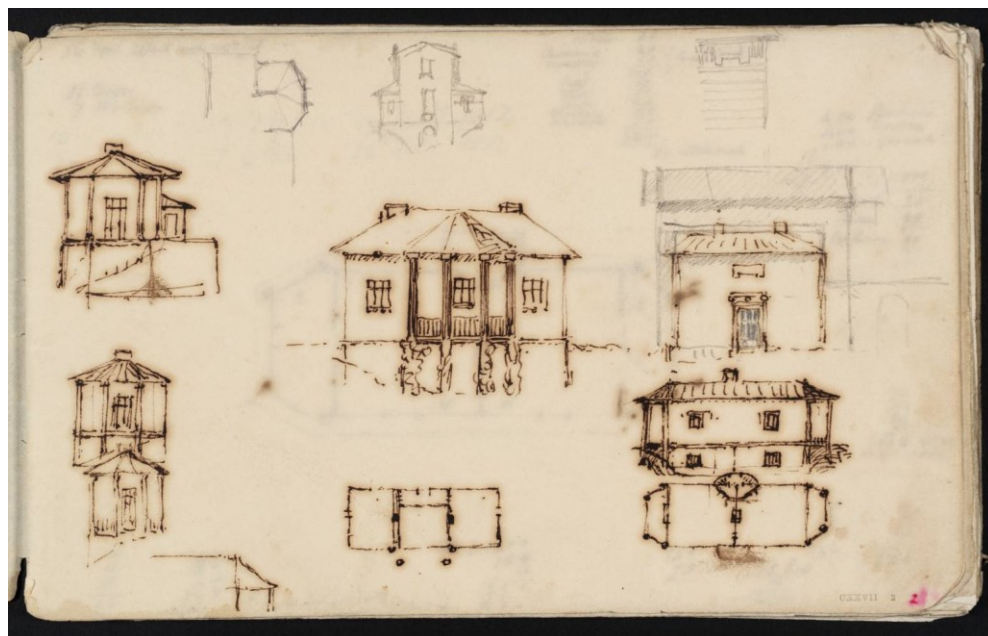
52. **John Soane, Takzvaná Lucculova villa poblíž Terraciny (The so-called Villa of Luccullus near Terracina), Italian Sketches and Mema, 1778-1779, pero, poznámky s kresbou na papíře, Sir John Soane's Museum**



53. **J. M. W. Turner, Sandycombe Lodge, Twickenham neprovedený návrh ve svém prostředí, pohled ze severu (Sandycombe Lodge, Twickenham An Unexecuted Design in its Setting from the North), Windmill and Lock sketchbook, 1809-11, perokresba na papíře, Tate**



54. J. M. W. Turner, Sandycombe Lodge, Twickenham neprovedené nárysy a plány (Sandycombe Lodge, Twickenham Unexecuted Elevations and Plans), Windmill and Lock, 1809–11, perokresba na papíře, Tate



55. J. M. W. Turner, Návrhy na Sandycombe Lodge v Twickenhamu (Designs for Sandycombe Lodge Twickenham), Sandycombe and Yorkshire Sketchbook, 1809–11, perokresba na papíře, Tate



56. **J. M. W. Turner, Alternativní nákresy Sandycombe Lodge (Alternative Prospects of and an Elevation Design for Sandycombe Lodge),** Sandycombe and Yorkshire Sketchbook, Twickenham, 1809–11, tužka na papíře, Tate



57. **J. M. W. Turner, Variace návrhů a půdorys pro Sandycombe Lodge (Elevation and Floor Plan Designs for and Alternative Prospects of Sandycombe Lodge),** Sandycombe and Yorkshire sketchbook, Twickenham, 1809–11, tužka na papíře, Tate



58. **J. M. W. Turner, Sandycombe Lodge (1813)** – pohled ze západní strany



59. **J. M. W. Turner, Sandycombe Lodge (1813)** – pohled z východní strany



60. **J. M. W. Turner, Sandycombe Lodge (1813)** – přístavek s francouzským oknem



61. J. M. W. Turner, Sandycombe Lodge (1813) – chodba



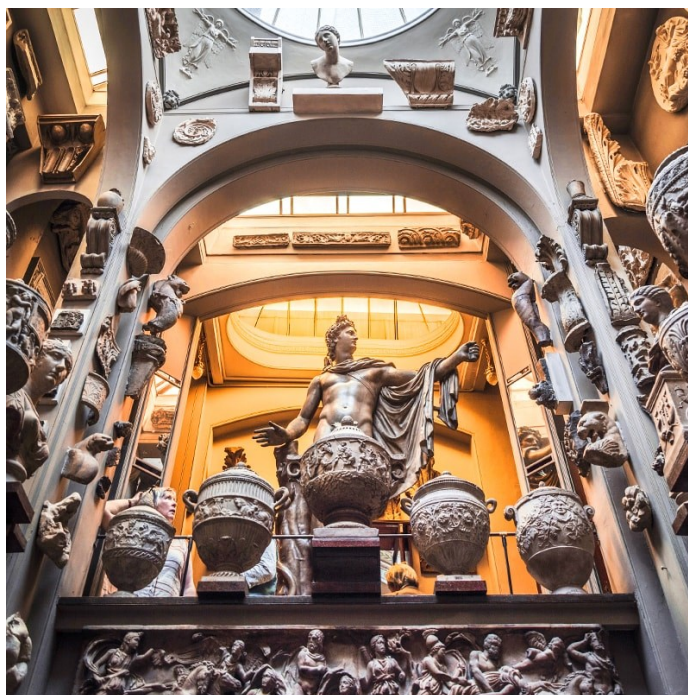
62. J. M. W. Turner, Sandycombe Lodge (1813) – jídelna



63. J. M. W. Turner, *Sandycombe Lodge* (1813) – schodiště



64. John Soane, Sir John Soane's Museum, Lincoln's Inn Fields, č.p. 12, 13, 14.
(1808-9 a 1812)



65. John Soane, Sir John Soane's Museum (1808-9 a 1812) – průhled od sarkofágu



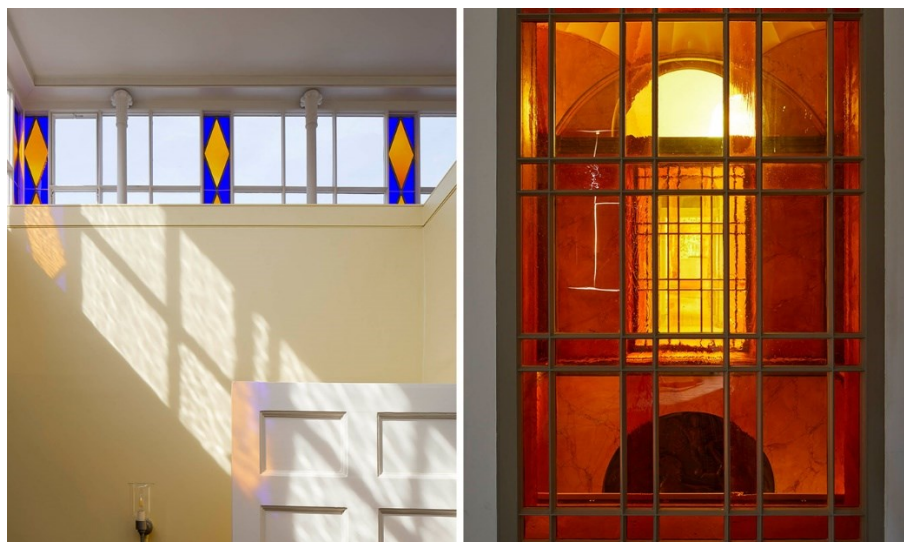
66. John Soane, Sir John Soane's Museum (1808-9 a 1812) – knihovna



67. John Soane, Pitzhanger Manor, 1801–1804



68. John Soane, Pitzhanger Manor – lucerna exteriér, 1801–1804



69. **John Soane, Pitzhanger Manor** – lucerna interiér, 1801–1804