



GABRIELA ELBELOVÁ

DOROTA SADOVSKÁ
HRDINA NOSÍ BRNENIE,
SVÄTEC JE NAHÝ

OLOMOUC 2024

PUBLIKACE K VÝSTAVĚ

DOROTA SADOVSKÁ
HRDINA NOSÍ BRNENIE, SVÄTEC JE NAHÝ

07 03 – 26 05 2024

MUZEUM UMĚNÍ OLOMOUC
ARCIDIECZŇNÍ MUZEUM OLOMOUC
GALERIE

VÝSTAVA

AUTORKY VÝSTAVY: Gabriela Elbelová, Dorota Sadovská
KURÄTORKA VÝSTAVY: Gabriela Elbelová
ARCHITEKTONICKÉ ŘEŠENÍ: Dorota Sadovská, Vlastimil Sedláček
GRAFICKÝ DESIGN: Vladimír Vaca
INSTALACE VÝSTAVY: Daniel Opletal, Vlastimil Sedláček,
Filip Šindelář
PROPAGACE: Lukáš Horák, Tomáš Kasal
DOPROVODNÉ PROGRAMY: Hana Lamatová, Marek Šobář

PUBLIKACE

AUTORKA TEXTŮ A EDITORKA PUBLIKACE: Gabriela Elbelová
REDAKCE: Gabriela Elbelová
FOTO: Dorota Sadovská (8–11, 13, 19–30, 32, 34–36, 38–41,
51), Michal Halenár (12), Martin Janoško (6), Markéta
Lehečková (33), Wikimedia Commons (42–49)
OBÄLKA A GRAFICKÄ ÚPRAVA: Vladimír Vaca
PŘEDTISKOVÄ PŘÍPRAVA: Vladimír Vaca, Dorota Sadovská
TISK: Tiskárna FINIDR s.r.o., Lípová 1965, 737 01 Český Těšín 1
NÄKLAD: 350

ISBN 978-80-88621-16-4

Vydání první

© Muzeum umění Olomouc, 2024

OBÄLKA: *Madonna Lactans*, 2023, akryl
na plätně, foto: Dorota Sadovská

OBSAH

- 7 DOROTA SADOVSKÄ
- 15 HRDINA NOSÍ BRNENIE,
SVÄTEC JE NAHÝ
- 42 K TÉMATU KOJÍCÍ MADONY
VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ



Dorota Sadovská před obrazem *Svatého Josefa*, 2021

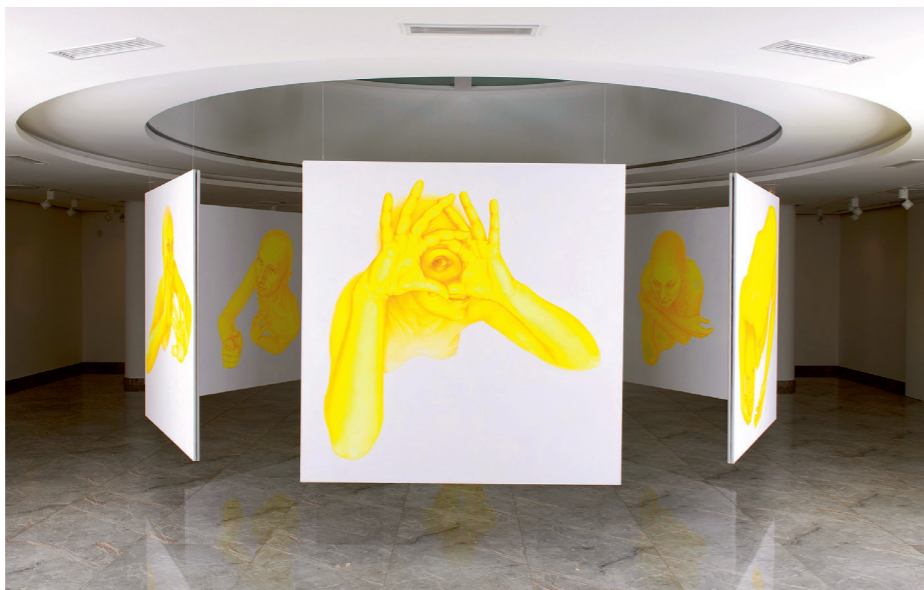
DOROTA SADOVSKÁ

— Gabriela Elbelová

Slovenská multimediální umělkyně, především však jedinečná figurální malířka Dorota Sadovská se narodila roku 1973 v Bratislavě, a v Bratislavě i dnes žije a tvoří. V roce 1997 absolvovala zdejší Vysokou školu výtvarných umění (Rudo Sikora, Ladislav Čarný, Ľubo Stacho a Ján Berger), na které k tomu později obhájila doktorát umění (ArtD., 2004, Dezider Tóth a Jiří Olič). Mezitím získala *Diplôme national supérieur d'expression plastique* (DNSEP, 1999, Orlan, Yan Pei-Ming a Pat Bruder) na francouzské École Nationale des Beaux Arts v Dijonu.

Veřejnosti se poprvé samostatně představila v roce 1995 na výstavě *Acta* v bratislavské galerii Nova, kde vystavila své obrazy s fotografiemi těchže obrazů i s příslušnými konkrétními modely (například *Štvorlístok*, 1994). Výstavě předcházelo ještě několik společných přehlídek a v roce 1992 také poloveřejná individuální performance *Martýrium alebo Žltý valec*. Od té doby Dorota Sadovská zaznamenala ne méně než osm desítek samostatných vystoupení, zúčastnila se přinejmenším dalších dvou set skupinových výstav a k tomu zatím získala i třináct domácích nebo zahraničních ocenění.

Její dílo se doposud pokusilo zhodnotit několik výtvarných teoretiček, mezi nimi například Daniela Čarná (2008), Lucia Miklošková (2013, 2014 a 2015) nebo Alexandra Tamášová (2017). Své místo má Sadovská i v *Dejinách slovenského výtvarného umenia 20. storočia* editorky Zory Rusinové (2000). Portréty *Sabrina B.* a *Aminata T.* (oba 2004) jsou součástí Sbírkou moderního a současného umění Národní galerie v Praze a v jejím rámci byly víc než desetiletí vystaveny ve Veletržním paláci. Portrét *Sabrina B.* se dostal i do reprezentativního výběru výstavy a publikace *155 uměleckých děl 20. století z Národní galerie v Praze* s textem Lucie Šiklové (2009). Názory zmíněných kritiček umění se bez výjimky shodují v tom, že Sadovská ve své tvorbě



Rotunda, prostorová instalace obrazů z cyklu Světí, Galéria Nedbalka, Bratislava, 2016

od počátku vynalézavě hledá nové ukotvení starých výtvarných témat, materiálů a technik i společenských vztahů včetně fyzických a čistě duchovních interakcí. Jde jí o nalezení pevného bodu, na kterém dokáže vybalancovat protiklady spirituality s otevřenou tělesností, symetrie s nevyrovnaností, minimalistický výraz s barokním gestem. Vybírá si z dějin umění (a myšlení) obecně známá i exkluzivní témata a inovuje je nečekaným a svěžím způsobem. Například své realistické až veristické malby instaluje do architektonických trojrozměrných objektů, nebo jindy nechá fotografické zvětšeniny volně putovat výstavním prostorem. Potom zas použije ryze konzumní formu ženského lifestylového časopisu, aby vytvořila samostatnou prezentaci i pro ty potenciální diváky, kterým je zatěžko zajít do galerie. Současně tím ale sofistikovaně vytváří sebezpytnou režijní platformu pro prezentaci a interpretaci vlastní tvorby. Je známa z performancí s živou trávou i s interaktivními roboty vyrobenými z plastového odpadu. Překvapuje humorem a smyslem pro hru. Ve lhotejné době plné pochybností o hodnotách a důležitosti či pravdivosti toho či onoho si neohroženě klade otázky o podstatě umění, možnostech jeho prezentace i o relevantnosti témat a forem bytí.

Dorota Sadovská je díky tomu jednou z hlavních představitelk současně slovenské malby, působí však také na poli fotografie, videoartu, prostorových instalací a performance. Celou její intermediální tvorbu spojuje niterný zájem o lidské tělo, kterého se v každém ze segmentů své tvorby dotýká specifickým způsobem. Vždy však jde o pravdivou, hlubokou a intimní uměleckou výpověď. S velkou úctou a zároveň novátorsky se Dorota chápe zobrazování tradičních křesťanských postav – Krista, Panny Marie, svatých i andělů, kteří se v jejím díle zabydli už v polovině devadesátých let minulého století a jsou v něm živé stále. Zpravidla monochromatické postavy, jejichž modely jsou konkrétní lidé, malířka



Svatý František z Assisi, diptych, boční oltář v kostele Panny Marie Sněžné, Bratislava, 2023

pojmá minimalisticky a zpravidla bez atributů, šatů nebo účesů. Divák jejich kompozic vnímá pouze tělo a výmluvnou, až expresivní řeč gest a pohledů. Neobvyklý způsob zachycení figur ze strmé ptačí perspektivy evokuje jakoby Boží úhel vidění a nazírání na protagonisty jednotlivých výjevů.

Anne Ring Petersen (2015) k tomu dodává: „Dorota Sadovská patří k najvýraznejším osobnostiam slovenskej výtvarnej scény. Od počiatku sa tvrdohlavo drží tradičného média – malby – a to dokonca v klasickej realistickej podobe. Napriek tejto voľbe dokázala byť úspešnou aj v dobách pre malbu nepriaznivých a zostáva výraznou a výnimočnou aj v súčasnosti, keď expanzia malby prináša stále nové mená, aj keď nie vždy nové diferencované osobné štýly. Štýl Doroty Sadovskej je naopak nezameniteľný a prestupuje celú jej tvorbu, aj jej každodenný život. Prejavuje sa v jej nezameniteľnom výzore, ale aj jasných, prirodzených a bezprostredných názoroch smerujúcich k podstate vecí. Bolo by zjednodušením pokladať Dorotu Sadovskú len za maliarku. Vždy vstupovala aj do iných médií, spájala ich a stierala hranice medzi nimi. Svojimi plátnami cielene v galerijnom priestore tvorí prostredia a inštalácie. Tradičný formát závesného obrazu jednoducho rozširuje – závesný obraz môže byť zavesený rôznym spôsobom.“

Zatím nejúplněji postihla tvorbu Doroty Sadovské v recentní encyklopedické publikaci Jana Geržová (2022): „Dorota Sadovská vstúpila na výtvarnú scénu seabedome v polovici 90. rokov minulého storočia s originálnym a provokujúcim maliarskym programom. S plným vedomím možných rizík sa rozhodla pre klasickú malbu, ktorá bola v období, keď u nás dominovali nové médiá, postkonceptuálne objekty a inštalácie vnímaná ako neohybné médium neschopné reagovať na aktuálny umelecký a spoločenský diskurz. Tento zdanlivý konzervativizmus ešte umocnila hladkou štetcovou malbou, pomalou technikou oleja na plátno a akcen-



Prostorová instalace obrazu *Modrozelený Kristus v postním a velikonočním období 2023*, Ruprechtskirche, Vídeň



tom na nahú figuru zobrazenú v odvážnej perspektívnej skratke, kde sa opierala o študium renesančných a manieristických obrazových konvencií, a súčasne s nimi polemizovala. Jej malba si navonok zachováva výsostne znaky klasického média vrátane tradičných žánrov (portrét) a kresťanskej ikonografie (témy svätcov, svätíc a anjelov), tie však koexistujú so stratégiami, ktoré ich podvratným spôsobom sponchbňujú. Vracia sa k obrazu ako k primárnej priestorovej ilúzii, ale konštruuje ho tak, že ponúka divákovi jedinečné pohľady, ktoré nie su ani výrazom čistej imaginácie, ani situáciami odpozorovanými z reality. Ukazuje niečo, čo nedokáže sprostredkovať oko, ale skôr objektív kamery. Aj keď má fotografia v jej tvorbe významne miesto, plniac úlohu kresbovej skice aj autonómneho média, ťažiskom zostáva skúmanie možností „starého média“, testovanie jeho hraníc, ohýbanie jeho materiálových a žánrových daností vrátane presahov k pohyblivému obrazu a živej performancii. Tento aspekt tvorby radikalizovala v okamihu, keď malbu zvesila zo steny, vyviazala z obrazového rámu a expandovala ňou do priestoru.

Ešte ako študentka VŠVU vytvorila obraz *Otázka* (1995), ktorý ex post môžeme považovať za fundament jej budúcej maliarskej tvorby. Prvýkrát sa tu objavujú štyri nahé ľudské postavy (s potlačenou rodovou identitou) v radikálnej perspektívnej skratke, prostredníctvom ktorej vytvára presvedčivú ilúziu tretieho rozmeru, virtuálnej hĺbky inak plošnej malby. Paralelne rozohrala premyslenú koordináciu pohľadov zobrazených postáv tak, že diváci sú súčasne pozorovateľmi i pozorovanými. Zrušila konvenciu obrazového horizontu a kompozíciu vsadila do monochromatického červeného pozadia, ktoré však nie je samoučelné, ale spolu so zeleno-modrou farebnosťou figúr sa podiela na sofistikovanej hre súperiacich obrazových plánov. Sama autorka hovorí: ‚Budujem perspektívu tvarom, a zároveň ju negujem farbou.‘

Příležitostný liturgický prostor v Šaštíně s obrazem *Svatého Josefa*, u příležitosti návštěvy papeže Františka na Slovensku v roce 2021



... Vychádzajúc z princípov overených v obraze *Otázka a nástropnej maľbe Nebo (1995)* pracuje s priestorom bez horizontu, zjednoteným žltým mystickým pozadím, do ktorého sú ponorené postavy zobrazené v extrémnej perspektívnej skratke, mnohé z nich s vyvrátenou tvárou, s pohľadom smerujúcim do nebies, ale súčasne upreným na diváka. Keďže predobrazom týchto duchovných bytostí sú reálne ženy a muži, telo tu vystupuje ako rozhranie medzi fotografiou, ktorá zachytáva ich reálnu podobu, a maľbou, ktorá ich prepisuje do symbolickej roviny.

... Ak by som mala k tvorbe Doroty Sadovskej priradiť jediný atribút, vybrala by som telesnosť v jej významovej mnohoznačnosti, dokonca ambivalencii. Na prvom mieste sú ľudské telá metamorfované do podoby svätcov a anjelov, ktoré, aj keď sú predstavené vo svojej prirodzenej nahote, pôsobia odhmotnene, zbavené zemskej príťažlivosti.

... A je tu ešte jeden podstatný aspekt telesnosti. Ten sa nevzťahuje na samotné diela Doroty Sadovskej, ale priamo na diváčku a diváka, ktorí sa z pasívneho pozorovateľa stávajú aktívnymi spoluhráčmi autorky, vstupujú do jej dômyselne skonštruovaných maliarskych inštalácií.“

Prostorová instalace obrazu *Modrozelený Kristus* na výstave *GROW – Der Baum* in der Kunst, Dolní Belveder, Vídeň, 2022–2023

Instalace osmi obrazů z cyklu *Anjeli*, Galéria Nedbalka, Bratislava, 2016

VÝBĚR Z LITERATURY (chronologicky)

Dorota Sadovská, *Sado 1. Koža hľadá krém*. Autorský katalóg, projekt časopisu. Bratislava 2005 (www.sadovska.sk/sado1sk.pdf).

Dorota Sadovská, *Sado 2. Miesta s oslabenou imunitou*. Autorský katalóg, projekt časopisu. Bratislava 2007 (www.sadovska.sk/sado2sk.pdf).

Daniela Čarná, *Medzi maľbou a fotografiou, plochou a priestorom, nebom a zemou*. In Dorota Sadovská. Pale Blue Path | Bledomodrá cesta. Katalog výstavy. Galéria M. A. Bazovského v Trenčíne a Galéria P. M. Bohúňa v Liptovskom Mikuláši, Trenčín – Liptovský Mikuláš 2008, s. 22–25.

Lucie Šiklová, *Dorota Sadovská, Portrét Sabriny B., Portrét Aminaty T.* In: Milan Knížák – Tomáš Vlček (eds.): 155 uměleckých děl 20. století z Národní galerie v Praze | One Hundred Fifty-five Artworks of the 20th Century from the National Gallery in Prague | 155 œuvres d'art du 20^{ème} siècle de la Galerie nationale de Prague | 155 Kunstwerke des 20. Jahrhunderts aus der Nationalgalerie in Prag | 155 opere d'arte del XX secolo della Galleria Nazionale di Praga. Katalog výstavy. Praha 2009, s. 314–315 [viz též https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_18171].

Lucia Miklošková, *Dorota Sadovská – Vivid Dresses | Živé šaty*. Katalog výstavy, Turčianska galéria v Martine, Martin 2013.

Lucia Miklošková, *Under the Skin of a Painting | Pod kožou maľby*. In: Kruh súčasného umenia Profíl, č. 2, Bratislava 2014, s. 114–136.

Lucia Miklošková, *Na plátne tela, na povrchu kože. Šaty človeka sa stávajú prirodzeným rozšírením jeho kože a tela*. In: Dorota Sadovská, Sado 3, Už nedepiluj! Kultivuj sa! Autorský katalóg, projekt časopisu, Bratislava 2015, s. 28–50 (www.sadovska.sk/sado3sk.pdf).

Anne Ring Petersen, *Expanzia-Farby-Tela-Obrazu-Priestoru. Naprieč spektrom rozmanitých médií, medzi znakmi, ktoré tieto médiá charakterizujú*. Dorota Sadovská, Sado 3, Už nedepiluj! Kultivuj sa! Autorský katalóg, projekt časopisu, Bratislava 2015, s. 58–69 (www.sadovska.sk/sado3sk.pdf).

Dorota Sadovská, *Sado 3. Už nedepiluj! Kultivuj sa!* Autorský katalóg, projekt časopisu. Bratislava 2015 (www.sadovska.sk/sado3sk.pdf).

Dorota Sadovská (ed.): *Angels and Saints | Anjeli a svätí*. Katalog výstavy. Galéria Nedbalka, Bratislava 2016.

Alexandra Tamášová, *S Dorotou Sadovskou o umení, materstve a živote*. Vlna, Časopis o súčasnom umení a kultúre 19. 2017, č. 73, s. 18–33.

Zora Rusinová (ed.), *20. storočie. Dejiny slovenského výtvarného umenia*. Bratislava 2000, s. 60, 104 a 123.

Lenka Sýkorová, *Dorota Sadovská – Mimetická krize | Mimetic Crisis. 4. 3. 2020 – 13. 6. 2020* (<https://www.artmap.cz/dorota-sadovska-mimeticka-krize-mimetic-crisis/>).

Lenka Sýkorová, *Dorota Sadovská*. Artbase. Databáza súčasného slovenského vizuálneho umenia (<http://artbase.kunsthallebratislava.sk/umelec/8853>, posledná úprava 11. 3. 2021).

Jana Geržová, *Dorota Sadovská*. In: Zora Rusinová, Maľba SK. Bratislava 2022, s. 197–198.

Dorota Sadovská, *Modrozelený Kristus*, <https://www.ruprechtskirche.at/kulturelle-angebote/kunstinstallation-pieta-lois-anvidalfarei/>, cit. 8. 1. 2024.

HRDINA NOSÍ BRNENIE, SVÄTEC JE NAHÝ*

— Gabriela Elbelová

V kontextu výstavných projektů a instalací Doroty Sadovské je výstava v olomouckém Arcidiecézním muzeu prvním projektem, jehož ohniskem je přímé setkání se starým uměním. Nastavuje se tak předpokládaný a očekávaný dialog stálých a časem ověřených hodnot se současným malířským projevem, v němž se snoubí smělý, nekonvenční a provokující přístup s vědomím pokory a věčnosti. Autorka se drží malby jako klasického média, vztahuje se k tradiční křesťanské ikonografii a autenticky rozvíjí duchovní podstatu a přesah zvoleného tématu.

Příběh výstavy symbolicky otevírají obrazy z cyklu *Svätí*, který v tvorbě Doroty Sadovské představuje iniciační a zároveň stále pokračující a otevřené dílo. První obraz tohoto souboru, *Sv. Agáta*, vznikl už v roce 1995, a vytyčil tak na dlouhou dobu zásadní rysy malířčina autentického uměleckého programu. V tomto souboru zaznívá vzdálené echo oblíbených světeckých cyklů, vznikajících v církevním prostředí od středověku po baroko jako součást křesťanského vzdělávání a pomůcka napomáhající k osobnímu prožívání života svatých. Jednou z motivací Doroty Sadovské byla změna úhlu pohledu na tradičně pojímanou instituci světce, dnes už do jisté míry staletími mnohdy vyčerpanou a překrytou mnoha nánosy v podobě idealizovaných, zjednodušených a neživých významů, a často také bezobsažným uctíváním svatých jako idolů nebo vykonavatelů našich přání a tužeb.

Autorka vrací světcům zpět život, lidství a tělo, které je v její interpretaci nahé, nemá oděv, nemá žádný ochranný pancíř. Světu se všemi jeho výzvami, bolestmi a pokušeními se otevírá a vydává bezpodmínečně a pokorně, pouze pod ochranou Boha. Přiznaná tělesnost malířského vidění Doroty Sadovské také připomíná, že svatí byli lidmi, kteří stejně jako jiní žili nelehké životy, vypořádávali se s osobními problémy, chybami, slabostmi i omezenými schopnostmi, a za svého života ani nemohli – stejně jako my – pochopit celou šíři, složitost a podstatu světa.

* Název výstavy je citací z úvodu ke knize Simone Weilové *Tiaž a milosť* (Bratislava 2021) od Gustava Thibona.

Zvolený jednotný čtvercový formát a neutrální bílý podklad obrazů je možné vnímat jako znak univerzální podstaty lidství, z něhož teprve životní postoj a čin zrodí světce. Světce jako člověka, který došel svého naplnění a cíle, ale zůstal žívou součástí církevního společenství. Dorotiny postavy světic a světců jsou velmi dynamické a uvěřitelné. Jejich předobrazem jsou portréty reálných současných lidí zachycené objektivem fotoaparátu a formou koncentrované malířské zkratky přenesené na plátno. Každá a každý z nich je zachycen v jiné pozici, jiném gestu a duševním hnutí, v esenci své bytosti. Postavy interagují s divákem, často s ním navazují oční kontakt, vzbuzují zvědavost a nabízejí mu účast na svém příběhu. Zvolený úhel, zabírající figury světců z nadhledu, navozuje dojem nadzemské perspektivy a naznačuje, že pohled Boha na člověka je oproštěný od všech nepodstatných vlastností a zbytečností, provázejících celé lidské bytí. A takový pohled je nade vši pochybnost nezměrně laskavější a komplexnější než ten, který si o sobě vytváříme sami.

Úvodní společenství malovaných světců a světic vytváří symbolickou předsíň k pobývání v blízkosti obrazů Svaté Rodiny v následující části výstavy. Tuto část instalace nadto provází dialog dvou výjevů s kojící Madonou, jejichž vznik od sebe dělí takřka čtyři staletí. Lidství Madony neapolského barokního malíře Bernarda Cavallina není jako u Doroty Sadovské vyjádřeno odzbrojující a zároveň sebevědomou nahotou, ale pro svou dobu neméně provokativně zvoleným modelem prosté dívky z ulice. Její uhrančivý až vyzývavý pohled navazuje s divákem důvěrný hovor, jako by kladl naléhavou otázku. Tou může být parafráze Božího volání na skrývajícího se Adama v první biblické knize Genesis: „Človče, kde jsi?“ (Gen 3,9) – tedy: co se ti děje, co prožíváš, kde se teď ve svém životě nacházíš a jaký v něm zaujímaš postoj? Madonin pátravý pohled a její tušené otázky, které jsou vlastně pozváním k vyznání, mohou na vnímavého diváka mít až spalující niterný účinek, v něčem blízce podobný efektu postav Doroty Sadovské.

Cavallinova Marie k tomu jedním dechem nabízí útěchu v nejistotách hmotného světa prostřednictvím mateřského mléka. To je výživou nejen pro jejího syna, ale také symbolickým duchovním zdrojem pro všechny křesťany. Naproti tomu *Kojící Madona* Doroty Sadovské je v myšlenkách plněji přítomná u svého synka, jehož s velkou láskou a zaujetím pozoruje. V pojetí této kompozice se bezpochyby odráží malířčina vlastní mateřská zkušenost, která dodává velkou emocionální hloubku a naplnění prožitku i jiným jejím obrazů s mariánskou tematikou. Nakrmený Ježíšek se od své matky jakoby odtahuje, jeho pohyb vytváří napětí a jemně naznačuje, že i přes velkou lásku a porozumění existují tajemství, jež ani milující lidská matka nedokáže pochopit.

Výchozím formátem Doroty Sadovské u obrazů *Madony Lactans*, *Madony s dítětem*, *Sv. Josefa s dítětem* a *Sv. Rodiny* je kruh. Tvar, který vyjadřuje celistvost, jednotu, úplnost a řád. Napříč časem a různými civilizacemi i kulturami představuje nepřekonatelný ideál dokonalosti a harmonie, který má v souvislosti se zobrazením Svaté Rodiny své hluboké opodstatnění. Přes všechny neobvyklé, rozumem neuchopitelné a těžké vnější okolnosti spjaté s životy Marie, Josefa a Ježíše nikdo ve vzájemném vztahu neselhal. Jejich láska, úcta a přijetí dosáhly ideálu a harmonie, po které všichni toužíme.

Vyjádření propojenosti všech tří protagonistů posilují také uzavřené formy ohraničené těsným objetím, v němž jsou postavy zobrazeny. A také na těchto plátnech používá malířka valéry žluté barvy, kterou určila svým světeckým fi-

gurám (na rozdíl od modrých odstínů zvolených pro cyklus *Anjeli*), a její práce s barvou je naprosto brilantní. Sadovská pracuje technikou monochromatické malby označovanou jako *grisaille* (tón v tónu), která se objevuje již od středověku v italském malířství a oblibu si získala především u nizozemských mistrů šestnáctého a sedmáctého století. Povětšinou uplatňované odstíny šedé a hnědé však Dorota Sadovská vyměnila za valéry žluté, která je ovšem jako samostatně použitá barva velmi náročná. Zvláště ve výrazné intenzitě odstínu odráží světlo víc než ostatní barvy, a budovat s ní objem je tak obzvlášť nesnadný úkol. Trojice pláten *Madona s dítětem*, *Sv. Josef s dítětem* a *Sv. Rodina*, na nichž žluté postavy vystávají ze žlutého pozadí, je proto důkazem skutečného malířského mistrovství a autorčiných mimořádných koloristických kvalit.

Pieta patří v celých dějinách výtvarného umění k nejbolestnějším a nejbezútěšnějším tématům. Zobrazení matky držící v náručí tělo mrtvého syna vyjadřuje absolutní lidskou bezmocnost a bezradnost. Předchozí plátna se Svatou Rodinou a kojící Madonou dala intenzivně procítit radostné události následující po Kristově vtělení, ale některé významové momenty na těchto obrazech jsou už předobrazem tragických událostí. Ježíšův spánek a jeho uvolněné nahé tělíčko ležící v Mariině náručí na Cavallinově plátně nepochybně odkazuje na spánek smrti a motiv Piety, podobně jako odtáhnutí se synka od matčina prsu zobrazené Dorotou Sadovskou může být naznačením oddělení matky a syna, které není v jejich silách změnit. Znak, který vytváří spojení obou zobrazených těl na obraze Piety, už také nevytváří kompaktní a pevně svázaný útvar, ale je v obrysu narušený bezvládně visícími Kristovými údy.

Zvolené malířské prostředky přesně a jednoznačně popisují srdceryvnou scénu. Zelený odstín Kristova inkarnátu násobí jeho mrtvou bledost a Mariino tělo na sebe v tomto nejtěžším okamžiku bere barvu života vzdálených vzdušně modrých tónů. Její drobná postava je osamocená, ochromená a zavalená tíhou synova bezvládného těla. Mariin pohled neobžalovává, ale pokorně přijímá to, co se událo. Jako by znovu zaznívala Mariina slova pronesená při Zvěstování: „*Hle, jsem služebnice Páně. Ať se mi stane podle tvého slova!*“ (Lk 1,38). Pro pozadí byl zvolen odstín sedlé krve nazývaný výmluvně *caput mortuum* (česky *mrtvá hlava*). Je to minerální pigment z oxidu železitého, který se získává při výrobě kyseliny sírové. V alchymistickém jazyce označoval neužitečné reziduum zbylé po chemické reakci, které vyjadřovalo úpadek a rozklad a bývalo reprezentováno stylizovanou lidskou lebku.

Autorka v případě Piety vědomě pracuje s tradicí devocionálního obrazu, tzv. *Andachtsbildu*, určeného ke kontemplaci, který byl mimořádně populární ve středověkém umění 14. a 15. století. Náměty bývaly spojené s Kristovými pašijemi: Ecce Homo, Kristus nesoucí kříž, Ukřižování, Mrtvý Kristus, Bolestný Kristus, *Arma Christi* (nástroje umučení) či Pieta. Novátorským počinem bylo vyjmutí hlavního motivu z narativního kontextu původní scény a soustředění zaměření na zvolený výjev, které kladlo velký důraz na utrpení Krista a jemu blízkých postav a mělo vést k intenzivnímu prožití smutku. Také Dorota Sadovská má velký dar umožňující přetavit drásavě bolestně fyzično do podoby duchovního zážitku. Zelená barva je nejen symbolem nového života, ale v odstínu použitým na Kristově těle může reprezentovat i odumírající přírodu v současné klimatické krizi či odkazovat na vojenské khaki zelené uniformy. A tak lze dílo považovat i za osobní reakci autorky na tragické události minulého roku – bezvýhodně pokračující válku na Ukrajině, konflikt v Izraeli a vražedný útok střelce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.

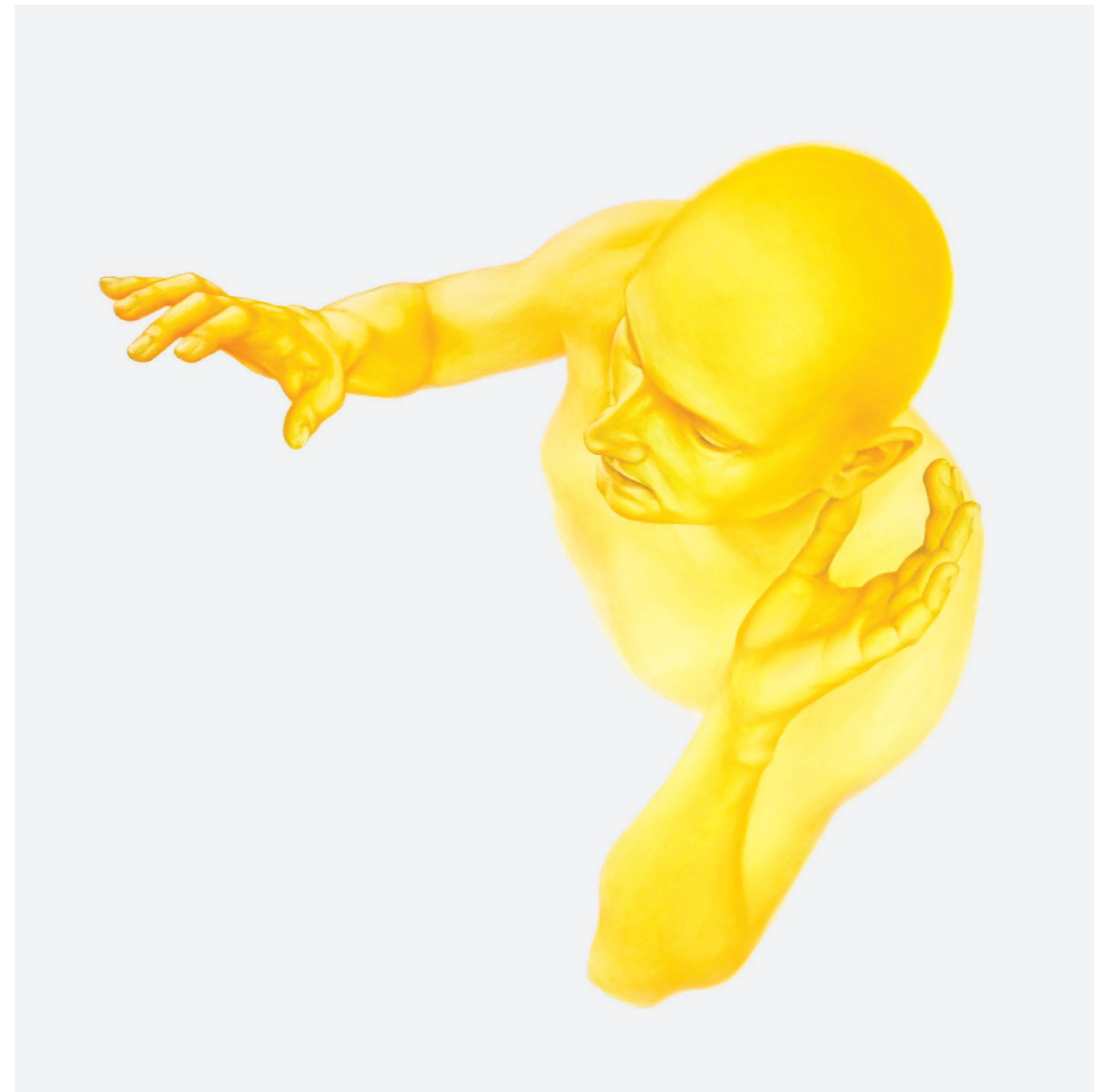
Závěr výstavy přináší vyvrcholení a katarzi v obrazech *Modrozelený Kristus s ranami* a *Bílý Kristus*. Autorka jimi reaguje na časté zobrazování kříže bez Kristova těla, jak to popsala v textu na internetové stránce farnosti sv. Ruperta ve Vídni, kde byla varianta obrazu *Modrozelený Kristus* (2021) instalována pod svorníkem klenby presbytáře zdejšího románského kostela v průběhu postního a velikonočního období 2023: „...V 20. století sa telo čoraz viac štylizuje, abstrahuje a vo svojej kontrétnosti vytráca. Niekedy sa zdá ako najvýtvarenejší spôsob znázornenia iba čistý znak dvoch pretínajúcich sa línií – horizontálnej s vertikálnou, bez ľudského tela. Thomas Merton v knihe *Vody Siloe* poznamenáva, že je pre dušu veľmi podstatné, či má milovať osobu alebo abstraktný pojem. Vieme si predstaviť, že by napríklad svätá Terézia z Avily prežívala extázu pri dvoch prekrížených tyčkách? Alebo svätý František by z abstraktného znaku počul slová: ‚Chod, František a oprav mój dom, lebo sa rozpadá?‘ Mohol svätý Ignác z Loyoly odporúčať meditáciu nad Ukrižovaným bez tela Ukrižovaného? Obraz *Modrozelený Kristus* prináša moju otázku, ako dnes môžeme zobrazovať Ukrižovaného? Telo nevisí na kříži, ale v ploche zeleného kruhu. Vychádza z chápania Krista ako Stromu života. Môžeme sa postaviť pod obraz, zdvihnúť hlavu a pokúsiť sa pýtať nanovo.“

Obě závěrečné malířské kompozice jsou umístěny na velká plátna ve tvaru kruhu, který nemá začátek ani konec a může symbolizovat Kristova slova z novozákonní knihy Zjevení sv. Jana: „Já jsem Alfa i Omega, počátek i konec, první i poslední.“ (Zj 22,13). V podání Doroty Sadovské se na těchto plátnech setkává hned několik tradičních christologických ikonografických motivů – ukřižování, vzkříšení i nanebevstoupení. V těchto událostech, které jsou středobodem křesťanství, se stýká vše, co bylo předtím, a rozbíhá se od nich vše, co bude následovat.





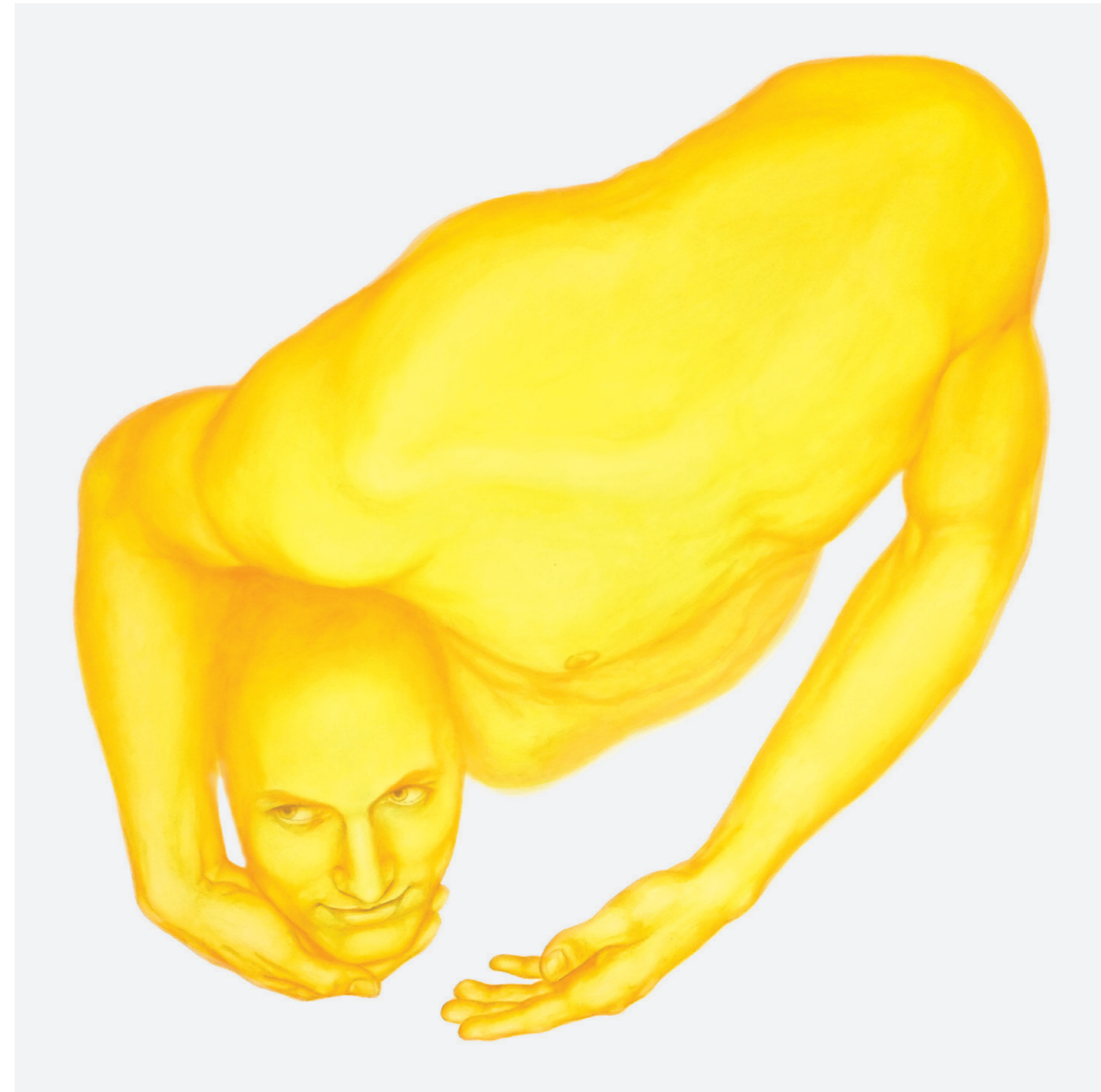
20 Svatý Vavřínek, 2017, akryl na plátně, 190×190 cm



Svatý Řehoř, 2016, akryl na plátně, 190×190 cm 21



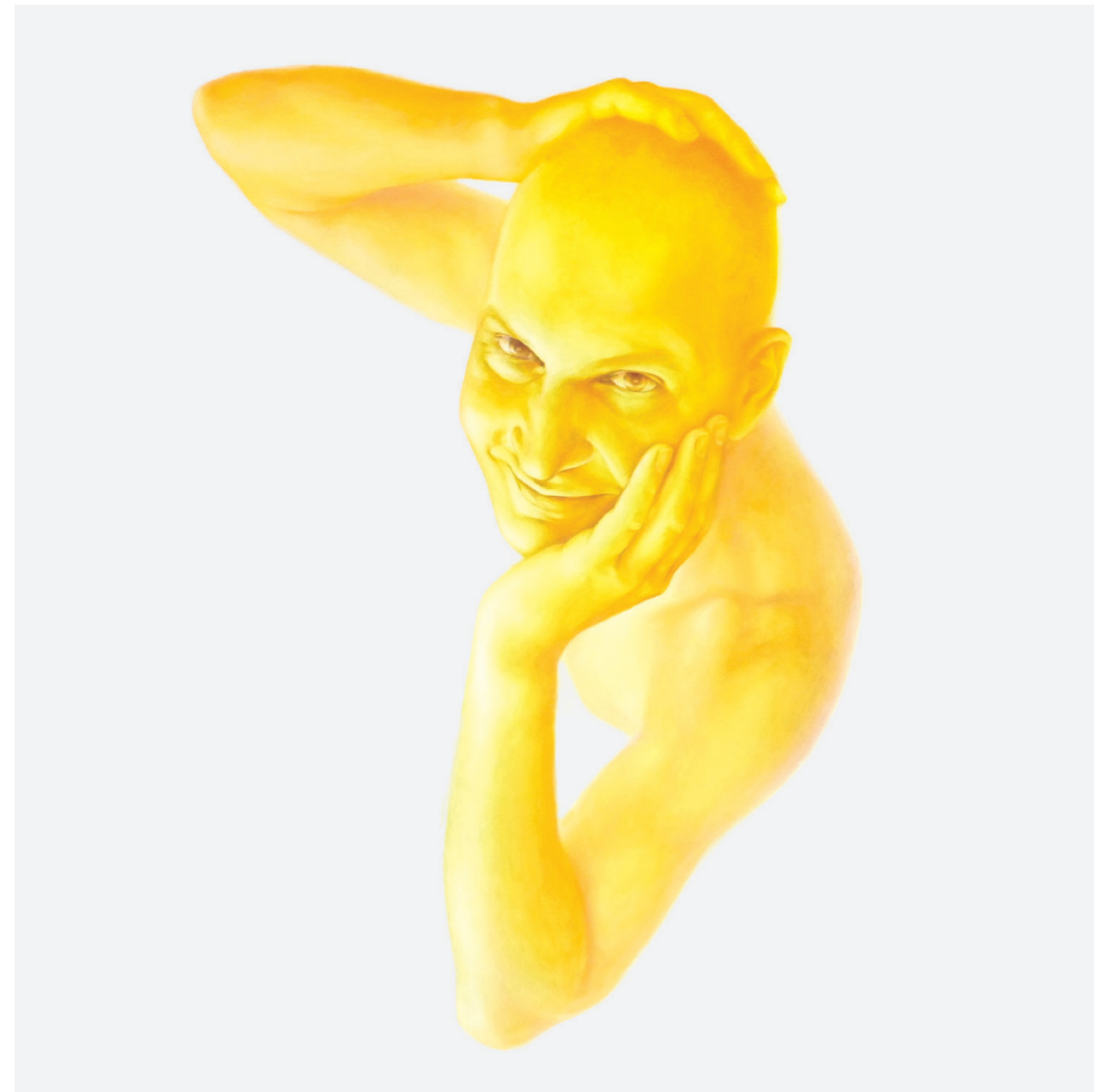
22 *Svatá Lucie*, 2017, akryl na plátně, 190×190 cm



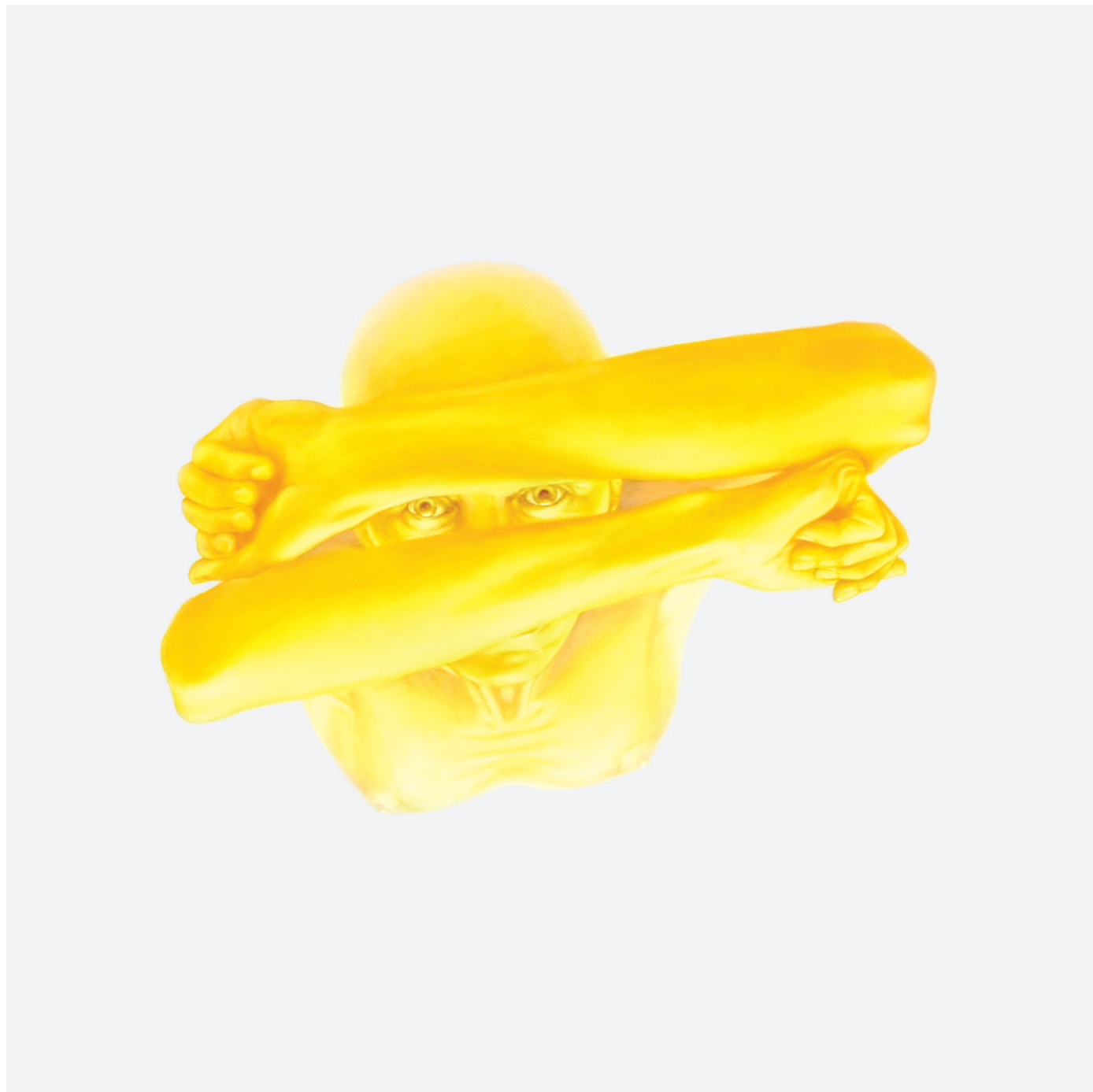
Svatý Diviš, 2016, akryl na plátně, 190×190 cm 23



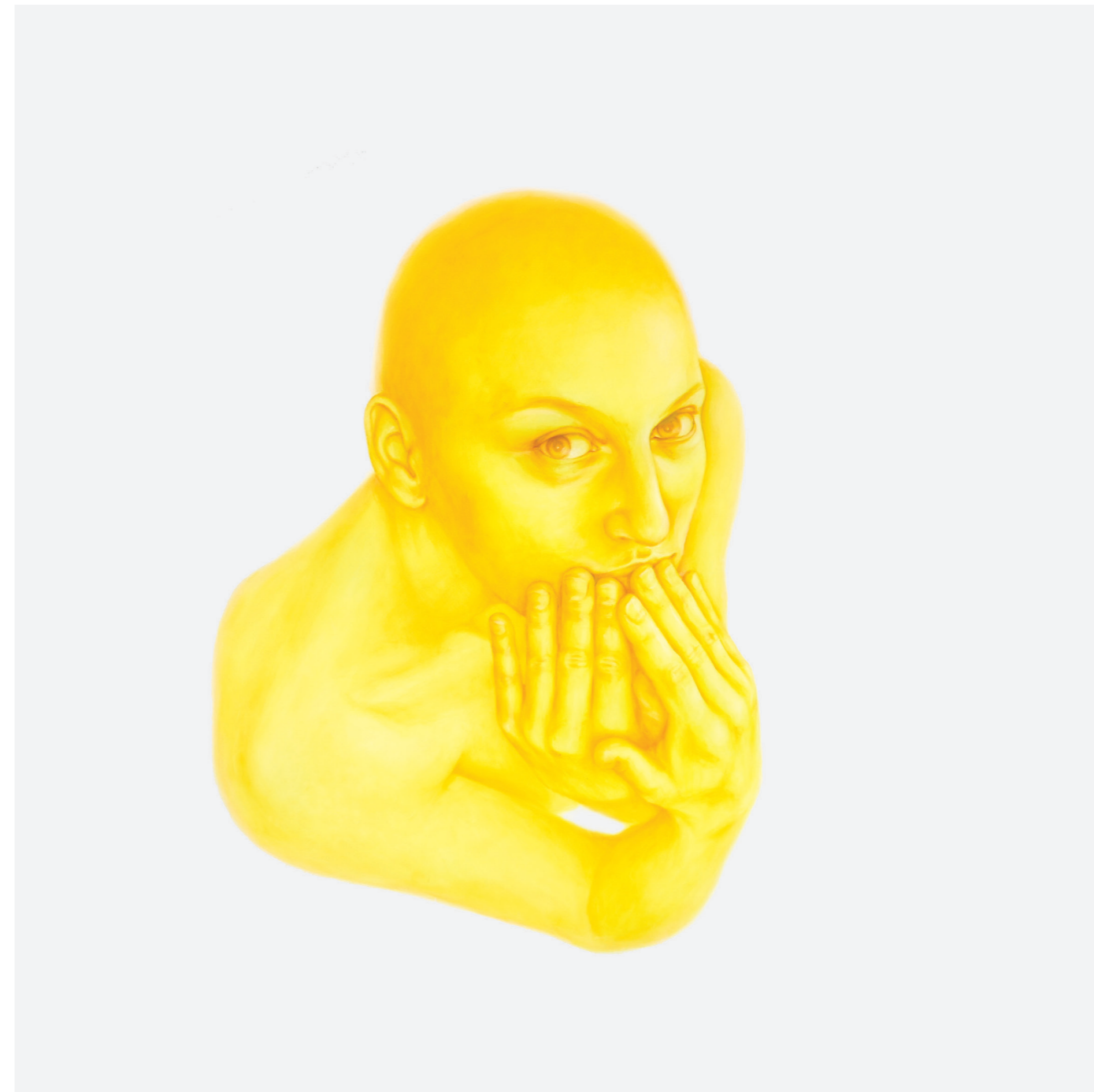
24 Svatý Štěpán, 2014, akryl na plátně, 190×190 cm



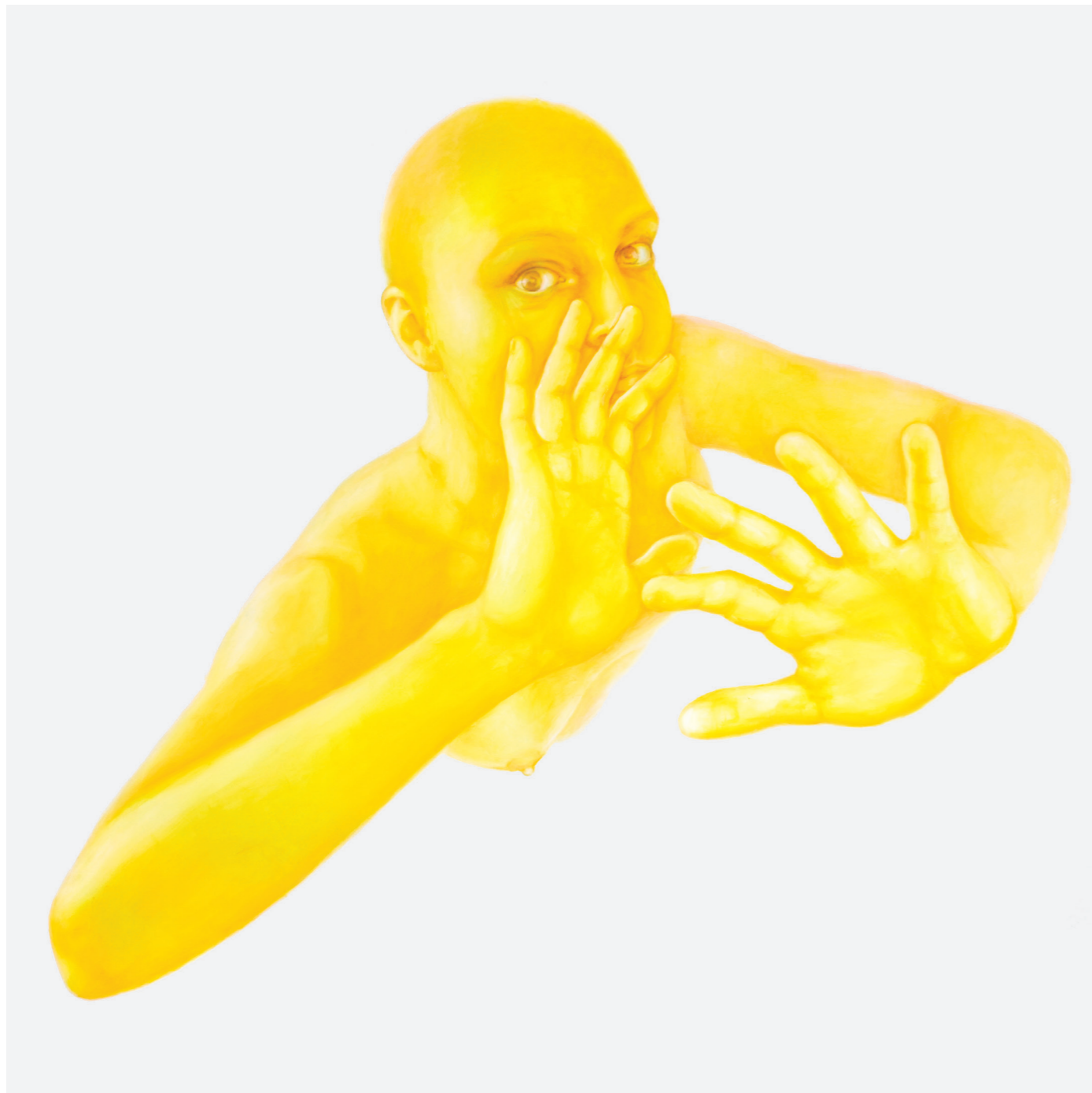
Svatý Tomáš Akvinský, 2014, akryl na plátně, 190×190 cm 25



26 Neznámá světice, 2017, akryl na plátně, 190×190 cm



Svatá Apolonie, 2009, akryl na plátně, 190×190 cm 27



28 Svatá Markéta, 2016, akryl na plátně, 190×190 cm



Svatá Klára z Assisi II, 2016, akryl na plátně, 190×190 cm 29





32 *Madonna Lactans*, 2023, akryl na plátně, Ø 60 cm



Bernardo Cavallino, *Kojící Madona*, kolem 1650, olej na plátně, Muzeum umění Olomouc 33









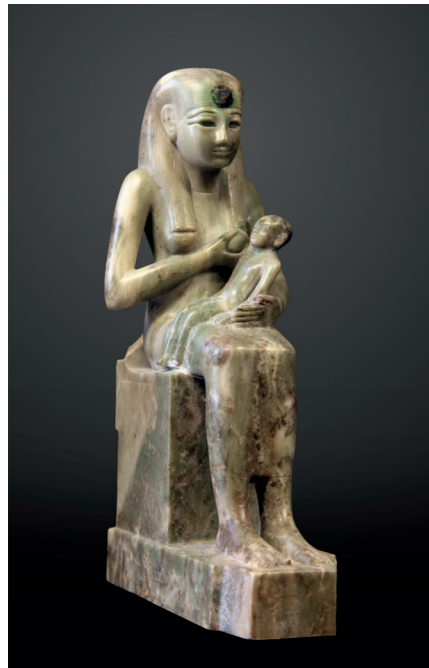
40 *Modrozelený Kristus s ranami*, 2023, olej na plátně, Ø 190 cm



Bílý Kristus, 2024, olej na plátně, Ø 190 cm 41

K TÉMATU KOJÍCÍ MADONY VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ

– Gabriela Elbelová



Kojící Isis, mramor, Egypt, 664–332 př.n.l., Louvre

V souvislosti s obrazy kojících Madon se ocitáme hluboko v historické lidské zkušenosti, která sahá daleko za časový rámec křesťanství. Ve všech primitivních kulturách známe příklady ženských božstev kojících nebo vystavujících svá ňadra jako svůj hlavní atribut, protože je to symbol plodnosti, a tedy původu života. Akt kojení je instinktivním a pečujícím gestem a univerzálním symbolem mateřské lásky. Ve starověkých kulturních světech se také často setkáváme s představou, že kojící matka předává dítěti v mléce něco ze svého charakteru a podstaty, což se později do jisté míry promítne také do křesťanství. Kult nejpopulárnější egyptské bohyně Isis (Eset) v ikonografické variantě *Isis Lactans* ji zobrazuje, jak kojí svého syna Hóra, kterému dalo její mateřské mléko moc a sílu spojenou s vládnutím. A protože egyptští panovníci byli považováni za Hórovu inkarnaci, tak i jim byla přeneseně předána síla a moc zázračného mléka božské matky Isis. Votivní sochy a reliéfy s tímto námětem se vyskytovaly od 7. století př. n. l. až do 4. století n. l. Populární obrazový motiv kojící Isis byl v koptské křesťanské církvi transformován do ikonografického typu kojící Madony.

V helénsko-římském náboženském kontextu se s motivem mateřského mléka setkáme například v souvislosti s kosmologickým mýtem o vzniku Mléčné dráhy, který je součástí příběhu o Héraklovi. Tento nemanželský syn nejvyššího boha Dia a lidské matky Alkméné byl Istí podstrčen žárlivé Diově manželce Héře, která ho začala kojit. Přisál se však k jejímu prsu tak silně, že ho s bolestí odtrhla a výstřik její božského mléka prý stvořil galaxii zvanou *Via Lactaea*. Díky Hérině mléku se stal Hérakles nesmrtelným a byl schopen uskutečnit nadlidské hrdinské skutky.

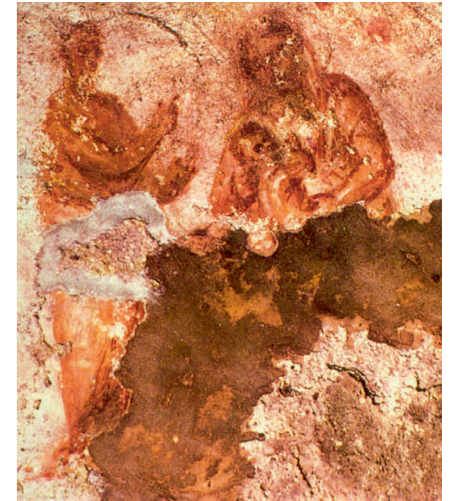
Hlavním pilířem křesťanské víry je od počátku pevně zakotvený vztah Matky Boží Panny Marie a jejího syna Ježíše Krista. Mariina role je však jednoznačně odlišná od starších pohanských kultů bohyň-matek. Panna Marie je neposkvrněnou pannou-matkou, ženou, které se dostalo toho vyvolení, že její lůno dalo

život Spasiteli světa a přeneseně také všem křesťanům. Mateřský úděl se jí stal nejvyšším posláním a důstojností. Jak se postupně stále více upevňoval Mariin význam v křesťanském učení, byly také doplňovány informace o jejím životě, kterých není v evangeliích příliš mnoho. Pravděpodobně ve 2. století vznikl apokryfní text známý jako *Jakubovo protoevangelium*. Jeho náplní je popis života Panny Marie od jejího narození a dětství až k Ježíšovu narození. Třebaže protoevangelium nebylo zařazeno do kánonu novozákonních knih, stalo se velmi populárním a představovalo bohatý pramen inspirace, z něhož po celé další věky čerpala také mariánská ikonografie.

V prvních stoletích raně křesťanského umění byly mariánské motivy ojedinělé. Nejranější zobrazení se objevují ve 3. století v římských Priscilliných katakombách a jedná se o různé výjevy Marie s Ježíškem. Je mezi nimi zastoupen také motiv kojící Madony, který ovšem na delší dobu zůstal v umění osamoceným. Programově a masově začala být mariánská úcta rozvíjena a šířena zejména po Efezském koncilu v roce 431. Na něm bylo zdůrazněno dokonalé spojení mezi božstvím a lidstvím v Kristu a Marii byla přiznána zásadní role v celém procesu a byl jí přisouzen titul *Theotokos* – Matka Boží. Uměleckým vyjádřením tohoto dogmatu se stalo zobrazení trůnící Madony s dítětem, které získalo vedle zobrazení Krista Spasitele ústřední místo ve výzdobě křesťanských chrámů. Popularita mariánských motivů na mozaikách a ikonách přinesla v množství jednotlivých specifických typů další vývoj, který byl na Východě mnohem progresivnější.

Vyobrazení kojící Madony (řecky *Galaktotrophousa*, „dárkyně mléka“) pochází z prostředí koptské církve a objevilo se v 6. století. Z této doby pochází soubor maleb s daným motivem dochovaných v egyptských kláštrech a poustevnách (například v klášterním kostele Sv. Pišaje a Bigola v hornoegyptském Sohagu). Šíření obrazů *Madonny Lactans* v Egyptě, ve srovnání s velmi skrovnými příklady jinde ve východořímské říši, ukazuje výše zmíněný výrazný vliv předkřesťanského zobrazení *Isis Lactans*. *Galaktotrophousa* se velmi brzy a rychle rozšířila po celé Byzanci a stala se nositelkou zásadního teologického názoru týkajícího se dvojí přirozenosti Krista – božské i lidské, o kterou se ve východní církvi sváděly spory před Efezským koncilem i po něm. Zastánci křesťanského směru označovaného jako monofyzitismus pociťovali pohoršení nad faktem, že na sebe Boží syn měl vzít nedokonalé lidské tělo, strávit devět měsíců v lůně ženy, projít porodními cestami a po narození prožívat jako každé malé dítě závislost na své lidské matce. Proto uplatňovali názor, že Ježíš Kristus měl pouze jedinou, a to božskou přirozenost. Chalkedonský koncil svolaný v roce 451 oficiálně odsoudil monofyzitismus a vyhlásil chalkedonské vyznání víry, které vyznává plné lidství a plné božství Ježíše Krista. Ikony Matky Boží „dárkyně mléka“ byly silným vizuálním nástrojem prokazujícím, že Ježíš pil mléko své matky a byl slabý a bezmocný jako každé malé dítě. Tím dokazoval svou lidskou podstatu, zatímco zrození z čisté panny reprezentovalo jeho božskou přirozenost. Zobrazení matky i dítěte na uvedených ikonách bylo podáváno značně stylizovaným výtvarným jazykem s úplným potlačením jakékoli podprahové erotičnosti výjevu. Marie na nich mívala odhalené pouze jedno ňadro, které bývalo namalováno proporčně menší a často v nepřirozené pozici.

V západní Evropě prošla mariánská zbožnost a s tím související umělecká zobrazení od počátku středověku pestrým vývojem. Mnohé ikonografické i stylové impulsy přicházely z křesťanského Východu, ale postupně se zdejší spirituální a umělecký vývoj vydal vlastním směrem. Důležitou roli v recepci orientálních



Kojící Madona, freska, Řím, katakomby sv. Priscilly, 3. století



Galaktotrophousa, freska, Egypt, klášterní kostel Sv. Pišaje a Bigola v Sohagu, 6. století

vorů hrály mimo jiné křížové výpravy, zejména čtvrtá z nich, jejímž přičiněním se po vyplenění Konstantinopole roku 1204 dostalo na Západ množství ikon. Bylo tomu tak i v případě šíření tématu kojící Madony, které se stalo neobyčejně oblíbeným a frekventovaným námětem především pro italské umění. Jedním z raných příkladů je mozaika na průčelí fasády římského kostela Santa Maria in Trastevere, datovaná s největší pravděpodobností ještě do 12. století, na níž jsou ještě patrné koptské a byzantské vzory. Kojící Madona je zde zobrazena sedící na trůnu (*Sedes Sapientiae*) a obklopená deseti ženskými postavami s olejovými lampami, které nejspíš upomínají na novozákonní podobnosti o moudrých a pošetilých pannách (Mt 25,1–13).

Na rostoucí popularitu námětu *Virgo Lactans* v západní církvi mělo významný vliv mnoho dobových teologických a společenských aspektů. Na počátku, ve 13. a 14. století se k tomuto tématu vázal především diskurz týkající se eucharistických otázek, které církev aktuálně řešila. Byla shledávána úzká vazba mezi mlékem Panny Marie a Kristovou krví. Podle učení středověkých lékařů navazujících na Hippokrata a Galéna se totiž věřilo, že v průběhu těhotenství se tělo dítěte utváří z krve matky a po porodu se tato životodárná mateřská krev proměňuje ve vyživující mateřské mléko. Tyto skutečnosti se promítly do teologických úvah, které dospěly k závěru, že když Syn Boží přijal tělo od své matky a byl krmen jejím mlékem, stala se také Marie součástí Kristova eucharistického těla a nadále se s ním tak podílí na vykupitelském díle spásy. Panna Marie byla vnímána nejen v roli přímluvkyně, ale přímo spoluvykupitelky světa. Příklad spasení nabízený prostřednictvím obrazů kojící Madony byl pro lidi sužované od poloviny 14. století masivními epidemiemi černé smrti velmi uklidňující a vyhledávaný. S tím souvisel také vznik oblíbeného ikonografického typu v oblasti jižní Itálie, označovaný jako Madona Očistcová – *Madonna del Purgatorio*, který býval součástí výzdoby oltářů v pohřebních kaplích. Kompozičně vyšel z typu *Madonna della Misericordia* (Madona Milosrdenství), ovšem s tím rozdílem, že Panna Marie umístěná nad dušemi hříšníků trpícími v očistci je skrání záračným mlékem ze svých prsou.

Dalším velmi významným aspektem v oblíbě tématu kojící Madony byla nepochybně proměna podoby spirituality, odehrávající se od začátku 13. století. Znamenala přechod od scholastiky a teologické spekulace k subjektivní spiritualitě, která byla postavena na individuální náboženské zkušenosti a orientována na hluboké osobní setkání s Bohem. Nový postoj vycházel z monastické mystické tradice, byl šířen zejména žebravými řády a měl velkou odezvu po celé Evropě. Mariánský kult začal vlivem *nové zbožnosti* ještě více sílit a postava Matky Boží se stále více zlidšťovala, nabízejíce množství emocí od něžnosti matky kojící své dítě až k nezměrné bolesti Matky Bolesné pod Kristovým křížem. Výtvarné umění bylo samozřejmě jedním z nositelů těchto změn a tak došlo k rozšíření repertoáru ikonografických námětů a proměnila se podoba uměleckých děl směrem k intimitě a něžnosti. V tomto kontextu měl poetický a pečující výjev, jako je právě akt kojení, velký potenciál. Marie byla vnímána jako předobrá matka všech věřících křesťanů, která skrze své mléko rozdává božské duchovní statky a koná zázraky. A odtud bylo pak také velmi blízko k propojení tématu kojící Madony a personifikace Charitas (Křesťanské lásky), jejíž alegorické zobrazení v podobě ženy kojící děti již od středověku hojně zaznamenáváme právě v italském umění.

Ve středověkých představách byla mimoto zakořeněna představa mateřského mléka jako média, jež přenáší na kojence matčiny vlastnosti, ať už ctnostné, nebo



Ambrogio Lorenzetti, *Madonna del Latte*, kolem 1324, tempera na dřevěné desce, Museo Diocesano, Siena



Lippo Memmi, *Madonna dell'Umiltà*,
kolem 1345, tempera na dřevěné desce,
Museumszentrum Berlin-Dahlem

hříšné. Tato domněnka souvisela s již zmíněnou představou mléka jako transformované krve a opírala se o starozákonní zdroj, uvádějící, že krev je sídlem života a zároveň matérií, v níž přebývá duše (Lv 17,11–14). Mléko jako forma krve tedy podle středověkých učenců mohlo přenášet vlastnosti matčiny duše na kojence. Podobné názory dokonce ovlivňovaly dobovou praxi v zaměstnávání kojných. Například sv. Bernardin Sienský zdůrazňoval, že je důležité mít kojnou zdravou a dobrých mravů, protože jinak si dítě osvojí zlé zvyky, které zůstaly vtištěny do krve, a tím i do jejího mléka. Mateřský příklad kojící Panny Marie byl proto církví důrazně propagován.

Všechny zmíněné teologické a společensko-kulturní dobové předpoklady vedly k mimořádné oblibě a rozšířenosti výjevů s kojící Madonou nejprve hlavně v Itálii a následně také v dalších evropských regionech. Důležitou roli v propagaci a zpracování uměleckého tématu kojící Madony sehrála toskánská Siena, kde měl kult Panny Marie jakožto patronky města nejen velký náboženský, ale i politický význam a otiskl se výrazně i v umění. Určitou kulturní vazbu lze shledávat už ve vztahu Sieňanů k legendě o založení města jedním z Remových synů Seniem, díky němuž Siena převzala do svého znaku římský motiv kojící vlčice. Významný sienský malíř Simone Martini, žák Duccia a Giottoův vrstevník, přetavil městskou úctu k Panně Marii do inovativních mariánských motivů.

Nejprve šlo o převzetí a přeformulování byzantské ikony typu *Galaktotrophousa* do aktuálního výtvarného jazyka. Původní Martiniho obraz *Madonna del Latte* se sice bohužel nedochoval, ale vyšla z něj malba jeho uměleckého soupeřníka Ambrogia Lorenzettiho (kolem 1324, Museo Diocesano, Siena). Zobrazuje stojící tříčtvrteční postavu Panny Marie držící v náručí malého Ježíška, kterého krmí svým mlékem. Stylově jsou ještě patrná byzantská východiska, ale velká změna se zde odehrává především v reálném zobrazení aktivního kojení, v evidentním zaměření na postavu Panny Marie a v upřednostnění něžného vztahu mezi matkou a dítětem. Obraz dává divákům pocit, že mají na zobrazeném výjevu blízkou účast a že i oni mohou být příjemci duchovního pokrmu nabízeného Pannou Marií.

Dalším novým ikonografickým typem připisovaným Martinimu je *Madonna dell'Umiltà*, tedy Madona Pokory. Jeho hlavní charakteristikou je, že zobrazuje Madonu sedící na zemi, bez atributů připomínajících její status Královny nebes a s maximálním důrazem na askezi a pokoru. Podle Isidora ze Sevilly je slovo *humilis* – latinsky pokora – etymologicky odvozeno od *humus*, což znamená země či půda. Pokora bývá považována za jeden z pilířů křesťanské nauky a ve spojitosti s Pannou Marií také odkazuje na její panenství nejen tělesné, ale i duchovní, spojené s čistotou, zbožností a zdrženlivostí a také na přijetí údělu stát se matkou Boží. Velmi záhy se k základnímu motivu Madony s Ježíškem sedící na zemi připojil také motiv kojení, který téma pokory ještě hlouběji podpořil (v kontextu středověkého vnímání bylo totiž kojení dítěte vlastní matkou – nikoli kojnou – považováno za ukazatel nízkého sociálního postavení). Jedním z nejstarších příkladů kojící Madony Pokory je deska sienského malíře Lippa Memmiho, datovaná kolem roku 1345 (Museumszentrum Berlin-Dahlem), která je Martiniho malířským příkladem ovlivněna, a v následujících desetiletích se obrazy s touto kompozicí rozšířily od Avignonu až po jižní Itálii.

Jakkoliv je na kojících Madonách italského trecenta znát výrazný posun od původních východních vzorů směrem k zlidštění a realismu, přesto bylo jejich zobrazení provedeno stylizovaným způsobem, který se záměrně vyhýbal reálné



Leonardi na Vici, *Madonna Litta*, kolem 1490,
tempera na plátně, Ermitáž, Petrohrad

tělesnosti a erotické přitažlivosti a naopak upřednostňoval symbolickou rovinu teologických idejí. Mariino odhalené ňadro bývá zpravidla částečně zakryté šaty nebo rouškou a je záměrně deformované. Jeho tvar někdy připomíná kalich, čímž odkazuje na eucharistické konotace mléka s Kristovou krví, a často je umístěno na anatomicky nesprávném místě na hrudi. Uvedené tendence se proměnily v 15. století, kdy umělecké téma už přestalo být výhradně vyjádřením náboženských doktrín. V tomto období se výtvarný zájem obrátil k lidskému tělu a jeho zobrazení v reálných anatomických a perspektivních proporcích. Díky tomu získávala mariánská zobrazení stále realističtější podobu, což v případě kojících Madon ovšem vedlo k podstatné erotizaci námětu. Smyslné vyznění obrazu se pokoušeli mnozí umělci potlačit různými způsoby, které balancovaly na hraně odhalenosti a zahalenosti Mariina těla. V *Trattato della Pittura* italského humanisty a umělce Leona Battisty Albertiho najdeme poučení, že i když má být nahota akceptována, měl by malíř být vždy opatrný, řídit se diktátem slušnosti a cudnosti a intimní části by měl zakrýt rouchem nebo jinými tělesnými údy.



Následovník Roberta Campina, *Madona s dítětem před křbovou zástěnou*, kolem 1440, olej a tempera na dřevěné desce, National Gallery, Londýn

Tyto tendence jsou patrné například na Boticelliho kruhové desce zobrazující kojící Madonu s malým Janem Křtitelem (mezi 1495–1499, Walters Art Museum) s Ježíškovými ručkami zakrývajícími matčin prs. Podobnou strategii zvolil také Leonardo na Vinci na svém známém obraze *Madonna Litta* (1490–1491, Ermitáž), či Andrea Solari na *Madoně se zeleným polštářem* (1507–1510, Louvre). Přesto se začaly objevovat v církevních kruzích silné výhrady k novému způsobu zobrazování náboženských námětů. Byl to zejména fanatický náboženský reformátor a kazatel Girolamo Savonarola, který se domníval, že soudobá náboženská zobrazení (včetně mariánských) odvádějí pozornost věřícího od duchovních otázek.

V době kolem poloviny 15. století, kdy se v Itálii řešily tyto problémy, získalo téma Madony Lactans mimořádnou popularitu v jižním Nizozemí, kde nebylo vystaveno církevní kritice a – pokud jde o jeho erotické vyznění – ani nijak ovlivňováno. Nizozemští malíři tak mohli jít cestou ještě většího realismu a nebalí se zobrazení, ba dokonce zdůraznění dokonalé oblosti Mariina odhaleného nadra, které prezentovali bez zakrývání, jak to vidíme na líbezných obrazech Rogiera van der Weyden, Dirka Boutse, Roberta Campina či Joose van Cleve a Jana Gossaerta. Obrazy nizozemských mistrů se vyznačují důrazem na vtělení Krista, na jeho lidskou podstatu a vzájemný důvěrný a něžný vztah s matkou. Jejich otevřeně realistické pojetí podporuje hloubku spirituálního obsahu tématu.

Postavení mariánských obrazů včetně výjevu kojící Madony se výrazně proměnilo s nástupem protestantismu, až se v závěru 16. století populární motiv začal z umění postupně vytrácet. Hlavní roli v tom sehrála kritika církevních reformátorů směřující na posvátné obrazy, na kterou reagovala také římskokatolická církev. Tridentýský koncil požadoval mravní čistotu při zobrazování náboženských témat, což v první řadě obnášelo nezobrazování nahoty. Obrazy Madony Lactans patřily k těm, které byly kvůli erotickým konotacím považovány za nebezpečné pro morálku a pro běžné věřící nevhodné. Téma vymizelo z veřejných prostor chrámů, nicméně zejména v italské malířské produkci 17. až 19. století určené pro soukromou zbožnost zůstalo stále živé a žádané.

Plátno neapolského malíře Bernarda Cavallina patří ke krásným příkladům přežívání oblíbenosti tohoto motivu v období katolické reformace v 17. století. Samotná intimní povaha námětu se v Cavallinově podání brilantně snoubí s barokní touhou po emocionálním prožitku, který měl věřícímu mysticky otevřít novou dimenzi spirituálního vnímání. Představená kojící Madona je obyčejnou dívkou z rodu oblíbené *Zingarelly* – Madony s dítětem, kterou parmský renesanční malíř Correggio namaloval v dobovém cikánském oděvu, a jejíž prostá tvář nepochybně zračí také ovlivnění Caravaggiiovými lidovými typy. Z Mariina prsu, kterého se pustil usnuvší Ježíšek, odkapává v několika krůpějích životodárné mateřské mléko. Je pravděpodobné, že tento detail má původ ve výše zmíněném ikonografickém typu *Madonna del Purgatorio* oblíbeném v jižní Itálii, zejména pak v Neapoli, který představuje Pannu Marii skrápějící svým mlékem duše hříšníků v očistci.

Druhým, profánním životem začíná téma kojící matky žít od konce 18. století, kdy se tento motiv začal ve výtvarném umění objevovat stále častěji. Jedním z prvních obrazů s tímto námětem bylo plátno Jeana-Laurenta Mosniera z roku 1792 a v průběhu 19. století následovaly četné další (Jules Breton, Pierre Auguste Renoir, Paul Gauguin). Kojení se postupně stalo výrazem ženské emancipace, protože jím ženy hrdě zdůrazňovaly právo žít své děti způsobem, o jakém samy rozhodly. Motiv kojící matky zpracovávaly nezářadka umělkyně, za všechny jmenujme na-

příklad obraz *Mateřství* (Musée des beaux-arts, Lyon) od Marguerite Gérardové, pozdější plátna německé expresionistické malířky Pauly Modersohn-Beckerové či Američanky Mary Cassatové. V podtextu těchto civilních děl, často s důrazem na sociální kontext, lze však stále vnímat vizuální i významovou vazbu k hluboce zakořeněnému výjevu Madony Lactans.

Po polovině 20. století se kojení postupně stalo emblematickým feministickým tématem nahlíženým z mnoha úhlů pohledu, a takto je také nadále reflektováno ve výtvarném umění. V nedávné době vyvolala díla starých mistrů zobrazující kojící Madonu zajímavou odezvu v tvorbě tří současných ženských umělkyně zabývajících se ženskými otázkami a vlastní tělesností, které se je rozhodly přehodnotit z feministického úhlu pohledu formou performativních fotografických autoportrétů. Cindy Shermanová a její fotografie *Untitled #216* z roku 1989 parafrázuje známý renesanční obraz *Madony s dítětem* z Melunského diptychu od Jeana Fouqueta. Další americká umělkyně Catherine Opie si v roce 2004 pro svou osobní výpověď vztahující se k tomuto tématu zvolila výše popsanou desku sienského malíře Ambroggia Lorenzettiho *Madonna del Latte*. A Vanessa Beecroftová pak na své velkoformátové fotografii *Bílá Madona s dvojčaty* z roku 2006 reaguje na středověkou sochu *Charitas* od Tina di Camaino z dvacátých let 14. století, která je jedním z prvních příkladů personifikace této křesťanské ctnosti prostřednictvím ženské figury kojící děti.

Dorotu Sadovskou ovšem oslovilo téma kojící Madony v onom původním, tedy duchovním a teologickém smyslu. Její obraz přirozeně navazuje tam, kde skončili renesanční a barokní mistři. Jsou v něm originálně otištěná celá předchozí staletí myšlenkového i uměleckého vývoje tohoto líbezného křesťanského tématu. A byť si její výrazové prostředky v ničem nezadají s invencí i manifestovanou tělesností jejích amerických generačních předchůdkyň, leží těžiště jejího poselství přece jen jinde: v naléhavém důrazu na individuální a autentické gesto niterné zbožnosti, které má duchovně neohraničený přesah.



Jan Gossaert, *Madona s dítětem*, 1527, olej na dřevěné desce, Museo del Prado, Madrid

VÝBĚR Z LITERATURY K TÉMATU

Ioannis D. Gkegkes, Vassiliki M. Darla, Christos Iavazzo, *Breastfeeding in Byzantine icon art*. In: Archives of Gynecology and Obstetrics 286, č. 1, 2012, s. 71–73.

Sabrina Higgins, *Divine Mothers: The Influence of Isis on the Virgin Mary in Egyptian Lactans-Iconography*. In: Journal of the Canadian Society for Coptic Studies 3–4, 2012. 71–90.

Megan Holmes, *Disrobing the Virgin: The Madonna lactans in Fifteenth-Century Florentine Art*. In: Geraldine A. Johnson, Sara F. Matthews Grieco (eds.), *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge 1997, s. 167–195.

Joachim Kuegler, *Divine Milk from a Human Mother? Pagan Religions as Part of the Cultural Background of a Christian Icon of Mother Mary*. In: uni-bamberg.academia.edu/BiasSeries, 2013.

Lipsman, Claire, *Milking It: How Breasts Humanized the Divine and Eroticized the Human in Renaissance Art*. Art History Honors Projects 19, 2016. https://creativematter.skidmore.edu/art_history_stu_schol/19

Mocholi Martínez, María Elvira. *The Nursing Madonna in the Middle Ages: An Interdisciplinary Study*. Religions 14 (5), 568; 2023. <https://doi.org/10.3390/rel14050568>

Vibeke Olson, *Embodying the Saint: Mystical Visions, Maria Lactans and the Miracle of Mary's Milk*. In: J. Robinson, L. deBeer and A. Harndon (eds.), *Matter of Faith: An Interdisciplinary Study of Relics and Relic Veneration in the Medieval Period*, Londýn 2014, s. 151–158.

Laura Isern Schaefer, *The Iconography of the Madonna Lactans in The Thirteenth and Sixteenth Centuries Italian Art: Liturgy and Devotion*. Masters thesis, University of London, 2014. <https://sas-space.sas.ac.uk/6309/>

Jutta Sperling, *Addres, Desire, Lactation. On a Few Gender-Bending Images of the Virgin and Child by Jan Gossaert*. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 76, 2015, s. 49–77.

Jutta Sperling, *A Feminist Picture Atlas: Images of Lactation in Medieval and Early Modern Art. Early Modern Women*. In: An Interdisciplinary Journal 13, 2018, s. 117–131.

Jutta Sperling, *The Anachronic Madonna Lactans: Impersonations of the Nursing Virgin by Cindy Sherman, Catherine Opie, and Vanessa Beecroft*, In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 84, č. 3, 2021, s. 408–440.

Olivia Trenorden, *Madonna lactans and Mary's Milk: Breastfeeding and the Renaissance Family Unit Art*, In: Footnote Journal 2021. <https://www.footnotejournal.com/olivia-trenorden>.



DOROTA SADOVSKÁ
HRDINA NOSÍ BRNENIE, SVÄTEC JE NAHÝ

AUTORKA TEXTŮ A EDITORKA PUBLIKACE: Gabriela Elbelová
REDAKCE: Gabriela Elbelová
FOTO: Dorota Sadovská (8–11, 13, 19–30, 32, 34–36,
38–41, 51), Michal Halenár (12), Martin Janoško (6),
Markéta Lehečková (33), Wikimedia Commons (42–49)
OBÁLKA A GRAFICKÁ ÚPRAVA: Vladimír Vaca
PŘEDTISKOVÁ PŘÍPRAVA: Vladimír Vaca, Dorota Sadovská
TISK: Tiskárna FINIDR s.r.o., Lípová 1965, 737 01 Český Těšín 1
NÁKLAD: 350

ISBN 978-80-88621-16-4

Vydání první

© Muzeum umění Olomouc, 2024