



Pedagogická  
fakulta  
Faculty  
of Education

Jihočeská univerzita  
v Českých Budějovicích  
University of South Bohemia  
in České Budějovice

**Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích**

**Pedagogická fakulta**

Katedra Výtvarné Výchovy

Diplomová práce

**Technologie a techniky závěsného  
obrazu v období baroka jako  
inspirační zdroj pro vizuální  
interpretaci**

**Technology and Techniques of easel Painting in the  
Baroque Period as a Source of Inspiration for visual  
Interpretation**

Vypracovala: Michaela Bučková

Vedoucí práce: doc. Lenka Vilhelmová, ak. mal.

České Budějovice 2016

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracoval (a) samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

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

V Českých Budějovicích dne

.....

### **Poděkování**

Touto cestou děkuji doc. Lence Vilhelmové, ak. mal. za odborné vedení, za cenné a užitečné rady, připomínky, laskavý přístup a čas, který mi věnovala.

Rovněž děkuji svým rodičům, kteří mě podporovali po celou dobu mých studijních let.

## **Název diplomové práce:**

Technologie a techniky závěsného obrazu v období baroka, jako inspirační zdroj pro vizuální interpretaci

## **Abstrakt**

Tato diplomová práce se bude zabývat malířskou, technologickou výstavbou závěsného obrazu v období baroka a bude inspiračním zdrojem pro vizuální interpretaci. Diplomová práce je rozdělena na část teoretickou a praktickou.

Teoretická část se zabývá technologiemi barokní malby na závěsném obrazu a malířskými technikami té doby. Klíčovou postavou bude studium díla Karla Škréty. Nedílnou součástí budou teoretické a technologické poznatky předních restaurátorů. Na základě jejich poznání bude aplikován technologický postup ve vlastní tvorbě, která je součástí praktické části.

## **Klíčová slova**

Malířská technologie, barokní malba, Karel Škréta, malířská technika

## **Title of the Master's Thesis:**

Technology and techniques of easel painting in the Baroque period, as a source of inspiration for visual interpretation

## **Abstract**

The master's thesis deals with technology of hanging painting in the Baroque period and it is a source of inspiration for visual interpretation. The master's thesis is divided into theoretical and practical part.

Theoretical part deals with technologies of baroque painting on hanging painting and techniques of this period. Key figure is study of production of Czech painter Karel Škréta. The integral part is theoretical and technological process of prominent preservers. The technological process of Škréta's production, which is the part of practical part, is based on their cognition.

## **Key Words**

Baroque Art, Techniques of painting, Karel Škréta, Technologie of painting

## OBSAH

Úvod.....	8
<b>I. TEORETICKÁ ČÁST.....</b>	<b>11</b>
1 Italská barokní malba.....	12
1.1 Italská technika malby.....	14
1.2 Michelangelo Merisi (Amerighi) neboli Caravaggio .....	16
1.2.1 Caravaggiovy výrazové prostředky v malbě.....	18
1.2.2 Využití světla, šerosvitu a tenebrismu v Caravaggiově tvorbě .....	18
1.2.3 Optika jako věda zasahující do oblasti malířství .....	19
1.2.4 Iluzivní perspektiva, kompozice v Caravaggiově tvorbě.....	20
1.2.5 Naturalismus v Caravaggiově tvorbě .....	21
2 Holandské malířství 17. století .....	23
3 Karel Škréta Šotonovský ze Závěřic .....	25
3.1 Tvorba Karla Škréty po návratu z Itálie od r. 1638 .....	26
3.2 Rentgenologický průzkum Škrétovy malby.....	27
4 Materiály a podklady závěsných obrazů v období 17. století.....	29
4.1 Olejomalba .....	30
4.2 Podložky pro závěsné obrazy .....	32
4.3 Podklady pro závěsné obrazy .....	35
4.3.1 Podklady obrazů na dřevěných deskách .....	36
4.3.2 Podklady obrazů na plátně.....	37
4.3.3 Podklady obrazů na kovových deskách.....	38
4.4 Izolace bílého podkladu a tónovaná imprimitury.....	39
4.5 Kresba .....	40
4.6 Podmalba.....	41
4.7 Lazury.....	43
4.8 Vlastní malba olejovou technikou .....	44

4.9	Ochrana obrazů a závěrečné laky pro olejomalbu .....	47
5	Vybraní umělci 20. století inspirující se technologií barokní malby .....	49
5.1	Francis Bacon .....	49
5.2	Alberto Giacometti .....	50
<b>II. PRAKTICKÁ ČÁST .....</b>		<b>53</b>
6	Inspirace .....	55
7	Použitý materiál .....	56
8	Postup práce .....	57
	Závěr .....	58
	ZDROJE.....	60
	SEZNAM PŘÍLOH .....	63
	PŘÍLOHA I. ....	64
	PŘÍLOHA II. ....	70
	PŘÍLOHA III.....	74
	ZDROJE PŘÍLOH.....	79

## Úvod

Stojíme v obrazárně Pražského hradu a studujeme obrazy starých barokních mistrů. Zároveň si při vědomostech o epoše baroka a znalostech základních pojmů barokního umění klademe otázku, jak takový obraz vzniká, jakým technologickým procesem je vystavěn?

Právě toto nás inspirovalo k napsání této práce pod názvem *Technologie a techniky závěsného obrazu v období baroka jako inspirační zdroj pro vizuální interpretaci*. Práce je dělena na část teoretickou a praktickou. Součástí praktické, výtvarné, části bude namalovat několik obrazů s tématem poloaktu, k jejichž vytvoření jsou nezbytné poznatky o výstavbě barokní malby.

Pojítkem všech kapitol je postava a tvorba význačného českého barokního malíře Karla Škréty, který je považován za zakladatele barokní malby v Čechách. Projdeme s ním jeho cesty do zahraničí, především studijní pobyty v Itálii, a budeme dále rozvíjet jeho poznatky a inspirační zdroje. Škrétův pobyt v Itálii a italská barokní malba, která poznamenává celou jeho tvorbu.

V kapitole *Caravaggiovy výrazové prostředky v malbě*, jejímiž charakteristickými rysy jsou mj. světlo, optika, perspektiva a naturalismus, se seznámíme s tvorbou velikána Caravaggia a s tím, jaký měl vliv na tvorbu Škréty.

Od předních odborníků – restaurátorů a technologů, získáme k dané problematice nové poznatky. Informace jsme čerpali především z díla *Technika v malířské tvorbě* od Bohuslava Slánského, *Tajemství starých mistrů* od Davida Hockneyho, *Technika malby* od Ludvíka Lososa a z publikace kolektivu autorů *Karel Škréta 1610–1674*.

V nejpodstatnější kapitole teoretické části s názvem *Materiály a podklady závěsných obrazů v období 17. století* popisujeme a rozvíjíme fakta podstatná pro realizaci vlastní praktické výtvarné části, která je založena na nových technologických poznatcích o technologii barokní malby.

Následuje praktická část, pro kterou jsou nezbytná jak výše zmíněná studia o barokních materiálech, tak i o podložkách a jejich vrstvách, tj. o imprimaturách, pigmentech, olejových barvách a finálních lazurách a závěrečných lacích.

Zajímavými podněty pro vlastní tvorbu a splnění zadaného tématu je studium malby vybraných malířů dvacátého století a aplikování jejich poznatků z barokní malby. Těmito vybranými malíři jsou, Alberto Giacometti a Francis



Bacon, jejichž malířské techniky a používání barevných podkladů, včetně využívání barevných vrstev a lazur, jsou inspirací pro naše obrazy.

Celá práce je rozdělena do několika důležitých oddílů, které by měly díky postavě českého malíře Karla Škréty postupně odhalovat celý proces tvorby, a to jak mistrů italských, tak samotného autora a dalších jeho vrstevníků.

Dále můžeme poděkovat mnoha literárním podkladům a odborným článkům, jako je např. dílo *Caravaggio* od Jaromíra Neumanna či publikace *Doteky s uměním a časem* Josefa Malivy, které významně přispěly k sepsání teoretické části a následně i k vytvoření praktické části této práce a k hlubšímu poznání tématu barokní malby.

*„ Kdo obdivuje umění, obdivuje práci, velmi zručnou a vydařenou práci. A je třeba něco o této práci vědět, abychom ji mohli obdivovat a abychom mohli mít požitek z jejího výsledku, z uměleckého díla.“*

*Bertold Brecht*

## **I. TEORETICKÁ ČÁST**

# 1 Italská barokní malba

Hlubší poznání výtvarného umění Itálie je pro tuto práci nezbytné, protože právě v Itálii Škréta načerpal inspiraci pro svou další tvorbu, jelikož v českých zemích se jeho tvorba neuplatnila. Putováním po Itálii chtěl rozšířit své obzory na poli malířských technik a technologií. Nejvíce času trávil v Benátkách, kde se seznámil s malbou Tiziana a Veronese. Škréta zde taky chvíli pobýval a začínal zde studovat malířství, poté se poměrně rychle dostává do popředí jako portrétista. V době, kdy pobýval v Itálii, navštěvoval rovněž Bolognu, Florencii a Řím, protože i tato města patřila mezi nejvýznamnější umělecká centra této doby.<sup>1</sup>

Jako první významný malíř se ve Florencii objevuje Cristofano Allori (1577–1621), který fungoval na přelomu 16. a 17. století a na jeho díla pěl ódy samotný Alfred de Musset (básník a spisovatel). V dílech Cristofana Alloriho se poprvé nalézají cit pro teplé tóny, které zahluje do temnosvitné malby, a sice v dílech *Judita* (Galeria Pitti ve Florencii), *Maří Magdaléna* (Galeria Pitti ve Florencii), *Svatá rodina s kardinálem Ferdinandem de' Medici* (Prado v Madridu)<sup>2</sup>. Jeho následovník Domenico Fetti (1589–1623) nejprve studoval v Římě, ale roku 1613 odchází do Mantovy. Jako malíř se nejvíce zasloužil o tradici benátské malby, kde ho velmi ovlivnil Tizian a Tintoretto. Jeho díla se vyznačují uvolněným rukopisem, pastózními nánosy barev, které později ovlivní benátské koloristy.<sup>3</sup>

Roku 1595 přichází do Říma z Bologny umělec, který se jmenuje Annibal Carracci, zakladatel klasicismu. Ten inspiroval velkou část italské malby. Zprvu bylo potřeba sjednotit dané výrazové prostředky, Carraciové se inspirovali renesanční malbou, jako nejdůležitější se brala znalost římské kresby Rafaela, díky tomu se zrodil eklekticismus. Eklektici však byli svým způsobem i manýristi, i když měli svůj vlastní názor na umění. Carraciové se inspirovali touto malbou, jsou však schopni s ní pracovat lépe. Z toho důvodu jsou pokládáni za *eklektiky par excellence*.<sup>4</sup>

---

1 [Srov.] NEUMANN, Jaromír. *Škrétové: Karel Škréta a jeho syn*. Praha: Akropolis, 2000. str. 15 - 105

2 [Srov.] Barokní umění v Itálii. PIJOAN, José. *Dějiny umění 7*. Vydání 3. Praha: Odeon, 1989, str. 30

3 [Srov.] Tamtéž, str. 30

4 [Srov.] HUYGHE, René. *Umění renesance a baroku: Umění a lidstvo Larousse*. Vydání 1. Praha: Odeon, 1970. str. 223

Zakladatel instituce Akademie byl Lodovico, nejstarší z Carraciů (1555–1619). Annibal a Agostino (1557–1602) byli jeho bratřenci, kteří se přidali k založení instituce pojmenované Akademie (název vznikl podle jejího pozdějšího velkého úspěchu). V jejich prvních dílech, které vznikly v Bologni, není zatím vidět individualistický přístup každého z nich a ani přímý vliv na umění té doby. Později se jejich cesty začínaly pomalu rozcházet, až se skupina rozpadla úplně.

Lodovico jako jediný zůstal věrný instituci, kterou založili. Svými teoretickými názory a příklonem k manýristickým obrazům inspiroval strukturu školy. Jeho díla se vyznačovala biblickými náměty, které mají promyšlené kompozice, značnou měrou také přispěla k vývoji barokního slohu.

Agostino se ukázal jako velmi dobrý grafik, který vytvářel kopie italských i nizozemských mistrů, a to technikou mědirytu.

Nejdůležitější z hlediska umění se však ukázal Annibal. V roce 1595 odchází do Říma a na jeho styl výrazně zapůsobí Michalengelo. Annibalova díla se tak začala vyznačovat dramatickými kompozicemi a největší důraz kladl na obrysovou linku. „Carraciovské“ prostředky malby přímo nezavrhuje, ale již se jich ani striktně nedrží. Vytvořil si vlastní styl malby zvaný, jak již bylo řečeno, „eklekticismus“. Jeho díla můžeme najít v paláci Farnése, kde je za hlavní malbu považován obraz *Triumf Bakcha a Ariadny*. V tomto díle vidíme značný přínos bolognské školy.<sup>5</sup> „Nešlo tu o pouhý návrat k vrcholné renesanci a k antikizující estetice, ani o bezduchý eklekticismus, kombinující výrazové prostředky jiných mistrů, jak se někdy tvrdívá, nýbrž o umělecký projev stojící na vývojové křižovatce, z níž jedna cesta vedla ke „klasicistům“ Poussinovi a Lorrainovi, druhá směřovala k barokním mistrům Berninimu a Rubensovi.“<sup>6</sup>

Do bolognské školy docházela řada významných umělců jako Domenico Zampieri (Domenichino), Giovanni Francesco Barbieri či Guido Reni, poslední jmenovaný se prokázal jako nejgeniálnější žák školy.<sup>7</sup>

---

5 [Srov.] Barokní umění v Itálii. PIJOAN, José. *Dějiny umění 7*. Vydání 3. Praha: Odeon, 1989, str. 31.

6 PIJOAN, José. *Dějiny umění 7*. Vydání 3. Praha: Odeon, 1989, str. 31.

7 [Srov.] HUYGHE, René. *Umění renesance a baroku: Umění a lidstvo Larousse*. Vydání 1. Praha: Odeon, 1970. str. 225-228

## 1.1 Italská technika malby

Technika je tvůrčí proces umělce, promlouvající k nám jako prostředek uměleckého sdělení. Znalost chemických a fyzikálních zákonů těchto materiálů patří k základním vědomostem každého umělce.

Kresbou vytváříme formu prvotní myšlenky, barvou optický vjem a struktura malby nám pomáhá využít působení haptické komunikace s dílem. Znalosti všech tří složek nám pomáhají vytvářet dokonalou syntézu díla.<sup>8</sup>

Barokní umělci věnují při výstavbě obrazu nejvíce pozornosti spodním vrstvám a následně směřují až k povrchovým, kterými je obraz dokončen. Podmalba sloužila jako součást výstavby obrazu. Podklad využíval tóny střední až tmavé, a to pro tzv. efekt *chiaroscuro*.<sup>9</sup>

Italští umělci upustili od bílého podkladu a začali se více věnovat podkladu tónovanému. Využívali šedé klišové podklady, na ně skicovali bílou křídou či uhlem, a následně lavírovali tmavohnědým odstínem barvy. Poté dávali vrstvu klišu a olejového laku. Následně se přistupovalo k samotné vysvětlované olejomalbě.

Nejvíce se však začaly využívat tmavošedé podklady, které byly tvořeny dvěma vrstvami bílé a černé. V těchto vrstvách se již vytvářela kresba, která byla tvořena stejnými barvami jako podklad, a následně se přistupovalo ke koloritu malby. Největší mistři této doby užívali při zakončování díla průzračné až poloprůzračné lazury.

Podklady najednou začaly čím dál více tmavnout, vedle typického šedého podkladu se začínají vyskytovat podklady hnědé a červenohnědé. Nejoblíbenější byl však tzv. bolusový podklad<sup>1</sup>, který se rozšířil z Itálie až do Španělska, Francie a ostatních zemí.

Největší italský malíř naturalistického směru, Caravaggio, užíval tmavého umbrového podkladu, na kterém uplatňoval téměř až techniku *alla prima*. Jeho malba byla velmi pastózní v oblastech světla a zároveň jemná ve stínech a polostínech, kde velmi často využíval prosvítání podkladu, díky kterému získával skoro až stříbrné tóny barev i na těch nejtmavších místech.

---

<sup>8</sup> [Srov.] *Základy techniky malby*. Vydání 1. Praha: Akademie výtvarného umění v Praze, 1992. Str. 8-65

<sup>9</sup>[Srov.] SMITCH, Ray. *The Artist's Handbook*. Dorling kindresley publishers, 2003. str. 29

Malba na tmavém podkladu, vytvářená bez tradičních technologií, což spočívalo v tom, že v polostínech a stínech je malba tvořena nejslabší barevnou vrstvou, vedla následně k tomu, že olovnatá běloba začala ztrácet svoji krycí schopnost a začal prosvítat tmavý podklad (toto můžeme vidět např. na obraze *Mučení sv. Petra* od Caravaggia). Ostré ztmavnutí malby není nic jiného než následek prosvítání tmavého podkladu, stejný efekt můžeme nalézt i na malbách které jsou tvořeny na bolusovém podkladu.<sup>10</sup>

V manýrismu se ustálila technika malby tzv. vysvětlování do tmavého podkladu. Tuto techniku převzali a zdokonalili barokní mistři. Světlou krycí barvu nanášeli v nestejně vrstvě na tmavé podklady, čímž vytvářeli iluzi plastické formy na tmavém podkladu, kdy největší světlo a stín je vytvářen nánosem běloby.<sup>11</sup>

Tato metoda vytváří polotóny pouze rozdílnou tloušťkou běloby na podkladu. V místě, kde je na plátně největší světlo, je vrstva pastózní a v celém rozsahu zakrývá podklad, v polostínech již pastózní barvy ubývá, až se do tmavého podkladu ztrácí úplně, ten udává nejtmavší tón na malbě. Jak je uvedeno již výše, při této technice se vysvětluje tmavý podklad a díky odstupňované bílé barvě vznikají tzv. optické šedi. Optické šedi jsou důsledkem kalného prostředí, které vytváří chladný modravý odstín o to zřetelněji, pokud prosvítá tmavý podklad.

Plastická síla je modelovaná nánosy běloby, které utvářejí reliéf malby, jejíž nejvystouplejší části odpovídají nejsvětlejším částem malby. V momentě, kdy malba ubývá na tloušťce nánosu, nám ukazuje odstupňovaný šerosvit. Tímto způsobem malby lze dosáhnout temnosvitu dokonaleji a snadněji než u jakéhokoliv jiného malířského postupu.<sup>12</sup>

---

10[Srov.] KIPLIK, D. I. *Technika malby*. Praha: Orbis, 1952 str. 202-212.

11 [Srov.] LOSOS, Ludvík. *Technika malby*. Praha: Aventium, Artia, 1990. str. 82-113

12[Srov.] SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: -(malířský a restaurátorský materiál)*. 2., nezměn. vyd. Praha: SNTL, 1976, str. 214-218

## 1.2 Michelangelo Merisi (Amerighi) neboli Caravaggio

Caravaggiovský styl se rychle dostal i do ostatních zemí jako Vlámka, Holandska, Španělska, Německa a následně se vyskytoval i v Čechách, kde se jeho malbou inspirovali ti největší mistři dané doby.<sup>13</sup> „Připomeňme si i našeho Karla Škrétu, který dovedl těžit z jeho kompozičního umění, malířské věcnosti i stavební přísnosti a tlumočil jeho podněty v osobitém přepracování dalšímu vývoji české barokní malby.“<sup>14</sup>

Michelangelo Merisi de Caravaggio se narodil 28. září 1573 jako nejstarší syn Ferma Merisiho a Lucie Aratoriové. O přesném místě jeho narození však panují dohady. Některé prameny uvádějí, že se narodil v malém městečku, jiné zas to, že se narodil v Miláně.

Otec Caravaggia umírá v jeho šesti letech a po úmrtí otce se matka odstěhovala do města Caravaggio. Roku 1584 umírá i jeho matka a Caravaggio odchází do Milána.<sup>15</sup> Přezdívka Michelangela Merisi je tedy odvozena od osady Caravaggio, ve které pobýval s matkou.<sup>16</sup>

O narození a dětství tohoto umělce je zachováno poměrně málo informací. Prvotní zmínky o něm můžeme získat pouze z děl životopisců té doby jako je *Úvahy o malířství* od Giulia Mancini či *Životy malířů, sochařů a architektů* z roku 1625 od Giovanniho Baglione.<sup>17</sup> Oba však byli vyznavači klasického umění, a proto se o malířově malbě nevyjadřují příliš pozitivně – považují ho za „démona doby“, který ničí klasické hodnoty malby.<sup>18</sup>

Nejvíce byl Caravaggio kritizován za napodobování přírody a reality okolo umělce a také za to, že mnohem méně ve svých dílech pracuje s prvotní kresbou. Dále se jeho odpůrci pozastavují nad jeho malbami, ve kterých se objevují dramatické protiklady, jako jsou např. výjevy lidí chudých, ztrhaných životem, bídou a utrpením, kteří se v jeho obrazech objevují v roli světců.<sup>19</sup>

---

13 [Srov.] NEUMANN, Jaromír. *Caravaggio*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1957, str. 6

14 NEUMANN, Jaromír. *Caravaggio*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1957. Str. 6

15 [Srov.] Tamtéž, str. 5

16 [Srov.] MATĚJČEK, Antonín. *Dějiny umění v obrysech*. 3. vydání. Praha: SNKLHU, 1958, [4] s. Světové dějiny (SNKLHU) str. 546

17 [Srov.] PAPA, Rodolfa. *Caravaggio: Život umělce*. Vydání první. Praha: Euromedia Group, 2009. str. 12

18 [Srov.] NEUMANN, Jaromír. *Caravaggio*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1957, str. 6

19 [Srov.] Tamtéž, str. 6



Caravaggiovu osobu provázela i řada osobních konfliktů, které zapříčinil jeho dynamický, bouřlivý a výbušný temperament, kvůli kterému prožil třetinu svého života ve vězení. Nakonec toto jeho počínání vyústilo v zabití člověka. Svá poslední léta prožil ve strachu na útěku. Tohoto problému ho nedokázali zbavit ani jeho velcí příznivci, kteří po celou dobu malířova života sbírali jeho díla. Caravaggio nakonec umírá v „masacciiovském“ věku dvaceti sedmi let v přístavu Porta Ercola, který se nachází v oblasti Grosseta, odkud se ještě naposled Caravaggio snažil vrátit do Říma.<sup>20</sup>

Caravaggiiovský typ malby je čistě popisný, konkrétní a přináší nám obraz skutečného světa. Jeho první umělecké počiny můžeme datovat do doby kolem začátku devadesátých let 17. století, kdy Caravaggio přichází z Janova do Říma. Zde si ho všimnul kardinál de Monte, díky němuž se dostal do popředí v římské malbě, a to díky svému revolučnímu malířskému projevu.

Caravaggio získává své poznatky o benátské malbě díky Peterzanovi, který byl žákem Tiziana, a z hlediska temnosvitné malby se zajímal o díla Giovana Girolama Savolda, který ho využíval ve svých malbách.

Když se mladý Caravaggio vyučil v Peterzanově dílně, odešel do Říma, kde ještě převládal tzv. dekorativní manýrismus. Následně se však obrací ke znovuobjevení malby (*reastaurazione della pittura*), na které se snaží více zobrazovat reálie a skutečný svět.

Caravaggiova první díla vznikala pro mecenáše té doby, a proto jeho umělecký styl nepodléhal přísnému kontextu malby této doby. Na jeho raných dílech si můžeme povšimnout, že se zaměřoval zejména na ruce a tváře portrétovaného. Z těchto jeho raných děl zmiňme např. obraz *Chlapec s košíkem ovoce* a *Nemocný Bacchus* (vystaveno v Galleria Borghese v Římě) či *Bacchus* (v Galleria degli Uffizi ve Florencii) – toto dílo v sobě ukrývá mytologický ráz a rovněž samotný autoportrét Caravaggia.<sup>21</sup> Mezi další jeho raná díla patří *Věštkyně* (v galerii Louvre v Paříži) nebo *Odpočinek na útěku do Egypta* (v Galleria Doria-Pamphili v Římě).<sup>22</sup> V těchto dílech stále nacházíme pozůstatky manýristické tvorby, při které je malba spíše kresebná a plošná, ale přesto v nich

---

20[Srov.] GAWLIK, Ladislav. *Dějiny výtvarného umění/ I. díl: od vzniku umění až na práh moderny*. Západočeská univerzita v Plzni, 2009, str. 131- 146

[Srov.]MALIVA, Josef. *Doteky s uměním a časem*. Brno: Vysoké učení technické, 1996, str.17-18

21[Srov.]NEUMANN, Jaromír. *Caravaggio*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1957. Str. 7-8

22[Srov.] Caravaggio a jeho následovníci PIJOAN, José. *Dějiny umění 7*. Vydání 3. Praha: Odeon, 1989, str. 43-66

můžeme nalézt už jistý nový ráz tvorby. Jeho originalita tkví v zobrazení dané reality, v přítomném naturalismu a znepokojivé kompozici.

### 1.2.1 Caravaggiovy výrazové prostředky v malbě

Caravaggio i přes svůj divoký život buiče, neupadal v malbě k eklektismu, jako např. jeho kolega Annibal Caracci. V jeho dílech nalezneme skloubení plastických, lineárních a světelných výrazových prostředků, které nám utváří temnosvit, a dále zde nacházíme škálu barevných tónů, které k nám promlouvají přímo koloristicky.<sup>23</sup>

V podstatě Caravaggia můžeme přirovnat k filmovému režisérovi, který měl své kompozice díla dokonale promyšlené a scéna na plátně byla dokonale vykomponována osvětlením, kostýmy i gesty zobrazovaných.<sup>24</sup>

### 1.2.2 Využití světla, šerosvitu a tenebrismu v Caravaggiově tvorbě

Caravaggio nám do umění přináší nový prvek – silné reflektorické světlo, které zdánlivě vyzdvihuje prostor, plasticky modeluje objekty a modely, a celkově tak zceluje obrazovou plochu.

Světlo v jeho dílech tvoří skoro až protikladné hodnoty, což v díle tvoří důležitý aspekt. Nejprve Caravaggio předloží dramatický výjev, ve kterém se pak skloubí vnitřní napětí díla. Z prvního hlediska nám ukazuje konkrétní tvary, přesné linie, na straně druhé se zabývá kompozicí, kterou přehodnocuje a vkládá do ní své fantazie.<sup>25</sup> Světlo, které ve svých dílech využívá, však není pouze denní a noční, vlastně to není vůbec skutečné světlo. Dalo by se spíše popsat tak, že je to abstrahovaná forma, slohový princip, duchovní vlastnost – záře. Ta přichází odněkud z vnějšku a nemá ani skutečný zdroj. Jednu postavu na

---

23 [Srov.] NEUMANN, Jaromír. *Caravaggio*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1957. str. 6-7

24 [Srov.] HOCKNEY, David. *Tajemství starých mistrů*. Praha: Slovart, 2003, str. 239

25 [Srov.] NEUMANN, Jaromír. *Caravaggio*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1957. str. 6-7

obraze vyzdvihuje, druhou naopak skrývá do pomyslné tmy. Tento princip však na diváka působí mnohem mocněji než díla s přirozeným osvětlením.<sup>26</sup>

Jak již bylo řečeno, Caravaggio se vrací k realitě, která je zbavená veškerých morálních idealizací. Své malby zahaloval do osvětlení, které bylo vytvářeno ostrým paprskem světla, který dopadal do naprosté tmy. Místo obvyklých malířských forem, jak je známe z dřívějších slohů, má Caravaggio na svých obrazech jakousi mapu světelných ostrůvků, které vystupují z moře stínů. Malířovo dílo se neobrací k intelektu, ale útočí na divákův zrak a nervy, využívá morální a fyzické šoky (dílo *Obrácení sv. Pavla*, na němž autor zobrazuje mohutný zadek koně, který na sebe strhává veškeré světlo, viz Příloha I., obr. 1).

Kolem 16. století začíná pro Caravaggia další fáze vývoje jeho maleb. Nyní už začíná oddělovat dané postavy od pozadí a celou kompozici ponořuje do šerosvitu, právě zde začíná pracovat s různými typy osvětlení (označováno jako *tenebrismus* nebo *luminismus*).<sup>27</sup>

### 1.2.3 Optika jako věda zasahující do oblasti malířství

Spolu s novým pojetím perspektivy se v malířství této doby objevují i některé pomůcky, které mají za úkol zachytit realitu co nejpřesněji. Zprvu Caravaggio pracuje s použitím rámečku, ve kterém jsou napnuty nitě tak, aby tvořily pravidelnou čtvercovou síť. Umělec díky této technice mohl správně zakreslit nejen proporce, ale též perspektivní zkratky.

Stejný efekt Caravaggiovi přinesla i kresba na matrici či předsazené sklo (Baglionova zrcadla).<sup>28</sup> Nejdříve využíval jen zrcadla, a to především na portréty, u kterých pracoval s technikou koláže. Tato technika spočívala v tom, že portrétovanou osobu zachytil postupně po několika částech, které následně sestavoval dohromady. Každá tato část byla viděna z jiného úhlu, a tím byl schopen vytvořit dojem fotografie. Tímto způsobem ve svých malbách docílil značného realistického pojetí a také v malbě došlo k radikální změně.

---

26[Srov.] HUYGHE, René. *Umění renesance a baroku: Umění a lidstvo Larousse*. Praha: Odeon, 1970. str. 224

27 [Srov.] MALIVA, Josef. *Doteky s uměním a časem*. Brno: Vysoké učení technické, 1996, str. 17-18

28[Srov.] *Základy techniky malby*. Praha: Akademie výtvarného umění v Praze, 1992. Str. 110-130

V 90. letech 16. století se Caravaggio stal vlastníkem čočky, což je patrné z jeho děl. Když totiž díla zrcadlově obrátíme, vypadají mnohem realističtější (např. *Nemocný Bakchus* 1594, *Bakchus* 1595–1596, viz Příloha I., obr. 2). Práci s optikou dovedl k dokonalosti tak, že využitím tzv. camery obscury tvořil nové druhy prostorů – z toho je patrné, že nevyužíval podkladovou kresbu. Do vlhkého podkladu vyryl linku druhou stranou štětce, která mu sloužila pro upřesnění pozic modelů, a tím pádem se mohl věnovat každému modelu zvlášť.

Díky využití čočky začal Caravaggio zkoušet tvořit mnohem složitější kompozice a realističtější obrazy, které někdy byly zakončeny až naturalistickým pojetím.<sup>29</sup> Můžeme to vidět např. v díle *Povolání sv. Matouše* (1598–1601, vystaveno v San Liguigi Francesi v Římě). Zde můžeme spatřit náboženský výjev zasazený do všedního dne interiérové scény. Hlavní úlohu opět hraje světlo, které přichází z jednoho neviditelného zdroje. Tato stále více se rozvíjející složka expresivního a dramatického podání v jeho dílech překračovala výtvarné hranice, které pak někdy musel umírnit a zkorigovat.<sup>30</sup>

Caravaggio využíval vedle rámečku, zrcadel a camery obscury i pomůcky, kterými zjišťoval chyby v malbě. Těmito pomůckami bylo výše zmíněné zrcadlo a dále barevná sklička, která umožňovala kontrolovat obraz a model současně.<sup>31</sup>

#### 1.2.4 Iluzivní perspektiva, kompozice v Caravaggiově tvorbě

Iluzivní perspektivě předcházela perspektiva lineární a přirozená. Přirozenou perspektivou se myslí optický vjem, při kterém jsme v prostoru schopni vnímat předměty z více úhlů. Umělci se samozřejmě snažili zachytit perspektivu v dvojrozměrné ploše tak, aby předměty vypadaly trojrozměrně. Výška i šířka byla daná převážně formátem, na kterém umělec pracoval, zatímco k vyjádření hloubky díla si umělec vypomáhal perspektivou lineární.

Lineární perspektiva znamená to, že pokud je předmět vzdálený, tak se zdánlivě zmenšuje a naopak. Perspektiva lineární, na rozdíl od perspektivy přirozené, předkládá jakýsi zjednodušený výjev, na který se díváme jako na divadelní scénu. Pro vytvoření lineární perspektivy si vypomáháme úběžníky, které představují nekonečno.

---

29[Srov.] HOCKNEY, David. *Tajemství starých mistrů*. Praha: Slovart, 2003, str. 239

30[Srov.] PIJOAN, José. *Dějiny umění 7*. Vydání 3. Praha: Odeon, 1989, str. 46-66

31[Srov.] *Základy techniky malby*. Praha: Akademie výtvarného umění v Praze, 1992. Str. 70-80

V 15. století popsal lineární perspektivu ve svých knihách *O soše* a *O malířství* Leon Battista Alberti. V těchto svých dílech představuje popis lineární perspektivy a její využití v praxi. Leonardo da Vinci si však všiml chyby, resp. nepřesnosti – totiž že pokud se divák dívá na obraz, dílo se nijak perspektivně nezkracuje. Jeho novátorstvím z hlediska perspektivy bylo užívání perspektivních zkratk v díle, tj. zobrazené předměty se snažil namalovat jako panoramatické objekty.

S příchodem baroka se perspektiva mění v iluzivní, která vytváří architektonické průhledy v dílech, které pak propojuje s nadpozemskými krajinami, a figury na dílech jsou téměř symbolické.<sup>32</sup>

Caravaggio se také snažil řešit nové otázky týkající se prostoru a objemu v něm. Nalézáme tak u něj řešení kompozice právě iluzivními průhledy v malbě, do kterých přesně umísťuje objekty a figury na scéně. Malíř samozřejmě dbal na tu linku v díle, která vymezovala tvary a spojovala iluzivní perspektivu s obrazovou plochou díla.

Jeho díla se velice podobají divadelní scéně, tzn. jako kdyby byl malíř režisérem a celou dobu režíroval a korigoval herce na scéně. Nejdůležitější roli v jeho dílech však hrálo právě světlo, které lidské konflikty a děje na scéně ještě znásobovalo, dramatisovalo a podtrhovalo.<sup>33</sup>

### 1.2.5 Naturalismus v Caravaggiově tvorbě

Caravaggio představuje reformu v malířském umění. Bojuje proti klasickým malbám, které v této době vznikají. Místo antických postav, heroických osob a maleb na jednom ze svých mistrovských děl zachytil ovoce. Poukazuje zde na to, že umět namalovat jablko je stejně důležité, jako umět namalovat např. madonu (dílo *Košík s ovocem*, viz Příloha I, obr. 3).<sup>34</sup>

Jeho dynamická barokní malba se plně rozvinula v dílech *Obrácení sv. Pavla* a *Ukřižování sv. Petra*, která vytvořil pro kostel Santa Maria del Popolo. Náměty, jež interpretovali již umělci 15. a 16. století a která dříve vyzařovala značnou důstojností tématu, Caravaggio opět pojmul po svém. V *Ukřižování*

---

32[Srov.] *Základy techniky malby*. Praha: Akademie výtvarného umění v Praze, 1992. Str. 70-80

33[Srov.] NEUMANN, Jaromír. *Caravaggio*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1957. Str. 6-7

34[Srov.] HUYGHE, René. *Umění renesance a baroku: Umění a lidstvo Larousse*. Praha: Odeon, 1970. str. 223

sv. Petra je znát jeho značné tíhnutí k naturalismu, protože zde zobrazuje špinavé nohy a ruce a dramatický výraz – jako by se ani nejednalo o náboženský obraz, viz Příloha I., obr 4). V této době by si takové dílo nedovolil namalovat žádný přední italský umělec. Na obraze převládají tóny hnědé a zlatohnědé a objevují se akcenty jasných tónů. Světlo zde znázorněno není ani noční ani denní, pouze jako by se zjevilo ze samotných nebes, a právě toto vytváří celkovou atmosféru díla.

V díle z počátku 17. století *Kladení do hrobu* (zprvu v kostele San Agostino, nyní ve Vatikánské pinakotéce) už vidíme určitou asimilaci Caravaggiovy tvorby.

V Caravaggiově závěrečném období můžeme v jeho dílech spatřit prostor, který je znatelně oddělen splývavými konturami. Obraz *Smrt Panny Marie* (v galerii Louvre v Paříži) se po zobrazení naturalistického pojetí těla Marie stal předmětem kritiky. Ve svých posledních letech namaloval obraz *Vzkříšení Krista*, *Stigmatizace sv. Františka*, *Sedm skutků milosrdenství* a *Bičování Krista* (San Domenico Maggiore v Neapoli).

Dne 18. července 1610 umírá sám na pláži španělské garnizóny, na hranici Papežského státu.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup>[Srov.] Caravaggio a jeho následovníci PIJOAN, José. *Dějiny umění 7*. Vydání 3. Praha: Odeon, 1989, str. 43-66

Srov. MALIVA, Josef. *Doteky s uměním a časem*. Brno: Vysoké učení technické, 1996, str. 17-18

## 2 Holandské malířství 17. století

Kolem roku 1630 se Škréta obrací ke katolictví a v roce 1634, kdy stále pobývá v Římě, se začíná více zajímat o holandskou, konkrétně Vlámskou malbu.

Hlavními středisky výtvarného umění v Holandsku jsou města Utrecht, Haarlem a Amsterdam. V Haarlemu působí přední barokní malíř Frans Halz (1580–1666), který zde založil Akademii. Odboural konvenční myšlení v oblasti portrétu, snažil se o volné zobrazení a ostré štětcové tahy s velkou barevnou škálou. K jeho nejdůležitějším dílům patří skupinové portréty, jako je *Důstojnický sbor střelců svatojiřských* či jeho pozdější dílo *Správci mužského starobince v Haarlemu*. Čím více se Halz ponořoval do duchovního života, tím více se oddaloval dosavadní tradici malby. Jeho malířská technika se již více přibližuje k impresivnímu iluzionismu, tzn. využívá světlo, které zde úplně mění tvar a dodává živé barvy ostatním tónům, a ty později vyznačují živost malby. Jeho nadčasovost maleb ho přivedla k samotě a konec svého života strávil osamocen.

Další důležitou osobou holandského malířství, která působila v Amsterdamu, je Harmensz Rembrandt van Rijn (1606–1669). Rembrandt pocházel z dobře situované rodiny. Jeho díla se podle některých literárních pramenů dají nasčítat až na 650 děl, 300 grafických listů a kolem 1500 kreseb. Jeho život však nebyl plný radosti, bohatství a štěstí, ale provázel ho spíše smutek, chudoba a opuštěnost.<sup>36</sup> Rembrandt se nejprve učil malbě od italských barokních mistrů, jeho technika se však začala měnit, a to díky jeho tvůrčí genialitě a subjektivnímu výrazu malby. V jeho díle můžeme spatřit studium antiky a křesťanství. Od Italů převzal temnosvit a doplnil ho vlastním výtvarným principem, který spočívá v tom, že paprsky světla pronikají jen některými místy na plátně a z temných částí se vynořují postavy a tvary. Rembrandtova díla se snaží převádět diváka do uměleckého snu. Snažil se proniknout do nitra portrétovaného a hledal spojitost mezi vzhledem a nitrem. To později dovedlo malíře k jinému výrazovému stylu, který se rozcházel se současným dobovým vkusem. Tento jeho počin můžeme spatřit např. v díle *Noční hlídka* (1642). Dále vytvořil mnoho svých autoportrétů, kde se snažil o zachycení psychologického rázu své vlastní osoby. Mezi jeho poslední díla, která vytvořil před svou smrtí v roce 1669, patří *Rodinná podobizna brunšvická, Židovská nevěsta* či *Skupinový portrét Syndiků soukenického cechu*. Jeho práce byla natolik subjektivní, že

<sup>36</sup>[Srov.] Tamtéž. MATĚJČEK, Antonín. *Dějiny umění v obrysech*. Str. 546

[Srov.] Tamtéž. MALIVA, Josef. *Doteky s uměním a časem*. Str. 17-25

Rembrandt neměl ani žádné své přímé pokračovatele. Jeho vliv dosáhl spíše duchovního rázu. Samozřejmě existují pokračovatelé, jako Gerard Dou, Ferdinand Bol či Nicolaes Maes, ale nikdo z nich již nedosáhl takové věhlasnosti jako Rembrandt.<sup>37</sup>

Baroko se nejvíce ukotvilo v jižním Nizozemsku, které bylo stále ovládáno španělskými Habsburky a katolicismem. Vlámské malířství bylo považováno za umění národní až světové. Tomuto názoru dopomohl Petr Paul Rubens, který nějaký čas trávil v Itálii a byl žákem Hermana van Veena.<sup>38</sup>

Petr Paul Rubens byl dvorním malířem vévody Vincezna Gonzagy. Díky tomu se Rubens dostal na španělský dvůr krále Filipa III. Rubens se díky tomu dostal, až do Itálie, kde se setkal s malbou Caravaggia a Carracia.<sup>39</sup> V jeho dílech je patrné jeho osobité umělecké zpracování díla, které spočívá v tom, že je zde znát Rubensovo studium italské a benátské malby a především práce malíře Tintoretta a jeho děl.

Rubensův typ malby je specifický určitou barevnou škálou a vitalitou, která vyzařuje z obrazů. Z jeho děl je cítit určitá pompéznost, specifické dynamické rozrušení a nadsazené znaky těla, zvláště u ženského. Tato určitá spontánnost a volný a jedinečný rukopis imponoval v 19. století romantické malbě. Za následovníky Rubense jsou považováni Jacob Jordaens, Anthonis van Dyck, Adriaen Brouwre a David Teniers ml.<sup>40</sup>

---

37[Srov.] MATĚJČEK, Antonín. *Dějiny umění v obrysech*. 3. vydání. Praha: SNKLHU, 1958, [4] s. Světové dějiny (SNKLHU) str. 520-553

38[Srov.] MATĚJČEK, Antonín. *Dějiny umění v obrysech*. 3. vydání. Praha: SNKLHU, 1958, [4] s. Světové dějiny (SNKLHU) str. 546-550

39 [Srov.] GAWLIK, Ladislav. *Dějiny výtvarného umění/ I. díl: od vzniku umění až na práh moderny*. Západočeská univerzita v Plzni, 2009. Str. 131-146

40[Srov.] MALIVA, Josef. *Doteky s uměním a časem*. Brno: Vysoké učení technické, 1996, 149



### 3 Karel Škréta Šotonovský ze Závořic

Karel Škréta Šotonovský ze Závořic 1610-1674, český malíř, pocházející z bohaté evangelické rodiny, někdy kolem osmnácti let odchází se svojí matkou do exilu. Nejprve se nachází v Sasku a později odchází do Itálie.<sup>41</sup>

Škréta je největší osobností malby 17. století, která se v českých zemích objevila. Význam pro české země má stejný jako Caravaggio pro Itálii, Rubens pro jižní Nizozemí či Rembrandt pro Holandsko. Jeho umění by se dalo specifikovat jako umění nové éry, která s sebou přináší novodobé a novátorské prvky do malby.

Škrétova tvorba nezůstala v pozadí a zajímali se o něj různí životopisci, kteří ho zmiňovali ve svých dílech. Jako první by se dal uvést německý spisovatel Joachim Von Sandrart, který se, se Škrétou poznal během jeho pobytu v Itálii. Dále se o Škrétovi zmiňují spisy klášterních kronik či farních pamětní ze 17. a 18. století. Balbín ho dokonce uvádí ve svém díle *Diva mantis Sancti* jako umělce, který není oceňován pouze u nás, ale i jinde ve světě. Škrétovo rané dílo se objevuje také ve sbírce Michela Spietra, a to dokonce vedle děl od věhlasných umělců jako byl Veronese či Tizian. Škréta byl důležitý jak pro umělce zahraniční, tak pro umělce české, obzvláště v období vrcholného baroka pro Brandla či Reineru. A uznávaný byl též v pozdním baroku, kdy byl předkládaný a uznávaný jako český Vasari.<sup>42</sup>

Jeho největší zájem se upíral na Řím, v této době vzniká kresba *Bakchanál*, kde je patrná inspirace bratry Caracciiovými a také Škrétovo „pochopení“ výzdoby v galerii Farnese. Všechny tyto prvky pak Škréta spojuje a inspiruje se jimi.

Škréta ovlivnil celou českou barokní malbu, a to díky jeho novátorskému myšlení, ve kterém skloubil malbu italských a nizozemských mistrů a vytvořil zcela specifický ráz svých děl.<sup>43</sup>

---

41[Srov.] GAWLIK, Ladislav. *Dějiny výtvarného umění/I.díl: od vzniku umění až na práh moderny*, Západočeská univerzita v Plzni, 2009. str. 131-154

42[Srov.] kolektiv autor. *Karel Škréta 1610-1674*. Jízdárna Pražského Hradu: Národní Galerie v Praze, 1974, str. 7-25

43[Srov.] Tamtéž, str. 24-43

### 3.1 Tvorba Karla Škréty po návratu z Itálie od r. 1638

Roku 1638 se Karel Škréta začíná hlásit ke katolické víře. Zpět do Čech tedy přichází už jako katolík a uznávaný umělec. V Praze se prosazuje a dostává se do popředí malířského cechu. Díky jeho vytrvalosti a pílí se zaslouží o navrácení zabaveného majetku.<sup>44</sup>

V jeho raných dílech, která vznikají již v Praze, je zřejmé, že se inspiroval také rudolfínskou malbou, a to zejména Sprangerem a Aachenem. Mezi jeho první díla patří portrét *Podobizna matematika s chotí*, *Podobizna malíře miniatur* (viz Příloha I., obr. 5) či *Podobizna staršího muže* (všechna tato díla uložena v Národní galerii v Praze).

Další díla se vyznačují sloučením benátské barevné škály a římské temnosvitné malby, které gradují v díle z r. 1647 *Sv. Karel Boromejský navštěvuje nemocné morem* (Národní galerie v Praze). Dílo je kompozičně poskládáno na diagonálách a ortogonálách a je zde vidět, že Škréta díla Caravaggia a římské školy studoval velmi pečlivě, do nejmenšího detailu. Kolem 40. let 17. století se Škréta zabýval především portrétní činností – *Podobizna Brambergera z Bramberga*, *Podobizna muže s dlouhými plavými vlasy*.

V roce 1645 se Škréta oženil s Veronikou Grönbergerovou a v 1650 už zaujímá výhradní právo mezi pražskými malíři. V jeho další tvorbě se zabýval historickými událostmi – např. *Obrana Maltý proti Turkům v roce 1565* (vytvořeno pro hlavní oltář maltézskeho kostela na Malé straně, r. 1651). Ve Škrétových dílech se objevují různé momenty, v nichž různorodě pojímá barvu a světlo, v některých jeho dílech je zase patrné, že skloubil „klasicismus“ a „dynamický barok“, který přenášel do svých děl mnohdy až paralelně. Tento výrazový dualismus je pro Škrétu typický někdy kolem 50. – 60. let, a to v dílech: *Dido a Aeneas (Paris a Helena)*, viz Příloha I., obr. 6), *Podobizna mladého lovce*, *Podobizna píšícího muže*.

Jeho díla a výrazová linka v nich se postupem let měnila. Kolem 60. let je u Škréty patrný čistý barokní klasicismus, který se projevoval tak, že zjemnil užívanou barevnou škálu, častěji se u něj začaly objevovat fialové přechody a bělobou odbarvené spektrální tóny barev. Čím dál více se u něj projevoval temnosvit a malby se najednou jevily mnohem napínavější a dramatičtější. Tento jeho styl je patrný v díle *Svatý Lukáš malující Madonu* (Týnský chrám),

---

<sup>44</sup>[Srov.] BLAŽÍČEK, Oldřich J. *Umění baroku v Čechách*. Praha: Umění a architektury, Artia, 1967, Str. 43-52

*Ukřižování a seslání Ducha svatého* (vytvořeno pro Salzburský dóm) či *Portrét Humprechta Jana Černína*.

V jeho starších dílech je patrné caravaggiovské pojetí barvy, což se projevuje skloubením jeho malířské zkušenosti. Temnosvitná malba zde protíná prudké a přímé světlo, přičemž jako protiklad slouží stín. Škrétovi v této době pomáhají jeho pomocníci, pravděpodobně kvůli únavě, která ho postihla ve stáří či kvůli jeho nemoci. Díla z tohoto období tedy již nejsou výhradně a specificky Škrétovým rukopisem, ale některá z nich se přece jen vzdáleně podobají jeho dřívějším dílům – např. *Sv. Servác, sv. Tomáš z Villanova rozdávající almužnu, sv. Rozálie, Zvěstování, Pieta* (v kostele sv. Jakuba v Kutné Hoře, 1673) či *Pašijový cyklus* (z let 1673–1674, který Škréta pojal jako svůj umělecký odkaz). Jeho skloubení malby benátského kolorismu, kontrastního temnosvitu či dramatičnosti v jeho dílech, to všechno silně působilo na český vrcholný barok.<sup>45</sup>

Dne 30. července roku 1674 Karel Škréta umírá. Později jeho smrt zaznamenal kronikář, který působil v augustiánském klášteře. Po jeho smrti v Čechách již nenajdeme umělce s tak velkým významem, a to nejen na úrovni české, ale na úrovni celoevropské.

### 3.2 Rentgenologický průzkum Škrétovy malby

Následující podkapitola je založena na poznatcích z knihy Karel Škréta 1610-1674, protože fakta v ní jsou založena na posudcích restaurátorů, kteří se podíleli na restaurování Škrétových maleb.

Karel Škréta v českých zemích vynikal i ve způsobu malířské tvorby v 17. století. Jeho tvorbě je věnována největší pozornost, a to především z hlediska rudolfínské a renesanční malby.<sup>46</sup>

Raná malba Karla Škréty se vyznačuje přesným rukopisem již v prvních nesených vrstvách, a to v kresbě. Jeho provedení se snaží držet původního návrhu malby a minimálně se od něj odchyluje. Celá koncepce obrazu je již předem výrazně promyšlena, postupné nánosy barvy ještě více utvářejí výsledný dojem malby. Jeho původní koncepce díla se mění minimálně, v jeho dílech je

45[Srov]. *Karel Škréta 1610-1674*. Jízdárna Pražského Hradu: Národní Galerie v Praze, 1974str. 18-48

46[Srov.] FROMLOVÁ, AK.MAL, Věra. Malířská technika Petra Brandla a její zařazení do technologického vývoje malby v Čechách. *Technologia Artis: Sborník příspěvků Akademické laboratoře* [online]. MŠMT, Ročenka 1., str. 1-4[cit. 2016-04-13]. Dostupné z. <http://www.technologiaartis.org/czech.html>

vidět velký vliv italské malby, jelikož cit pro detail přejímá od nizozemských mistrů.

Největší důraz však kladl na kresbu, která nese všechny charakteristické rysy portrétovaného. Podmalba je tvořena jako mlhovitý nános barvy, který nespecifikuje Škrétův rukopis. V závěru malby se již Škréta více věnuje detailu malby a využívá zde drobnější štětec a polotekutou pastu.

Škréta provádí přípravu podkladu stejně jako Hans van Aachenn. Podklad je tvořen tenkou vrstvou v barevné škále šedivé, cihlově červeného bolusu a okru. Dále se projevuje van Aachenova vysoká vrstva podmaleb, která je zřetelná i u Karla Škréty, zprvu se nejvíce soustřeďuje na světelné části malby. Další vrstvy jsou tvořeny v šedivých škálách tónů, které jsou nanášeny ve vysokých vrstvách. Vrchní malba je tvořena teplými tóny lazur, které překrývají celou malbu. Šedivá podmalba se velmi podobá tzv. *grisaille*, která se uplatňovala v období renesance. Malba je tvořena vrstevným systémem malby, který řeší základní tvary a modelaci. Stíny jsou velmi temné a ovlivňují výslednou malbu.

V dílech *Ukřižování* (1630) či *Vestálka Tuscia* (1634–1635, viz Příloha I., obr. 7- 8) se objevuje podklad šedivo-okrový, zatímco díla vzniknuvší kolem 40. let jako je *Madona s dítětem, Sv. Augustián* a *Sv. Tomáš Akvinský* jsou tvořena na dřevěné desky. Celá jeho tvorba se odvíjí od inspirace tvorbou renesančních umělců, pracuje stále technikou šedivých tónů, kde určuje jak kompozici díla, tak přesné tvary. Ve svém dalším počínání díla již kompozici nemění.

Jeho přechodné období je silně ovlivněno italskou malbou. Podklad je již bolusově zbarvený, ale stále ho kryje další vrstva imprimatury, která má světle šedivý nádech barvy.

Škréta po celou dobu své tvorby pracuje s šedivými podmalbami, ať již překrývá bolusově červený podklad či okrový, nebo využívá jasné barevné tóny. Tyto tóny jsou nesený v tenkých lazurních vrstvách.<sup>47</sup>

---

47[Srov.] Karel Škréta 1610-1674. Jízdárna Pražského Hradu: Národní Galerie v Praze, 1974 str. 265-274

## 4 Materiály a podklady závěsných obrazů v období 17. století

Obraz jako celek se nám snaží sdělit viditelné i hmotné důsledky technologických znalostí, které ovlivňují použité materiály. Každý materiál má své specifické fyzikální i chemické vlastnosti, které přispívají k technickému zpracování díla.<sup>48</sup> „*Tak jako kresbou vytváříme formu, užitím barvy optický vjem a užitím struktury působení haptické, tak můžeme spojením těchto prostředků vytvořit dokonalou syntézu vnímání uměleckého díla.*“<sup>49</sup>

Pro umělce je velmi důležité znát techniku a technologii malby. Všechny tyto vědomosti spějí k výslednému uměleckému sdělení, které se nám snaží malíř předkládat. Znalosti techniky a technologie nejenže malíře v jeho tvorbě ovlivňují, ale také rozvíjejí umělcovu fantazii. Všechny technické a technologické postupy jsou uctívány jako duševní majetek, byly přenášeny z generace na generaci a zajišťovaly základní tajemství úspěchu.

Díky tomu vznikají sborníky, deníky či knihy o technologii a technice malby, které mají za úkol shromažďovat technologické poznatky malby. Dochované deníky alchymistů ze 17. století dokazují, že pro umělce této doby jsou prvořadě praktické zájmy – recepty na přípravy fermeže, kyselin, barviv, pokladů, mořidel atd. Důležitou součástí této doby jsou dochované publikace. Za důležité dílo se považuje dílo *De Atramentia* od Caneparia z roku 1619. Píše zde o barvivech a technice malby, a je to dodnes předmět poznatků o technice malby.<sup>50</sup>

Změna slohů má tedy velký vliv, jak již bylo řečeno, na měnící se typ podkladů a techniky malby.<sup>51</sup>

Z tohoto hlediska je velmi důležité poznat celý výtvarný záměr i malířské postupy autora. Dál je důležité detailně porozumět malířské výstavbě díla, a to z hlediska jeho struktury či materiálnímu složení.<sup>52</sup>

Malířské dílo a stálost jeho technologických postupu závisí na technicky správné kompozici všech složek. Obraz jako celek se skládá z několika homogenních látek (viz Příloha I., obr. 9). Materiál, který je následně odborně

---

48[Srov.] Tamtéž LOSOS, Ludvík. *Technika malby*. Vydání 1. Praha: Aventium, Artia, 1990. str. 8

49 LOSOS, Ludvík. *Technika malby*. Vydání 1. Praha: Aventium, Artia, 1990. Str. 8

50[Srov.] Tamtéž LOSOS, Ludvík. *Technika malby* str. 8-9

51 [Srov.] FROMLOVÁ, AK.MAL, Věra. Malířská technika Petra Brandla a její zařazení do technologického vývoje malby v Čechách. *Technologia Artis: Sborník příspěvků Akademické laboratoře* [online]. MŠMT, Ročenka 1., str. 1-4 [cit. 2016-04-13]. Dostupné z: <http://www.technologiaartis.org/czech.html>

52 [Srov.] KLOUZA, Radomil. *Pohled do obrazu*. Vydání 1. Zlín: ALBERT, 2014. Str. 6-15

zpracován, nazýváme podkladem, barevná vrstva, která se pokládá na podklad, se nazývá malbou a výsledná závěrečná povrchová vrstva je nazývána lakem. Toto jsou hlavní složky malířského díla, avšak tyto složky se dále prokládají mezivrstvami. Každou výše zmíněnou složku obrazu podrobněji popisujeme v následujících kapitolách.<sup>53</sup>

## 4.1 Olejomalba

*„Do technického vývoje olejomalby přispěla řada umělců svou osobní invencí a bylo nemálo těch, kteří neúnávně experimentovali, často na újmu trvanlivosti a technické dokonalosti vlastních děl.“<sup>54</sup>*

O prvních zmínkách o technice olejomalby se můžeme dočíst již ve starověké antice. Je však důležité zmínit předchůdce této techniky, což je tempera.

Název *tempera* vychází z italského slova „temperare“, což v překladu znamená rozpouštět se či mísit. Tento název získala díky tomu, že barvy jsou k sobě vázány emulzními pojidly.<sup>55</sup> Tempera je emulze, tj. je to směs, která se skládá ze dvou tekutin, které se vzájemně odpuzují, avšak pomocí emulgátoru (třetí látka) na sebe jemně váže rozplynuté částičky. Zde však nastává několik komplikací: pokud se v emulzi nachází málo emulgátoru, pak tím na sebe emulze nestihne navázat vodu a v oleji se rozpadne. Je-li naopak složek mnoho, je směs natolik mastná, že se již nedá ředit vodou. V tomto případě se emulze dá ředit terpentýnem či ředidlem, barvy ale díky množství oleje následně žloutnou a tmavnou a vylučují se na povrch malby.<sup>56</sup>

Technika temperry byla hlavní malířskou technikou období antického, v byzantské době převládá na deskových malbách. Malíři s ní rádi pracovali pro její dobré schnoucí vlastnosti. Tempera byla využívána v italském *trecento* při technice *alla prima*, kterou zdokonalili natolik, že se jimi inspirovali ještě i malíři ve 14. století.<sup>57</sup>

---

<sup>53</sup> [Srov.] *Základy techniky malby*. Vydání 1. Praha: Akademie výtvarného umění v Praze, 1992. str. 8-59

<sup>54</sup> LOSOS, Ludvík. *Technika malby*. Praha: Aventium, Artia, 1990. ISBN 80-85277-46-8. str. 62

<sup>55</sup> [Srov.] Tamtéž. LOSOS, Ludvík. *Technika malby* str. 62

<sup>56</sup> [Srov.] HÉGR, Miloslav. *Malba, materiály a techniky: Příručka pro lidové výtvarníky*. Praha: Orbis, 1953. Lidová umělecká výroba a řemeslo. Str. 67

<sup>57</sup> [Srov.] LOSOS, Ludvík. *Technika malby*. Praha: Aventium, Artia, 1990. str. 62

Zprvu byla nejvíce využívána vaječná žloutková tempera, o které se zmiňuje sám Cennini v jeho díle *Traktát o malbě*. Klasická žloutková tempera byla poměrně hodně mazlavá, a proto se s ní nemohlo pracovat čistě malířsky, spíše pouze kresebně tvorbou čárek. Díky tomu, že do barvy byl následně přidán olej či lak, barva najednou získala na určité plynulosti a mnohem lépe se s ní dalo malovat.<sup>58</sup>

Zlom nastává v polovině 15. století, kdy se do temperry začaly přimíchávat různé oleje. Tímto technika smíšená dává nový prostor technice olejomalby. Úplný přechod od techniky smíšené až k technice olejomalby trval až do 16. století.<sup>59</sup>

Jak již bylo zmíněno výše, nejdříve bylo s temperou nakládáno v tenké vrstvě, později se stávala čím dál více pastóznější a následně k ní byl přidán olej. Využití temperry můžeme vidět v díle Botticeliho *Soud Apelův*, kde vrchní vrstva malby je opatřena lakovou vrstvou s barvou nebo samostatným olejem. Takto opatřená malba se zachovala mnohem déle než malba čistě temperová, barvy zůstaly živější a tahy štětce jsou mnohem plynulejší.

Dalo by se říci, že takto jsou zpracovány prvotní olejomalby van Eycků, kteří na bílý podklad malovali temperou a závěr dokončovali barevnou lazurou s příměsí oleje.<sup>60</sup>

Vývoj techniky olejomalby je poměrně náročný. Určité zmínky o ní nalezneme již v období antiky, kde byla však více využívána výše zmíněná tempera. Následně se o technice dozvídáme ze středověkých receptářů Mappae Clavicula a Herablinsa. Tito dva autoři uvádějí, že pro některé barvy bylo jako pojídla využito oleje. Cenniniho receptář ze 14. století uvádí, že v západní Evropě byla technologie olejomalby známá mnohem dříve.

O olejomalbě se dočítáme i v rukopise Petra de Saint-Audemara, který zdůrazňuje, že malbu nástěnnou je lepší zpracovat temperou a olej využívat jen na malbu na dřevě.

Olejomalbou byli malíři schopni v malbě dosáhnout hlubokých tónů. Poměrně dlouho dobu trvalo, než se technika olejomalby úplně oprostila od techniky temperry. Antonello de Messina tvrdí, že tuto „vlámskou“ techniku začali využívat v Itálii okolo roku 1475, kde ji rozpracoval Leonardo da Vinci.

---

58[Srov.] HÉGR, Miloslav. *Malba, materiály a techniky: Příručka pro lidové výtvarníky*. Praha: Orbis, 1953. Lidová umělecká výroba a řemeslo str. 56-57

59[Srov.] LOSOS, Ludvík. *Technika malby*. Praha: Aventium, Artia, 1990. str. 62

60[Srov.] HÉGR, Miloslav. *Malba, materiály a techniky: Příručka pro lidové výtvarníky*. Praha: Orbis, 1953. Lidová umělecká výroba a řemeslo. Str. 56-57

Až do 16. století se užívá techniky temperové, obzvláště smíšené. Teprve když došlo k postupnému uvolňování rukopisu, převzala olejomalba dominantní místo v malbě. Začalo se s ní více pracovat díky jejím technologickým vlastnostem a obzvláště v malbě mokré do mokrého, kdy autoři byli schopni vytvořit tak jemné přechody v malbě, že pouhým okem nebyly skoro zjistitelné. Autoři používali novou výstavbu díla, která spočívala v tom, že se soustředili i na optický princip malby. Řadí se sem zejména technika vysvětlování a dokončování několika vrstvami lazur, což se udrželo až do 18. století.<sup>61</sup>

## 4.2 Podložky pro závěsné obrazy

Podložka pro dvojrozměrná díla se dá specifikovat jako jakákoliv podložka, na které má malba včetně podkladových vrstev ulpět. Materiálem podložky může být dřevo, papír, plátno, kov, minerální podložky, zdivo, syntetické materiály apod. Baroční mistři 17. století však tvoří nejčastěji na plátno, dřevěné podložky a kovové desky.<sup>62</sup>

V historii malby se jako malířské podložky užívá široká škála dřevin, maluje se na tyto druhy dřeva: lípa, vrba, topol, buk, kaštan či vlašský ořešák. V 17. a 18. století se dřevěné podložky snaží vytlačit plátno. Důvodem bylo zvětšování podložky a tíha dřevěné desky. Mnozí malíři však stále pracují na dřevu, a to hlavně kvůli jeho odolnosti. V současné době se jako malířská podložka používá překližka, sololit, dřevotříska, laťovka, sádrokarton (viz Příloha I, obr. 10).<sup>63</sup>

Problémem, který se vyskytuje u dřevěných pokladů, je především změna vlhkosti vzduchu, deska se totiž buď rozpíná, nebo smršťuje. Pokud je deska takto v neustálém pohybu, který není na první pohled patrný, může docházet i k porušení obrazu. Podkladový nátěr použitý na desce má jiné chemické vlastnosti a může docházet k praskání, následně uvolnění malby. Tyto problémy se však nevyskytují ihned, ale až za delší časový úsek.

Dřevo se skládá z 50% celulózy, ve které nacházíme ještě velké množství hemicelulózy a ligninu. Obsahuje také vodu, která má velký vliv na stálost dřeva.

<sup>61</sup>[Srov.] LOSOS, Ludvík. *Technika malby*. Praha: Aventium, Artia, 1990. str. 62

<sup>62</sup>[Srov.] KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník*. Vydání 1. Praha: Grada, 2004. Str. 218

<sup>63</sup>[Srov.] SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: (malířský a restaurátorský materiál)*. 2., nezměň. Vydání. Praha: SNTL, 1976. Polytechnická knihovna (SNTL), str. 8-59



Často způsobuje bortění či pukání dřeva, a proto se zde pak vytváří podmínky pro rozvoj dřevokazných organismů. I dřevo, které je proschlé, obsahuje značný podíl chemicky vázané vody. Molekuly celulózy přitahují ještě další vodu, následně dřevo začne bobtnat nebo se rozpínat. Vliv na poškození dřevěné desky má také rozřezání kmene, nejméně se bortí desky, které jsou vytvořeny ze dřeva, jež je řezáno radiálně. Za příznivých podmínek je stálost dřeva téměř neomezená. Dřevo totiž obsahuje pryskyřici a tanin, to ho chrání před hmyzem, dřevokaznými houbami a bakteriemi. Dřevo se nemůže pro malbu použít dříve, než řádně proschne, jinak může docházet k praskání a kroucení.<sup>64</sup>

Dřevěná podložka se musí nejdříve ošetřit, aby se na ni dalo následně malovat. Podle Churchova způsobu se upravuje dřevěná podložka následovně: nejdříve se namáčí v horké vodě, po vyndání se neustále ohřívá na 50 °C, aby se z ní odpařila voda, a tím se odstraňují rozpustné látky a sráží se bílkoviny. Po uschnutí se takto upravená podložka máčí v chloridu rtuťnatém, který je rozpuštěný v klišu. Poté se deska hladí a je připravena na podklad.<sup>65</sup>

Od dob renesance bylo ve větší oblibě jako podložka plátno. V této době na plátno začínají tvořit mistři jako Raffael, Tizian ad. Plátno převládá také v Benátkách, kde zaujímá prvenství z hlediska podložek.

Plátno malířské je na jednu stranu nejoblíbenější podložka, na straně druhé však někteří tvrdí, že díky jejím negativním vlivům je jako podložka pro malbu nejméně vhodná, a to z řady následujících důvodů. Především zde existuje velká možnost mechanického poškození a velká pohyblivost vlivem změn atmosférické vlhkosti. Plátno je utkáno z rostlinných vláken, málokdy se objevuje plátno, které je utkáno z vláken živočišných nebo syntetických.

Plátno musí být pevné a tkanina je tím pevnější, čím jsou vlákna delší a také čím pevněji jsou zakroucena do sebe. Důležité je, aby plátno bylo pravidelné a bez uzlíků. Nejvíce vhodná pro tkaní jsou vlákna lněná či konopná, která jsou velmi pevná a trvalá. Plátno můžeme ještě rozdělit podle vazby tkaniny. Je to vazba plátňová, která je pro malířské účely nejvhodnější, a dále keprová a atlasová.

Plátno se rozšířilo pro svoji snadnou dostupnost, praktičnost a nízkou váhu, a také se s ním dá mnohem lépe manipulovat. Pokud pracujeme na větším formátu, dá se plátno z blindrámu sejmout a srolovat a snadno převézt.

---

64[Srov.] Tamtéž SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: (malířský a restaurátorský materiál)*. 2., str. 108

65[Srov.] KIPLIK, D. I. *Technika malby*. Vydání 1. Praha: Orbis, 1952, str. 244-251

Navzdory těmto pozitivním vlastnostem plátna existují i jeho negativa. Plátno totiž mnohem rychleji podléhá zkáze. Děje se tak kvůli jeho hydroskopickým vlastnostem a také reakci na jakékoliv atmosférické vlivy. Všechny tyto podmínky mohou způsobit praskání či bortění plátna. Pro plátno však nejsou problematické pouze atmosférické vlivy, ale také mechanické poškození či destruktivní zacházení s malbou.<sup>66</sup>

Problematická je také zadní strana plátna, která je velmi často přístupná nejen vlhku, ale také plynům. Existují dochované záznamy, že když zadní strana díla byla přikryta dřevěnou deskou, plátno se mnohem déle uchovalo.<sup>67</sup>

Plátno pro malbu se musí nejprve připravit, aby se na něm mohlo následně pracovat. Plátno je nejlepší napnout na klínový rám.

Klínový rám byl pro malbu na plátně poprvé objeven kolem 18. století, nyní je pro napínání plátna nejrozšířenější. Plátno a rám se nesmí přímo dotýkat, dříve se pro toto užívalo zešíkmení a zakulacení rámu, nyní se používají blindrámy (viz Příloha I., obr. 11). Kdyby se plátno dotýkalo přímo rámu, po čase by se po celém obvodu plátna objevily linie rámu.

Napínání plátna na rám má svůj specifický postup. Nejdříve musíme rám složit a pomocí uhelníku bychom měli rám nastavit tak, aby svíral pravý úhel. Plátno se napíná křížovou metodou, při které se vždy vypíná protilehlá strana lišt a postupuje se od středu směrem ke krajům. Mezery mezi hřebíčky by se měly pohybovat okolo 3 cm. Tímto způsobem se dosáhne úplného vypnutí plátna, které je pak rovnoměrné po celé jeho ploše. Takto vypnuté plátno by se následně mělo potřit vodou a nechat schnout. Po zaschnutí plátna plátno klížíme a následně šepsujeme.

Některé práce v 17. a 18. století jsou tvořeny na kovové podklady. Na tyto podložky jsou díla vytvářena ojediněle, a to převážně jako miniatury. Kovové podklady mají ten problém, že často podléhají korozi a atmosférickým vlivům.<sup>68</sup>

Kovové desky mají velkou výhodu ve své trvanlivosti, podléhají však velmi často specifickým nedostatkům. Za některé problémy kovové desky by se daly uvést: vliv tepla či chladu (kvůli tomu se deska roztahuje nebo naopak stahuje, což vede následně k opadávání barev), dále se také povrch kovu velmi špatně spojuje s olejovými pojidly i barvami.<sup>69</sup> Další ze specifických rysů kovové desky

---

66 [Srov.] KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník*. Vydání 1. Praha: Grada, 2004, Str. 218

67 [Srov.] KIPLIK, D. I. *Technika malby*. Vydání 1. Praha: Orbis, 1952. Str. 244-251

68 [Srov.] SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: (malířský a restaurátorský materiál)*. 2., nezměň. Vydání. Praha: SNTL, 1976. Polytechnická knihnice (SNTL). Str. 118

69 [Srov.] Tamtéž KIPLIK, D. I. *Technika malby* str. 244-251

je její značná hmotnost. V mnohem lepším stavu bývají kovové desky menších formátů. Dnes se malba na kovových deskách moc nevyskytuje, pouze v ojedinělých případech v technice emailu.

Z kovových desek pro malbu se nejvíce uplatňuje měď, hliník, zinek, olovo, cín, železo a také se pracuje s listovým zlatem.<sup>70</sup>

### 4.3 Podklady pro závěsné obrazy

Pokladem se nazývá první materiál, který zpracováváme na podložku, a který je určen pro malbu. Důvod, proč vytváříme na podložce podklad, je dodat podložce jednotný barevný tón, který má stejnou hustotu a drsnost na celé ploše, a také zabránit prosakování pojidla do plátna, dřeva i kovu.

Barvou, která se používá do podkladu, je do 16. století především běloba, ve které je užitým materiálem sádra, křída, baryt, olovnatá a zinková běloba, a jako pojidlo zde slouží škrob, pšeničná mouka, kožní a rybí kliš, želatina, kasein, vejce, vysychavé oleje a pryskyřice. Podle toho, jaké pojidlo dáváme do podkladu, rozlišujeme podklad olejový, poloolejový (polokřídový), polokliho­vý (emulzní) a kliho­vý.<sup>71</sup> Kvůli optické stálosti je mnohem lepší využít podkladu kliho­vého a v současné době podkladu disperzně polymerního – tzv. akrylátový šeps.

Na dřevěné podložky je nejlepší užití podkladu klihokřídového, který je opticky stálý a na takto pevné podložce poměrně odolný, nejlepší je aplikace klihokřídového podkladu na nepohyblivé podložky. Klihokřídový podklad byl na plátně užíván pouze jako první vrstva, která měla za úkol vyplnit póry a řádně plátno vypnout. Následné vrstvy byly buď emulzní nebo olejové. Pro plátno je však nejlepší podklad emulzní, a to z důvodu pružnosti, nesmí se v něm však vyskytovat příliš oleje. Zatímco pro dřevěné podložky je nejlepší užití klihokřídového podkladu a pro plátno emulzního, tak pro kovové podložky je nejvíce vhodný olejový podkladový nátěr.<sup>72</sup>

---

70 [Srov.] Tamtéž Slánský a Kiplik str. 118-251

71 [Srov.] KIPLIK, D. I. *Technika malby*. Vydání 1. Praha: Orbis, 1952. ISBN 30109-1str.251-262

72 [Srov.] *Základy techniky malby*. Vydání 1. Praha: Akademie výtvarného umění v Praze, 1992. Str. 8-59

### 4.3.1 Podklady obrazů na dřevěných deskách

Italský malíř Cennini napsal o malbě traktát, ve kterém jasně popisuje techniku deskového obrazu, jenž vychází z giottovské tradice. Dozvídáme se v něm, jaké materiály a postupy se v průběhu let osvědčily a tyto poznatky můžeme používat pro dnešní techniku malby.

Cennini uvádí, že dřevěná podložka musí být řádně vyschlá a povrch zdrsňen kříženými zářezy. Tyto zářezy zajišťují větší přilnavost podkladu k podložce. Takto připravený povrch by se měl následně naklížit kožním kličem a po uschnutí kliču by se na desku mělo nalepit plátno. Na takto připravenou desku se nanese větší počet podkladové barvy, která by se měla smíchat z vyplavené sádry a kličové vody. Nejprve by se deska měla natřít dvěma vrstvami hrubšího takto připraveného podkladu, následovat by mělo šest vrstev podkladu jemnějšího, na závěr se podklad obrousí a problém v případě velké savosti se odstraní nátěrem kliču nebo vaječné tempéry.<sup>73</sup>

Tento Cenniniho podklad přispěl k realizaci podkladu. Do 1 litru studené vody se vloží 5 dkg želatiny nebo 6 dkg kliču, jakmile želatina či klič nabobtná, zahřejeme vše na 50 °C, nesmí se však vařit, tím ztrácí svoji pružnost (viz Příloha I., obr. 12). Tímto opět natřeme desku, na kterou po zaschnutí nalepíme plátno. Takto opatřená deska se nechává schnout do druhého dne, kdy se na ni začne nanášet podkladová vrstva, která je složena ze 2 dílů křídly a 1 dílu kličové nebo želatinové vody (viz Příloha I., obr. 13). Širokým štětcem se nanáší první vrstva, následně po zaschnutí se nanáší vrstva druhá, která je vedena nátěry kolmo k první vrstvě. Takto se to několikrát po sobě opakuje, dokud nevznikne taková vrstva podkladu, která by měla mít přibližnou výšku 0,5–1 mm. Následně se podklad brousí truhlářskou škrabkou, ale brousit se dá také skelným papírem či zvlhčeným korkem.<sup>74</sup>

Dále se na dřevěné podložky využívá podklad čistě želatinový, kdy se deska natírá želatinou v poměru 1 díl želatiny na 10 dílů vody. Potom se k želatině přidává sádra či zinková běloba. Podklad by se měl lehce nanášet a následně se zbrousí pemzou. Podklad je neustále zvlhčován, po uschnutí se brousí skelným papírem. Z tohoto podkladu vychází i podklad *levkas*, kdy se deska klíží stejně jako při želatinovém podkladu. Jediným rozdílem je, že se na podklad nalepí

<sup>73</sup>[Srov.] SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: (malířský a restaurátorský materiál)*. 2., nezměň. Vydání. Praha: SNTL, 1976. Polytechnická knihovna (SNTL). Str. 120-148

<sup>74</sup>[Srov.] *Základy techniky malby*. Vydání 1. Praha: Akademie výtvarného umění v Praze, 1992. Str. 8-59

sítovina, na 6 dílů vody připadá 1díl klišu, a následně přidáme plavenou křidu, které by mělo být tolik, aby lopatka, kterou se to míchá, v podkladu stála. Tento podklad se nanáší širokou špachtlí, po uschnutí se zbrousí pemzou, a poté se opět musí navlhčit vodou. Když podklad úplně vyschne, brousí se hrubým skelným papírem.<sup>75</sup>

Pokud je podklad na dřevěné desce připraven správně, desky vynikají dlouhou životností. Problém je však ve schnutí podkladu, který by se neměl urychlovat, a to z důvodu, že můžou vznikat mikroskopické trhlinky, které později mohou ovlivnit rozpad díla.<sup>76</sup>

### 4.3.2 Podklady obrazů na plátně

Poklady, které se užívají na plátno, musí být pružné a elastické. Elastičnosti dosáhneme tím, že v podkladu užijeme přirozených vlastností klišu. Kliš živočišného nebo rostlinného původu, který se použije v určitém poměru, se stává sám o sobě elastickým, a to bez přidání glycerinu, medu či sirupu.<sup>77</sup>

Před samotným nanesením podkladu musí být plátno izolované, jak již bylo řečeno výše, a to nejlépe klišem v poměru 50 g klišu rozpuštěném v 1 litru vody. Roztok se nanáší za tepla nejlépe širokým štětcem.<sup>78</sup>

Pro plátno je tedy nejčastěji uváděn poklad emulzní, což jsou 2 díly zinkové běloby, 2 díly želatinové/klišové vody, 2 díly plavené křidy a nejlépe k tomu přidat 0,5 dílu tuhoucích olejů. Poměry mezi křidou a bělobou mohou být jiné. Například malíř V. Beneš z roku 1930 udává poměr 2/3 křidy a 1/3 zinkové běloby. *Schurgerův šeps* obsahuje ještě vaječný žloutek a glycerin.<sup>79</sup>

Takto připravený podklad nanášíme v první vrstvě nožem nebo stěrkou za určitého tlaku – tak, aby barva pronikla všemi póry plátna. První nátěr by měl schnout přibližně dva týdny. Druhý nátěr se nanáší na podklad stejného složení, ten však nanášíme plochým štětcem. Takto připravený podklad by se měl po uschnutí lehce zbrousit.

Obrazy na plátně nejsou tak stálé jako na dřevěných a kovových deskách. Vzduch i vlhkost mají snadný přístup k malbě, zejména díky pórovitosti plátna.

75 [Srov.] KIPLIK, D. I. *Technika malby*. Vydání 1. Praha: Orbis, 1952. ISBN 30109-15. Str. 251-262

76 [Srov.] Tamtéž SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: (malířský a restaurátorský materiál)*, str. 120-148

77 [Srov.] KIPLIK, D. I. *Technika malby*. Vydání 1. Praha: Orbis, 1952, str. 250-262

78 [Srov.] LOSOS, Ludvík. *Technika malby*. Vydání 1. Praha: Aventium, Artia, 1990. Str. 92

79 [Srov.] KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník*. Vydání 1. Praha: Grada, 2004 Str. 214-215

Díky tomu probíhá oxidační proces mnohem rychleji než u maleb na dřevě či na kovové desce.

Poměrně velkým nedostatkem je také pohyblivost plátna, snadno totiž reaguje na jakékoliv atmosférické vlivy, napíná se a povoluje. Kvůli tomu je u plátna mnohem větší pravděpodobnost ke krakelování a odpadávání barvy (viz Příloha I., obr. 14). Obrazy ze 17.– 18. století musely být opatřeny rentoaláží.

### 4.3.3 Podklady obrazů na kovových deskách

Kovové desky jsou pevné a stálé, přesto však z podložek nejméně využívané, nejen kvůli své hmotnosti, ale také proto, že podléhají korozi.<sup>80</sup>

Nejvíce vhodný podklad pro kovové desky je olejový, avšak doba schnutí podkladu je poměrně dlouhá. Při malbě podkladu i následné malbě na kovové desky není dobré urychlovat si práci sikativy.<sup>81</sup>

Povrch kovové desky je příliš hladký a pro podklad tedy nepoužitelný. Zprvu tedy musíme kovovou desku zdrsnit a zbavit ji patiny a oxidů. K tomu můžeme použít směs lihu, křídly a přidat menší podíl čpavku. Poté můžeme nanášet olejový podklad, který je z olovnaté či kremžské běloby, přičemž její složení musí být přizpůsobeno podložce.

K olovnaté bělobě přidáme 15–20 % křídly v prášku, kterou nejdříve utřeme s xylenem či terpentýnem. Každý nátěr, který provádíme na kovové podložce, musí pořádně proschnout, a to nejlépe tak, aby mezi sebou měl rozstup 2–3 týdnů. Takto zhotovený podklad musí schnout na vzduchu a světle několik měsíců.

Před začátkem malby musíme nejprve podklad obrousit jemným práškem pemzy a namočeným lněným plátnem. Obecně by se tak tedy dalo říci, že správně připravená podmalba na kovové desce je trvanlivější než malba na plátně.<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> [Srov.] SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: (malířský a restaurátorský materiál)*. 2., nezměň. Vydání. Praha: SNTL, 1976. Polytechnická knihovna (SNTL) str. 120-122

<sup>81</sup> [Srov.] *Základy techniky malby*. Vydání 1. Praha: Akademie výtvarného umění v Praze, 1992. Str. 8-59

<sup>82</sup> [Srov.] Tamtéž SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: (malířský a restaurátorský materiál)* str. 120-122

#### 4.4 Izolace bílého podkladu a tónovaná imprimitury

Když podklad poměrně hodně saje, tak barevné vrstvy ztrácejí značné množství pojivých látek. Proto je dobré podklad ještě izolovat, a to nejlépe želatinovou izolací, kde dáváme 3–4 dkg želatiny na 1 litr vody proto, aby se želatina stala nerozpustnou. Je dobré přidat do takové izolace ještě kamenec, přibližně 1 dkg. Pokud chceme ihned pracovat na malbě, tak ještě přidáme slabší vrstvu damarového laku. Mohlo by však dojít k překlížení plátna, proto je dobré dát pouze jednu vrstvu želatinové izolace.

Můžeme použít i izolaci olejovopryskyřičnou, která se může využít na všechny druhy podkladů. Povrch podkladu přetřeme lehce damarovým lakem s polymerním olejem v poměru 10 dílů damarové pryskyřice, 3 díly polymerního oleje a 25 dílů terpentýnu. Jakmile se tato izolace vsákne, zbytek se setře hadříkem. Jako poslední izolaci můžeme uvést disperzní, která může být v poměru 1:1, zředěná s vodou.

Izolace se uplatňuje pouze jako technický prvek, zatímco úloha imprimitury je mnohem větší. Díky přidání barevného pigmentu do podkladu či do izolační pryskyřičné látky je již prvním stupněm v optické funkci obrazu.<sup>83</sup>

Imprimitura je v podstatě již úprava podkladu tónováním, která začíná mít charakter podmalby. Dostává formu lazurní, na které již může vznikat přípravná modelace díla.<sup>84</sup>

Z technického hlediska se na různé poklady užívá jiný typ imprimitury, máme klišové imprimitury, kde k želatinové vodě s kamencem přimícháme trochu práškového pigmentu nebo temperové barvy. K olejovopryskyřičné imprimituře přidáme k damarovému laku trochu olejové barvy rychleschnoucí. K disperzní imprimituře přidáme buď práškový pigment nebo temperovou barvu. Na méně savý podklad je možné použít zředěnou akrylovou barvu.<sup>85</sup>

V 16. století vzniká nová vývojová vlna, která jde souběžně s tradicí bílého pokladu. Tato vlna je ovlivněna kulturními styky habsburského dvora a katolickými zeměmi. Tyto styky začnou gradovat obzvláště na dvoře Rudolfa II. Najednou začne být podklad tónován do tmavých tónů, tmavě šedivé, hnědé, nepálených okrů s příměsí černě. Také se začínají objevovat podklady s červeným nádechem, které mají lehce nafialovělý tón benátské barvy.

83 [Srov.] *Základy techniky malby*. Vydání 1. Praha: Akademie výtvarného umění v Praze, 1992. Str. 8- 59

84 [Srov.] LOSOS, Ludvík. *Technika malby*. Vydání 1. Praha: Aventium, Artia, 1990. Str. 91

85 [Srov.] Tamtéž. *Základy techniky malby*. Str. 8-59

Tento způsob imprimitury se u nás ukotvil někdy kolem poloviny 17. století, převažují zde pálené okry, pálená cihla světlejšího či tmavšího tónu, někdy jsou tóny až oranžovočervené.<sup>86</sup>

## 4.5 Kresba

Každá malba má svoji přípravnou kresbu, která je pečlivě zhotovena. Kresba je vždy skryta o výslednou malbu a viditelná bývá málokdy. Kresba umožňovala zachytit, přenést a fixovat malířovu myšlenku. Ze začátku měla pouze pomocné poslání, později se z kresby stalo východisko malířské realizace. Kresebný náčrt neboli skica je prvotní zachycení myšlenky, projev tvůrčího hledání. Skica také funguje pro vyzkoušení si daného tématu, ověřuje si jednotlivosti pro celkovou kompozici, zkouší, studuje a různě pozměňuje detaily. Teprve poté dojde k definitivnímu stadiu kresby.<sup>87</sup>

Předkreslení daného námětu díla můžeme realizovat buď za pomoci návrhové kresby či fotografické dokumentace. Pokud je menšího formátu, přenáší se na obraz čtvercovým rastrem, episkopem či epidiaskopem. Návrhovou studii lze také vytvořit na karton, který se ve skutečné velikosti přenáší čtvercovým rastrem, děrováním s uhlovým práškem nebo prorýváním nejlépe dřevěným rydlem, u plátěné podložky nejméně vhodné (viz Příloha I., obr. 15). Zvětšování či přenášení návrhové kresby je možné jak na imprimitury, tak izolaci, a také přímo na podkladovou bílou vrstvu. Kresbu je důležité na podložce zafixovat, tzn. prokreslit štětcem s vodovou barvou nebo řídkou olejovou.

Na tmavé imprimitury se kreslí bílou křídou, bílou temperou nebo disperzní bělobou, dle složení podkladu a imprimitury. Podkreslení, které je vytvářeno na bílý podklad ještě před izolací a imprimiturou, lze provádět jak uhlem, tak rudkou a měkkou tužkou. Kresba pak následně může být fixována lazurní imprimiturou nebo průhlednou izolací.<sup>88</sup>

---

86 [Srov.] FROMLOVÁ, AK.MAL, Věra. Malířská technika Petra Brandla a její zařazení do technologického vývoje malby v Čechách. *Technologia Artis: Sborník příspěvků Akademické laboratoře* [online]. MŠMT, Ročenka 1., str. 1-4 [cit. 2016-04-13] Dostupné z: <http://www.technologiaartis.org/czech.html>

87 [Srov.] BERGER, AK.MAL, Vlastimil. Kresba v malbě. *Technologia Artis* [online]. MŠMT, Ročenka 1., 1-5 str. [cit. 2016-04-13]. ISSN 1211-3018. Dostupné z: <http://www.technologiaartis.org/czech.html>

88 [Srov.] *Základy techniky malby*. Vydání 1. Praha: Akademie výtvarného umění v Praze, 1992. Str. 8-59



## 4.6 Podmalba

Podmalba je nejdůležitější částí klasického obrazu. Charakteristická podmalba barokního slohu je vysvětlována na tmavém podkladě. Podmalba pomáhá malíři zvládnout obrazovou formu jako celek, určuje zde předběžné předkreslení i plastické hodnoty díla, stává se však důležitým prvkem optické výstavby obrazu. Každá malířská technika má určitý postup při vytváření podmalby a později má velký vliv na celkovou výstavbu obrazu.<sup>89</sup>

Podmalba je první vrstva malby, na které se později nanáší další nesené vrstvy obrazu. Musí se tedy počítat ještě s poměrně velkými nánosy barev a podmalbu nevytvořit pastózními tahy.<sup>90</sup>

Podmalba má několik základních typů, které lze získat odlišnými způsoby. Jedním z nich je tzv. lavírování, kdy jde o tmavou, lazurní barvu, která se nanáší na bílý podklad. Známé je také tzv. vysvětlování, kde opačně nanášíme světlou barvu na tmavý podklad, nejlépe v nestejně silné vrstvě.

Nejčastěji užívaná je lavírovaná podmalba, která mívá šedohnědý či sépiově hnědý odstín. Plasticita se zde provádí pouze jednou barvou, a to díky lazurní až neprůhledné krycí vrstvě. Takto lavírovaná malba se vyskytuje na obrazech z 15. a 16. století.<sup>91</sup> Takováto lazura se provádí nánosem olejových barev, které se rozpouštějí v éterických olejích, terpentýnu.<sup>92</sup>

Zatímco vysvětlovaná podmalba využívá optického součtu nánosu světlé barvy na tmavém podkladu. Malíři jsou díky tomu schopni lépe pracovat s výstavbou šerosvitného prostoru. Na tmavém podkladu je zřetelná modelace od velmi jemných, tenkých až skoro průsvitných nánosů běloby, až po silně navrstvené k největšímu světlu. Mezi takto tvořenou podmalbou vzniká mezi tmavým pokladem a bělobou škála šedivých tónů barev, které pokud je podmalba správně vytvořena, vzniká až skoro reliéfní nános běloby. Tato podmalba se vyznačuje mnohem chladnějším koloritem než podmalba lavírovaná.

Někteří umělci však využívají podmalbu kombinovanou, která uplatňuje jak podmalbu lavírovanou, tak vysvětlovanou. Tento způsob je nejrychlejší

---

89 [Srov.] *Základy techniky malby*. Vydání 1. Praha: Akademie výtvarného umění v Praze, 1992. Str. 8-59

90 [Srov.] KIPLIK, D. I. *Technika malby*. Vydání 1. Praha: Orbis, 1952. str. 250-262

91 [Srov.] Tamtéž. *Základy techniky malby*, str. 8-59

92 [Srov.] Tamtéž KRIPLIK, D. I. *Technika malby*, str. 250-262

z hlediska toho, že jsme schopni co nejlépe a nejrychleji definovat v malbě potřebnou formu. Při této podmalbě se využívá střední tón imprimitury.

Správná podmalba zavádí určitý barevný řád při výstavbě obrazové formy, ale také plní svou velkou funkci z hlediska technického provedení. Z hlediska technického můžeme rozdělit podmalbu podle druhu užitého materiálu na olejovou, temperovou a disperzní neboli akrylovou.<sup>93</sup>

Olejovou podmalbu lze provádět na všechny druhy imprimitur i podkladů. Musí však být řádně proschlá, protože je možné, že by později mohlo docházet k tmavnutí či praskání malby. Základní pravidlo olejomalby zní, že spodní vrstvy obrazu musí být méně mastné, méně pružné a tvrdší než vrstva povrchová, a proto by barva podmalby měla obsahovat co nejméně oleje. Obsah oleje snížíme tím, že po vytlačení barvy z tuby odstraníme olej na pijavém papíře. Dále také můžeme ke 3 dílům kremžské běloby přidat 1 díl běloby práškové, kterou jsme předtím smíchali s terpentýnem. Na takto připravenou podmalbu je možné pracovat za několik dní.

Pro pastózní podmalbu, která bude tvořena na tónovaném podkladě, lze také využít bělobu emulzní, kdy smícháme bělobu kremžskou s kaseinovým roztokem a k tomu opět přidáme bělobu v prášku. Pokud smícháme olejovou bělobu s emulzní kaseinovou bělobou v poměru 1:10, vznikne tak barva velmi pastózní s poměrně rychlou dobou schnutí.

U každé olejové podmalby je zapotřebí po úplném proschnutí malbu obrousit jemným smirkovým papírem nebo pemzovým práškem. Podmalbu obrousujeme z důvodu očištění a odstranění zbytků linoxinu. Zajišťuje se tím také sjednocení a oživení celé barevné plochy.

Nejčastěji užívaná podmalba je však temperová, která se může provést jak na klišokřídový, tak na emulzní či disperzní poklad. Výhoda této podmalby je, že rychle schne a další vrstvy malby se mohou klást téměř okamžitě. Na tmavém podkladě, který je tvořen temperovou podmalbou a následná malba je olejová, tmavne olej mnohem pomaleji než při podmalbě olejové. Pro účely podmalby temperové se nejlépe hodí kaseinové pojídlo. Pokud se na temperovou podmalbu bude malovat olejem, je dobré ještě temperu zaizolovat některým z retušovacích olejopryskyřičných laků. Malovat můžeme rovnou do mokrého laku.

Nyní se může využít i podmalba pomocí disperzních akrylátových barev. Tuto techniku lze provádět na klišokřídový nebo nejlépe na disperzní poklad. Nyní je používána pro rychlé zaschnutí barev, které můžeme míchat

<sup>93</sup> [Srov.]KIPLIK, D. I. *Technika malby*. Vydání 1. Praha: Orbis, 1952. str. 250-262

s temperami, barvy jsou po zaschnutí nerozpustné a můžeme na takto připravenou podmalbu ihned malovat. Největší výhodou nanášení pastózních barev je bez nebezpečí praskání malby. I takto vytvořenou podmalbu je však mnohem lepší zafixovat buď zředěným disperzním nátěrem nebo retušovacím olejoprskyřičným lakem. Na menších podkladech, které jsou světlé, se dají dokonce použít i barvy akvarelové, kde je fixace stejná jako u tempery.

Emulzní olejová běloba může být v podmalbě nanášena velmi pastózně, a tak může vytvořit hmotný reliéf, který se uplatní i v konečné fázi obrazu. Způsob pastózní podmalby uplatňoval i Rembrandt.

Někteří umělci využívali i hmotné struktury podmalby, kdy do ní přidávali písek, piliny, polystyrenovou drť, mramorovou moučku, křemičitý písek apod. Tento typ podmalby byl zjištěn i u Caravaggia, který pro zvýšení kontrastu používal příměs smaltu, aby vytvořil hladkou či drsnou strukturu podmalby.<sup>94</sup>

Dříve mistři brali podmalbu jako přípravnou fázi malby. Malířova pozornost byla věnována rozvržení kresby, modelování forem a detaily kompozice. Současné malířství využívá podmalbu pro stejný účel. Technika *alla prima* dosáhla svého uměleckého vyjádření jako samostatná disciplína. Podmalba se tedy se musí rozvrhnout na závěrečnou mnohvrstevnatou malbu, kde je znát, že staří mistři využívali znalosti optiky. Další vrstvy malby se nanášejí až po zaschnutí podmalby, která závisí na použití materiálu a samotném podkladu díla. Dobře proschlá podmalba se dá poznat podle toho, že když na ni dýcháme, nezapotí se, a když do ní rýpneme nehtem, nestává se z ní prášek a hlavně nelepí. Pokud je potřeba, může být podmalba seškrábaná škrabkou a uhlazena nožem, broušena pemzou, ale to jen v případě pokud je pastózní. Pokud je podmalba lazurní, není potřeba se jí již více věnovat.

Nedodržují-li se pravidla podmalby, stává se, že výsledná malba může opadávat.

## 4.7 Lazury

Lazurou rozumíme průzračnou až poloprůzračnou barevnou vrstvou, která může být tvořena technikou olejomalby, tempery atd. Lazurovaná vrstva se nanášejí na suchý, řádně proschlý podklad. Lazurami je možné dokončit

---

<sup>94</sup> [Srov.] *Základy techniky malby*. Vydání 1. Praha: Akademie výtvarného umění v Praze, 1992. Str. 8- 59

jakoukoliv začatou malbu, ale mnohem lepších výsledků se dosahuje při malbě lazuroou na podmalbu. Malba, která je opatřena lazuroou, získává opticky sytost a výraznou barevnost.<sup>95</sup>

Lazuru vytváříme smícháním barvy s malířským nebo lazurovaným médiem, může to být buď zahuštěný lněný olej nebo vysychavý lněný olej ředěný terpentýnem. Do oleje se musí přidávat poměrně hodně barvy a i když se může zdát, že lazura se stává krycím olejem, pohltí mnoho barevného pigmentu a na podmalbě nám může vytvořit pouhé skvrny.

Po nanesení lazury bychom ji měli nechat chvíli stát, aby se z lazury odpařila trocha ředidla, následně ji můžeme pomocí suchého štětce upravit do konečné podoby.

Pokud potřebujeme lazuru z podmalby odstranit, je to možné hadříkem namočeným v terpentýnu nebo v lakovém benzínu.<sup>96</sup>

S lazurami velmi často pracovali mistři jako Tizian, Rembrandt a Velasquez, kteří měli techniku lazury dokonale zvládnutou, a díky tomu dosahovali ve svých dílech neobyčejné živosti barevných tónů.

## 4.8 Vlastní malba olejovou technikou

Po řádném proschnutí každé nesené vrstvy obrazu, podkresby, imprimitury či podmalby, lze pracovat již na vlastní malbě obrazu. V podmalbě, jak je uvedeno výše, je možné propracovat přípravnou fázi malby lehkými lazurovanými či pastózními nánosy barvy. Podmalba má tedy sloužit jako přípravná fáze rozvržení díla.<sup>97</sup>

V olejomalbě můžeme pracovat třemi základními technikami, klasickou vrstevnatou malbou, technikou *alla prima* či pastózní špachtlovou technikou (viz. Příloha I., obr. 16).

Klasická vrstevná malba vychází z řádně proschlé spodní obrazové vrstvy a musí se zde dodržovat zásada, že spodní vrstvy musí být sušší než vrchní. Na proschlý podkladový nátěr se připraví podkresba, která by měla být vytvářena akvarelem, temperou, uhlem, rudkou či tuší, nikdy by se však neměla

<sup>95</sup> [Srov.] KIPLIK, D. I. *Technika malby*. Vydání 1. Praha: Orbis, 1952. Str. 210-212

<sup>96</sup> [Srov.] SMITCH, Ray. *The Artist's Handbook*. Vydání 1. Dorlingkindersley publishers, 2003. Str. 202

<sup>97</sup> [Srov.] *Základy techniky malby*. Vydání 1. Praha: Akademie výtvarného umění v Praze, 1992. Str. 55

předkreslovat tužkou. Na kresbu se dále rozvrhne podmalba, která nám určuje základní kompozici obrazu. V 16. a 17. století byla preferovaná podmalba šedou barvou, která byla vhodná pro pololazurované vrstvy, protože krycí pastózní tóny jakoby plavou a tím se zvyšuje kontrast a hloubka barevné vrstvy.

Pro podmalbu u této techniky je nejlepší využití tempéry, obzvláště ve světlých tónech. Tmavé tóny by mohly prostoupit až do samotné vlastní malby. Vlastní malba se následně provádí tekutými olejovými barvami. Dříve malíři praktikovali před samotnou vlastní malbou to, že podmalbu obrousili. Vznikl tak hladký rovný barevný povrch. Někdy se vrstvy brousily i během práce s olejovými barvami, často před nanesením dalších barev či lazur. V období baroka se často využívalo toho principu, že podmalba byla vytvořena volným malířským rukopisem a vlastní malba se dokončovala měkkým rukopisem, který se snažil potlačit tahy štětce. Samozřejmě se v 17. a 18. století objevují i malířské výjimky jako je Frans Hals, který malbu vytváří charakteristickým tvůrčím rukopisem, kde projevuje vlastní individualitu.

Obrazy vytvářené klasickou vrstevnatou malbou jsou časově velmi náročné, ale při respektování technologických zásad jsou velmi stálé. Nesené vrstvy obrazu mají možnost lépe proschnout a díky tomu nedochází k postupnému ztmavnutí barvy a předčasné krakeláži.

Ke klasické vrstevnaté malbě lze přidat také tzv. techniku smíšenou, která původně byla velmi oblíbená. Zakládá se na kombinaci podmalby temperové s lazurami, které vytváří vlastní malbu opakovanými tenkými vrstvami. Zde se na podklad nanese tmavá imprimatura, na kterou se vytvoří samotná kresba. Bělobou se pak provede základní modelace, na niž se následně nanáší další lazurní barevné vrstvy. Tato technika malby se nejvíce rozvíjela v benátské renesanční malbě, kde ji později převzali barokní mistři, kteří pracovali na bolusové podklady v kombinaci s technikou *alla prima*. Takto vytvořený obraz se dokončoval lazurami, na které se vkládaly pastózní vrstvy olejem či pastózní světla tam, kde bylo potřeba zvýšit kontrast díla.<sup>98</sup>

Technika *alla prima* je po stránce technologické vyhovující nejvíce. Pro tuto techniku platí důkladná příprava podkladu a podmalby, na kterých může být použita imprimatura jak světlá tak tmavá. Tato technika je nejrychlejším způsobem malby, a to díky tomu, že se barevné vrstvy nanášejí buď při jednom sezení nebo aspoň v době, kdy je barva ještě mokrá. V této technice nemusíme čekat na jednotlivé proschnutí barevné vrstvy.

---

<sup>98</sup> [Srov.] LOSOS, Ludvík. *Technika malby*. Vydání 1. Praha: Aventium, Artia, 1990. Str. 102-104

Z hlediska technického je malba *alla prima* obtížnější, a to proto, že samotná malba závisí na zdařilosti každého tahu štětce, a to nejen v expresionistickém podání malby, ale také ve zvolení správného barevného tónu a formy tahů. Malbu je možné opravit do té chvíle, dokud je malba ještě mokrá, a sice setřením barevné vrstvy.<sup>99</sup>

U této techniky provádíme světelnou modelaci až nakonec, kdy vytváříme nejintenzivnější světla a stíny. Tato technika nezná způsob lazur, pracuje s pastózními tóny barev, které se míchají přímo na paletě. Malíři poskytuje největší volnost malby jak z hlediska malířského rukopisu, tak z hlediska individuálního pojetí malířského.<sup>100</sup>

Malba *alla prima* se více hodí pro malby menších rozměrů, které je možné dokončit na jedno sezení. Tato technika je dobrá také pro vytvoření olejových skic, které později mohou být provedeny na větší formáty, zatímco pastózní neboli špachtlová technika úmyslně pracuje s barevnou hmotou, kterou umělec modeluje a vrství ji dle svého vlastního uvážení.

Takto vytvořený obraz má specifický barevný ráz, který je tvořen čistými nemíchanými pigmenty barev a pastózními až reliéfními tahy špachtle. K takto vytvořené malbě nemusíme využívat pouze špachtle, ale také široký plochý štětec.

Pro techniku *alla prima* je potřeba zajistit podklad izolací některé barvy, jako je např. modř a zeleň, které obsahují poměrně hodně oleje, a tím by následně mohlo docházet k odlišné barevnosti pigmentů.

Špachtlová technika se odráží také v technice strukturální, kde se vedle barevného účinku zdůrazňují ještě i struktury barevné hmoty. Do barevné hmoty je možné přidat písek, drcený mramor apod. Takto vyzdvižená barevná hmota ještě více umocňuje reliéfní výraz povrchu malby. Vytvořené dílo je dobré následně opatřit ochranou lakovou vrstvou.<sup>101</sup>

---

99 [Srov.] SMITCH, Ray. *The Artist's Handbook*. Vydání 1. Dorlingkindersley publishers, 2003. Str. 203-205

100 [Srov.] Tamtéž. LOSOS, Ludvík. *Technika malby*. Str. 102-104

101 SMITCH, Ray. *The Artist's Handbook*. Vydání 1. Dorlingkindersley publishers, 2003. ISBN 978-140-534-8775. Str. 203-205

#### 4.9 Ochrana obrazů a závěrečné laky pro olejomalbu

Olejovou malbu je dobré na závěr opatřit ochrannou vrstvou obrazového laku. Takováto vrstva chrání dílo před vlhkostí a škodlivými plyny.

Lakem označujeme roztoky pryskyřic v různých rozpouštědlech. Máme laky lihové, terpentýnové, naftové, olejové a jiné. Tyto laky mohou sloužit k rozředění či roztírání barvy, mohou být také využity k pokrytí hotové malby.<sup>102</sup>

Je důležité, aby závěrečný obrazový lak byl v souladu s celou výstavbou obrazu. Pokud je malba tmavá až šerosvitná, která je tvořena klasickou a smíšenou technikou, využívá se zpravidla laku lesklého, který zdůrazní barevné vrstvy malby. Zatímco pro malbu *alla prima* se využívá spíše laku polomatného a v pastózní malbě laku matného. Nerovnost barevné vrstvy, která se následně potírá lesklým lakem, by mohla způsobit světelné rozdíly, kvůli kterým by se obraz nedal pozorovat a zkreslil by barevný koloristický záměr umělce. K lakování se využívá olejopryskyřičných laků, jež lze upravovat přísadami matovacích prostředků jako je včelí vosk nebo siloxid.

Nejvhodnější závěrečný lak je roztok damary a terpentýnové silice. Přípravuje se vložením damarových kostek v gáze do nádoby s terpentýnovou silicí, která se následně uzavře a nechá se několik dnů odstát. Takto připravený roztok můžeme následně kombinovat s včelím voskem, mastixem.

Dnes se vedle přirozených pryskyřic využívají pryskyřice syntetické, které mají poměrně hodně podobné vlastnosti. Nejvíce rozšířená je polycyklohexanová pryskyřice, z níž se lak připravuje podobně jako z damary.

Poslední lakovou vrstvou obrazu můžeme nanášet jak štětcem, tak dnes mnohem více užívanější stříkací pistolí. Stříkací pistole umožňuje stříkat lak rovnoměrně a nenamáhá tolik barevnou vrstvou. Když lakovou vrstvou nanášíme štětcem, je lepší ji nanášet v několika tenkých vrstvách. Lak natíráme pravidelnými křížovými tahy měkkým štětcem s dlouhými štětiniemi.

Obraz lakujeme zásadně v bezprašném a teplém prostředí a čerstvě nalakovaný obraz musíme chránit před prachem. Obraz je tedy možné sušit pod lepenkovým krytem, přičemž vrstva laku je otočena dolů, nebo je obraz možné sušit také v sušící skříni. Někdy se může stát, že lak steče do prohlubní, kde uzavře bublinku vzduchu, a to zejména v případě, že je malba reliéfní. Po uschnutí laku je tento nedostatek poměrně dost vidět, na plátně se ukazují

---

102 [Srov.] KIPLIK, D. I. *Technika malby*. Vydání 1. Praha: Orbis, 1952. Str. 222-224

stříbřité lesknoucí ostrůvky, kterých je však dobré se zbavit. Jak je uvedeno již výše, vrstvu laku je možné odstranit vhodným rozpouštědlem a následně vše nalakovat znovu.<sup>103</sup>

Závěrečný lak vyvolává dojem hloubky a sytosti barevné vrstvy a vytváří jednotný lesklý povrch. Závěrečnou lakovou vrstvu je důležité po nějaké době obnovovat, proto by se obrazový lak měl snadno rozpustit.<sup>104</sup>

---

103 [Srov.] LOSOS, Ludvík. *Technika malby*. Vydání 1. Praha: Aventium, Artia, 1990. Str. 108-114

104 [Srov.] *Základy techniky malby*. Vydání 1. Praha: Akademie výtvarného umění v Praze, 1992. Str. 55



## 5 Vybraní umělci 20. století inspirující se technologií barokní malby

Barokní malba, která pracuje především s barevnou imprimiturou, inspirovala nejednoho velkého umělce. Nejznámější z těch malířů, kteří mne ovlivnili při praktické části práce, jsou Alberto Giacometti a Francis Bacon.

Oba tyto umělci se vyznačují jakousi spontánností malby. Jejich témata, zejména postavy, se utápějí v barvách a leckdy se ztrácejí, popř. některé rysy jejich těla nejsou příliš čitelné.

### 5.1 Francis Bacon

Anglický malíř Francis Bacon se narodil 28. října 1909 v Dublinu. Bacon v mladém věku býval velmi často nemocný, trápilo ho nejen astma, ale také alergie, a velmi často mu na jeho příznaky bylo podáván morfium. Baconova rodina se často stěhovala, takže Bacon neměl žádné trvalé zázemí, což se později projevilo i v jeho výtvarné tvorbě.

V roce 1926 se Bacon stěhuje do Londýna a dostává se do společnosti bohatých lidí.<sup>105</sup>

Umění se začal věnovat až kolem roku 1927, kdy odjel do Berlína a následně do Paříže. Zde se začal věnovat malbě akvarelu a v roce 1928 se vrací zpět do Londýna a pracuje zde jako designer interiérů.<sup>106</sup>

Poprvé začíná malovat v letech 1929, kdy si však jeho obrazy kupují pouze známí a přátelé jako pomoc kamarádovi. Roku 1933 se jeho dílo zalíbí sirovi Michaelu Sadlerovi a v únoru dalšího roku uspořádá Bacon výstavu.

Jeho malba je ovlivněna hlavně Picassem a surrealisty. Stejně jako Giacometti se vyznačuje spontánností svých postav a také je vkládá do imaginárních prostorů, které jsou architektonicky dořešené. Některé vkládá do klece a rozmazává jejich rysy.<sup>107</sup> Bacon často pracoval podle fotografie, zprvu se věnoval Muybredgovým fotografiím a zejména rentgenovým snímkům poloh

---

<sup>105</sup> [Srov.] Art museum. *Francis Bacon* [online]. 2007 [cit. 2016-03-13]. Dostupné z: <http://www.artmuseum.cz/>

<sup>106</sup> [Srov.] CORK, Richard, FARTHING, Stephen (ed.). *Art: The whole story*. Thames and Hudson Ltd., 2010. Str. 330

<sup>107</sup> [Srov.] Tamtéž, Art museum, Francis Bacon, str. 283 Srov. *Art: The whole story*. Str. 330

těla.<sup>108</sup> Jeho postavy jsou někdy až obludně deformované a je zde znát velký podíl surrealistického umění.

Své expresivní podání skloubil s iluzivním řešením prostoru a s geometricky řešeným pozadím – příklady jeho prací s těmito výjevy jsou např. *Study for a portrait, 1953* (viz Příloha II, obr. 17) nebo *Seated figure 1960* (viz Příloha II., obr. 19).

Jeho díla by se dala chápat jako psychologický pohled na jeho život, který často trávil v osamění, daleko od spěchajícího davu kolem něj a značné existencialistické problémy tehdejší doby.<sup>109</sup> Inspiroval se také díly starých mistrů a v jeho díle vzniká reminiscence na Velazquezovo dílo *Papež Innocent X* (viz Příloha II., obr. 18). Bacon se pokusil několikrát ztvárnit toto dílo, ale žádný z jeho pokusů se mu nelíbil. Tato díla poslal svému prodejci výtvarných potřeb s tím, ať díla zničí, jenže ten to neudělal a r. 1998 byla znovu objevena. Některá svá díla zničil sám Bacon – zničil zejména svá raná díla, která rozřezával nožem.<sup>110</sup>

Od roku 1977 Bacon vystavoval v mnoha známých galeriích a maloval svá nejznámější díla jako *Triptych* (1980), *Tři studie k portrétu Johna Eduardse* (1984), *Studie k autoportrétu* (1985), *Tři studie pro postavy u podstavce Ukřižování* (1988–1990, první verze pochází z roku 1944), *Studie lidského těla* (1991). Roku 1992 Bacon navštívil přátele v Madridu a u nich zemřel na infarkt.<sup>111</sup>

## 5.2 Alberto Giacometti

Alberto Giacometti se narodil v Borgonu, které se nachází poblíž italských hranic. Pochází ze čtyř dětí a jeho otec byl známý postimpresionistický malíř. Alberto Giacometti není pouze malíř a kreslíř, ale především sochař.

Zprvu studoval v Ženěvě a roku 1922 odchází do Paříže, kde zůstává přibližně tři roky. Tam se učil u Antonia Bourdella na École de la Grande

---

<sup>108</sup> [Srov.] SYLVESTER, David. *Francis Bacon: Rozhovory 1962-1979*. Vydání 1. Arbor Vitae, 1999. Str. 95

<sup>109</sup> [Srov.] MALIVA, Josef. *Doteky s uměním a časem*. Brno: Vysoké učení technické, 1996, str. 141

<sup>110</sup> [Srov.] Art museum. *Francis Bacon* [online]. 2007 [cit. 2016-03-13]. Dostupné z: <http://www.artmuseum.cz/>

<sup>111</sup> [Srov.] SYLVESTER, David. *Francis Bacon: Rozhovory 1962-1979*. Str. 30-69

Chaumière. Zde se seznámil s uměním kubismu a surrealismu.<sup>112</sup> Kolem roku 1926 se Giacometti seznamuje s výtvarnou tvorbou Brancusiho.<sup>113</sup> Jeho práce začínají být tvořeny architektonickými prvky a osobami, které jsou uzavřené v imaginárních prostorech<sup>114</sup> - např. dílo *Dvojice* (1926).

Roku 1927 Giacometti uspořádal svoji první výstavu v galerii Aktuarius v Curychu, zde bylo vystaveno např. dílo *Ležící žena, která spí* (1929). Kolem roku 1929 se Giacometti dostal do skupiny surrealistů, ve které pro designéra Jeana-Michela Franka navrhoval dekorativní předměty a začal vytvářet busty svého bratra. Surrealisté však tento počín považovali za zradu a roku 1934 ho vyčlenili ze skupiny.<sup>115</sup> Díky tomu si Giacometti v letech 1935 prochází životní krizí, při které pochybuje o sobě samém.<sup>116</sup>

Ve 30. letech Giacometti nejenže procházel životní krizí, ale utrpěl také nepříjemné zranění a v jeho tvorbě mu následně zcela zabránila válka. V tomto období se seznámil s Jeanem-Paulem Sartrem, který později ovlivnil jeho tvorbu. Roku 1941 se přesouvá do Ženevy a seznamuje se zde se svou nastávající manželkou Anette Armovou.

Význam jeho tvorby nespočíval pouze v seznámení se s kubismem, neoimpresionismem a surrealismem, ale jako nejdůležitější pro něj bylo setkání se suprematismem. Všechny jeho životní události se na Giacomettim podepsaly a jsou vidět i v jeho díle, kde od sebe postavy vzájemně izoluje a jsou v jakémsi útlumu. To lze vidět např. na dílech *Seated Man* (1949, Chicago, rodinná sbírka), *The Artist's Mother* (1950, New York), *Anette* (1961, viz Příloha II., obr. 20), *Diego* (1951, viz Příloha II., obr. 21) a *Isaku Yanaihara* (1956, viz Příloha II., obr. 22).<sup>117</sup>

Roku 1962 se Giacomettimu dostává uznání na sochařském bienále v Benátkách. Díky tomuto si ho začala všímat i široká veřejnost. Giacometti sám však nebyl vždy spokojený se svým dílem – buď ho několikrát předělával, ať se jednalo o sochy či o malby, nebo některá díla dokonce zničil.

---

112 [Srov.], *Alberto Giacometti* [online]. 2008 [cit. 2016-03-13]. Dostupné z: [http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=422](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=422)

113 [Srov.] MALIVA, Josef. *Doteky s uměním a časem*. Brno: Vysoké učení technické, 1996. str. 108.

114 [Srov.] SCHNECKENBURG, RUHRBERG, FRICKE a HONNEF. *Art of 20.century: Painting, Sculpture, New Media, Photography*. 1. Taschen, 2000. Str. 332

115 [Srov.] Tamtéž Alberto Giacometti [online].

116 [Srov.] Tamtéž *Art of 20.century*, str. 332

117 [Srov.] FLETCHER, j. Valerie. *GIACOMETTI 1901-1966*. Hirsborn museum: Modern Art, 1989.

Museum of Modern Art roku 1965 Giacomettimu uspořádalo retrospektivní výstavu. Dne 11. ledna 1966 však Giacometti umírá v nemocnici Kantonsspital ve Švýcarsku.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> [Srov.] *Alberto Giacometti* [online]. 2008 [cit. 2016-03-13]. Dostupné z: [http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=422](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=422)

## **II. PRAKTICKÁ ČÁST**

## **Tvorba dvojrozměrného závěsného obrazu – poloakt**

Tato diplomová práce pojednává o technologii a technice dvojrozměrného závěsného obrazu v období raného českého baroka. Praktická část navazuje na část teoretickou, a sice na technologii a techniku barokní malby. Pro vlastní tvorbu jsme se inspirovaly umělci 20. století, kteří sami pracovali s tónovanou imprimiturou. Inspirovali jsme se imaginárními architektonickými průhledy na dílech Alberta Giacomettiho, a zaměřili jsme se na psychologické pojetí zobrazované postavy, což nalzáme v dílech Francise Bacona.

## 6 Inspirace

Hlavním zdrojem inspirace pro zhotovení závěsného obrazu pro mne byli světoví barokní mistři a český Karel Škréta. Tito autoři převzali renesanční technologii a techniku malby a transformovali ji do vlastního pojetí díla, které následně změnilo vzhled i strukturu. Dále to byly knihy zabývající se výstavbou nesené obrazové vrstvy, které určovaly typický barokní výraz díla.

Inspirací mi pro mou vlastní malbu byli umělci 20. století, kteří sami pracovali na tónované imprimituře, jako je například Alberto Giacometti nebo Francis Bacon.

Ačkoliv ani jeden z nich nevytváří kopie barokních děl, je v jejich práci cítit inspirace historií, především v tónované imprimituře a klasické vrstevnaté technice malby. Alberto Giacometti a Francis Bacon se ve svých dílech nejvíce zabývají studiem lidské postavy a portrétem, které se však nesnaží dovést k dokonalosti. Nejvíce se zajímají o charakteristiku dané postavy z hlediska psychologické stránky portrétovaného.

Každá osoba ztvárněná na plátně má svůj charakteristický výraz jak věkový, tak psychický a danému typu modelu odpovídá i barevná imprimitura. Na klasickém bolusovém podkladu je vyobrazena má vlastní matka. Pro tuto malbu jsem použila červený bolusový podklad, který je charakteristický pro barokní mistry. Dále v mé práci nalezneme slečnu na okrovém podkladu, což je typické pro benátskou malbu a rané barokní umělce. Na poslední malbě je vyobrazen mladý muž, který je ztvárněn na tmavě šedé imprimituře – ta byla specifická pro díla Karla Škréty a následně jím inspirujících se umělců 20. století.

Pro vytvoření závěsného obrazu – poloaktu, bylo jako hlavního zdroje použito kapitoly pojmenované Materiály a podklady závěsných obrazů. Hlavním námětem děl jsou tři modely. Inspirací pro samotnou finální malbu mi byla kapitola s názvem Umělci 20. století, inspirující se technologií barokní malby.

## **7 Použitý materiál**

### **Materiál pro tvorbu dvojrozměrného závěsného obrazu – přípravná fáze:**

Klínový (blindrámový) rám, hřebíčky, kladívko, plátno, široký plochý vlasový štětec, klišokřídový podklad, smirkový papír, barevná imprimitura.

### **Materiál pro tvorbu dvojrozměrného závěsného obrazu – finální fáze:**

Olejové barvy, temperové barvy (okr zlatý, okr světlý, okr tmavý, van Dyckova hněd, titanová běloba, sépie, čern kostní, ultramarín, kraplak).



## 8 Postup práce

Zprvu byly vytvořeny dva soubory přípravných skic, které měly za úkol najít formu a tvar těla.

První soubor byl vytvořen na papír, který byl předem natónovaný tak, aby odpovídal barevné imprimituře plátna. Skicy byly tvořeny na velikost A4, model byl nejprve zachycen kresbou uhlím (viz Příloha II., obr. 23-25).

Druhý soubor obsahoval tónované papíry velikosti A1, na kterých byl model zachycen již v temperové podmalbě. Ta se snaží zachytit světla a stíny postavy. Následně jsem musela vyřešit formu a objem těla a vytvořit ilustrační malbu pro finální obrazy (viz Příloha II., obr. 26-28).

Poté přišla na řadu samotná výstavba finálního obrazu. Nejdříve bylo důležité dát dohromady rám pro vypnutí plátna. Následně se na rám napínalo plátno hřebíčky a kladívkem, přičemž se vypínaly vždy protilehlé strany. Poté bylo plátno natřeno kličem a nanášel se kličokřídový podklad, který se roztíral širokým vlasovým plochým štětcem. Každý tah se prováděl křížovými tahy tak, aby se šeps řádně rozetřel a vznikla jednolitá plocha. Poté se šeps opatrně zbrousil smirkovým papírem a přidala se do něj barva podle dané imripimity: okr, bolus, černá (viz Příloha III., obr. 29).

Na barevnou imprimituru byla nanesena podkresba a následně podmalba temperovými barvami, ve které byla barevná škála omezena na barvy: okr zlatý, okr světlý, okr tmavý, van Dyckova hněď, titanová běloba, sépie, čern kostní, ultramarín, kraplak (viz Příloha III., obr. 30-31).

Na takto vytvořenou podmalbu byla provedena výsledná finální malba (viz Příloha III., obr. 32-34).

## Závěr

Cílem této diplomové práce v praktické části bylo zhotovit výtvarné dílo – závěsný obraz na téma poloakt, a to na základě hlubších poznatků barokní malby.

K vytvoření tohoto závěsného obrazu nám v teoretické části dopomohly kapitoly týkající se italské a holandské malby, kterými se Karel Škréta, přední představitel české barokní malby, inspiroval. Následně vznikla samostatná kapitola, která se zabývá životem a dílem právě tohoto českého malíře, jelikož je pro českou barokní malbu zásadní.

Prvotním impulsem k dalšímu bádání bylo to, že Karel Škréta procestoval Itálii a Vlámko, kde se seznámil s díly Caravaggia, Tintoreta a Veronese, jejichž tvorba ho následně nejvíce ovlivnila.

Co se týče témat, tak ta do této doby byla ovlivněna církevními dogmaty, tzn. že do jisté míry bylo předepsané, jak má výsledné dílo vypadat. Po Škrétově objevné cestě do Itálie se toto ale změnilo. Škrétova inspirace Caravaggiem zapříčinila to, že místo dosavadních urozených vzorů se na malířských dílech začala objevovat a zachycovat i nižší sociální vrstva, např. konkubíny, žebráci či chudina, což bylo do této doby nevídané.

Další faktor, který se po Škrétově cestě změnil, bylo zobrazování světla. Zatímco dosud se znázorňovalo pouze přirozené rozptýlené světlo, poté se světlo začalo znázorňovat jako tenebrismus, tj. jako kužel světla vycházející v podstatě odnikud – toto si můžeme představit jako divadelní světlo, při kterém je osvětlena pouze některá část výjevu, popř. obrazu.

Dalším poznatkem je fakt, že perspektiva v době renesance byla pojmána jako lineární, což ale změnil Da Vinci. Změnil totiž to, že výjev již není pojmán dvojrozměrně, nýbrž trojrozměrně. Barokní umělci si vzali z Da Vinciho trojrozměrného znázorňování příklad a začali využívat nové metody, jako je např. optika. Do těchto optických metod patří např. Baglianova zrcadla, camera obscura či čtvercová síť, což ve své tvorbě využíval i Caravaggio.

Podstatným faktem je i to, že Caravaggio jako průkopník naturalismu vzal část obrazu – zátiší – a zpracoval ho jako samostatný hlavní motiv. Již nám nepředkládá krásu, čerstvost a lesk ovoce, ale maluje jablka shnilá a nevhledná, podobně jako u dalších témat, což do této doby bylo nemyslitelné. Pracoval se samostatným zátiším jako s hlavním motivem malby. Následně začal na svých

malbách malovat např. figury se špinavýma rukama a nohama, osoby staré, chudé, které nebyly z vysoké společenské vrstvy, měly ruce a nohy od špíny a na svých obličejích měly vrásky, tzn. znázorňoval surovou skutečnost, obraz bez jakýchkoliv příkras či retuší.

Díky všem těmto poznatkům jsem došla ke zjištění, že malby ztemněly, jelikož bylo využito pouze paprskovitého světla, a výjev tak celkově působí dramaticky, tj. tak, jako bychom se dívali na divadelní scénu.

V tomto stylu jsem tedy vypracovala i své obrazy, které byly hlavním předmětem praktické části této diplomové práce. Snažila jsem se použít výše zmíněné barevné podmalby a při tom se zajímat o to, jak různobarevná podmalba změní výsledný obraz.

Své poznatky jsem využila i při své předchozí praxi na základní škole. V rámci hodin výtvarné výchovy dostal každý žák za úkol podmalovat karton jednolitou barvou a na tento podklad následně namalovat portrét kamaráda. Každý při tom využíval stejného barevného spektra. Díla, která na základě tohoto zadání následně vznikla, byla velmi rozmanitá a zajímavá právě z toho hlediska, jak podmalba ovlivnila výsledný barevný portrét.

V malbách této diplomové práce se na všech plátnech objevuje stejné barevné spektrum, a to okr, běloba, sépie, čern, ultramarín a kraplak. Jak ale na obrazech můžeme vidět, tak pokaždé působí jiným dojmem. Je to způsobeno právě použitím různých barevných podmaleb.

Myslím si, že mnou vytvořené obrazy působí velmi zajímavým dojmem, a to proto, že je na nich přiznaná podmalba, tzn. obrazy na první pohled působí nedokončeným dojmem, ale právě v tom tkví jejich neotřelost a velmi živý výsledný dojem.

## ZDROJE

### Odborná literatura

- BLAŽÍČEK, Oldřich Jakub *Umění baroku v Čechách*. Praha: Umění a architektury, Artia, 1967. ISBN 34-005-71.
- CORK, Richard, FARTHING, Stephen (ed.). *Art: The whole story*. Thames and Hudson ltd., 2010. ISBN 978-0500288955.
- FLETCHER, J Valerie. *GIACOMETTI 1901-1966*. Hirsborn museum: Modern Art, 1989. ISBN 0-87474-424-5.
- GAWLIK, Ladislav. *Dějiny výtvarného umění/ I. díl: od vzniku umění až na práh moderny*. Západočeská univerzita v Plzni, 2009. ISBN 978-80-7043-848-0.
- HÉGR, Miloslav. *Malba, materiály a techniky: Příručka pro lidové výtvarníky*. Praha: Orbis, 1953. Lidová umělecká výroba a řemeslo. ISBN 30102-43.
- HOCKNEY, David. *Tajemství starých mistrů*. Praha: Slovart, 2003. ISBN 80-720-9474-2.
- HUYGHE, René. *Umění renesance a baroku: Umění a lidstvo Larousse*. Vydání 1. Praha: Odeon, 1970. ISBN 01-533-70.
- *Karel Škréta 1610-1674*. Jízdárna Pražského Hradu: Národní Galerie v Praze, 1974.
- KLOUZA, Radomil. *Pohled do obrazu*. Vydání 1. Zlín: ALBERT, 2014. ISBN 978-80-7326-245-7.
- KIPLIK, Dmitrij Iosifovič. *Technika malby*. Vydání 1. Praha: Orbis, 1952. ISBN 30109-15.

- KUBIČKA, Roman a Jiří ZELINGER. *Výkladový slovník*. Vydání 1. Praha: Grada, 2004. ISBN 80-247-9046-7.
- LOSOS, Ludvík. *Technika malby*. Vydání 1. Praha: Aventium, Artia, 1990. ISBN 80-85277-46-8.
- Malířství 17. století v Itálii, Španělsku a Francii. *Baroko: Architektura, sochařství, malířství*. Vydání druhé. Bratislava: Slovart, 2007, ISBN 978-80-7209-771-5.
- MALIVA, Josef. *Doteky s uměním a časem*. Brno: Vysoké učení technické, 1996. ISBN 80-214-0822-7.
- MATĚJČEK, Antonín. *Dějiny umění v obrysech*. 3. vydání. Praha: SNKLHU, 1958. Světové dějiny (SNKLHU).
- NEUMANN, Jaromír. *Caravaggio*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1957.
- NEUMANN, Jaromír. *Škrétové: Karel Škréta a jeho syn*. Praha: Akropolis, 2000. ISBN 80-857-7099-7.
- PAPA, Rodolfa. *Caravaggio: Život umělce*. Vydání první. Praha: Euromedia Group, 2009. ISBN 978-80-242-2512-8.
- PIJOAN, José. Barokní umění v Itálii. *Dějiny umění 7*. Vydání 3. Praha: Odeon, 1989, str. 30-. ISBN 80-242-0140-2.
- SCHNECKENBURG, RUHRBERG, FRICKE a HONNEF. *Art of 20.century: Painting, Sculpture, New Media, Photography*. 1. Taschen, 2000. ISBN 80-7209-524-8.
- SMITCH, Ray. *The Artists Handbook*. Vydání 1. Dorlingkindresleypublishers, 2003. ISBN 978-140-534-8775.

- SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: (malířský a restaurátorský materiál)*. 2., nezměň. Vydání. Praha: SNTL, 1976. Polytechnická knihnice (SNTL).
- SYLVESTER, David. *Francis Bacon: Rozhovory 1962-1979*. Vydání 1. Arbor Vitae, 1999. ISBN 80-86300-18-81.
- *Základy techniky malby*. Vydání 1. Praha: Akademie výtvarného umění v Praze, 1992. ISBN 268-00-154-57.

### Internetové zdroje

- Art museum. *Francis Bacon* [online]. 2007 [cit. 2016-03-13]. Dostupné z: <http://www.artmuseum.cz/>
- *Alberto Giacometti* [online]. 2003 [cit. 2016-03-13]. Dostupné z: [http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art\\_id=422](http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=422)
- BERGER, AK.MAL, Vlastimil. Kresba v malbě. *Technologia Artis* [online]. MŠMT, **Ročenka 1.**, 1-5str. [cit. 2016-04-13]. ISSN 1211-3018. Dostupné z: <http://www.technologiaartis.org/czech.html>
- FROMLOVÁ, AK.MAL, Věra. Malířská technika Petra Brandla a její zařazení do technologického vývoje malby v Čechách. *Technologia Artis: Sborník příspěvků Akademické laboratoře* [online]. MŠMT, Ročenka 1., 1. - 4. str [cit. 2016-04-13]. ISSN 1211-3018. Dostupné z: <http://www.technologiaartis.org/czech.html>
- JEDIN, Hubert. In: *Theofil.cz: pro život z víry* [online]. 2010, 3.6 [cit. 2016-01-07]. Dostupné z: <http://revue.theofil.cz/revue-clanek.php?clanek=1214>

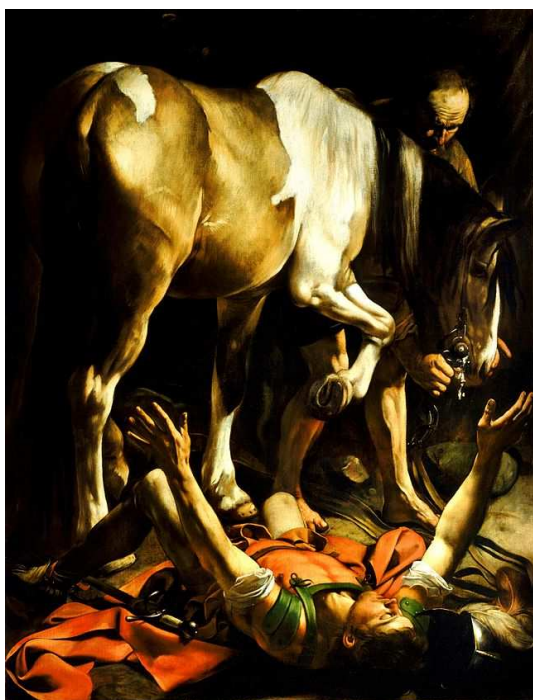
## SEZNAM PŘÍLOH

PŘÍLOHA I-Obrazové materiály k teoretické části.....	64
PŘÍLOHA II-Inspirace a přípravné návrhy. ....	70
PŘÍLOHA III-Praktická část. ....	74

## **PŘÍLOHA I.**



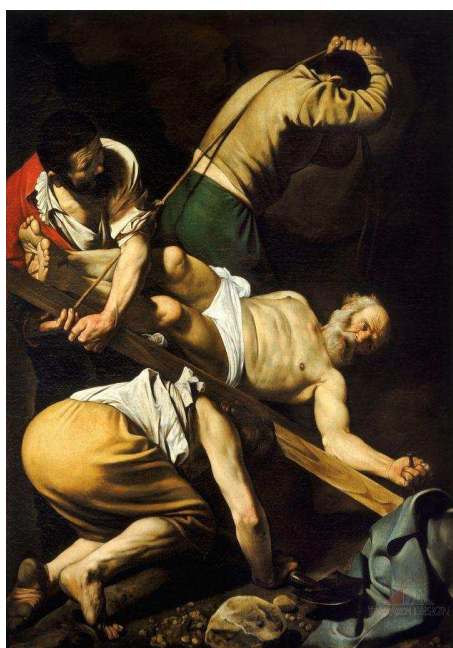
## Obrázové materiály k teoretické části



Obrázek 1. Caravaggio. Obrácení sv. Pavla



Obrázek 2 Caravaggio, *Nemocný Bakchus*



Obrázek 4. Caravaggio, *Ukřižování sv. Petra*



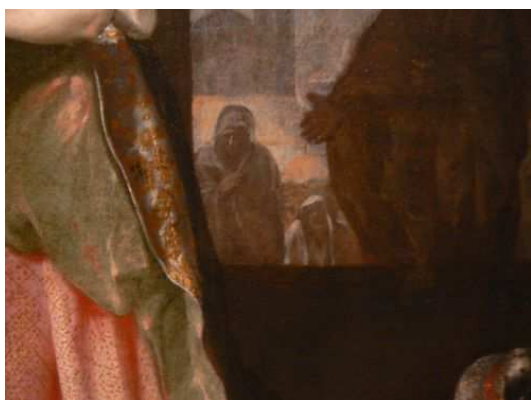
Obrázek 3. Caravaggio, *košík s ovocem*



Obrázek 5. Karel Škréta, *Podobizna malíře miniatur*



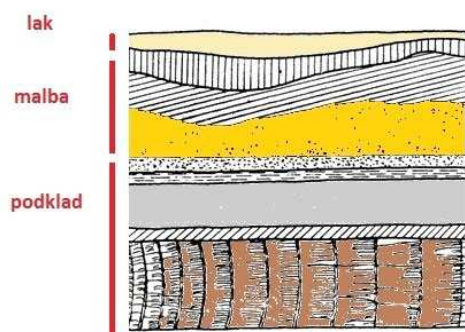
Obrázek 6. Karel Škréta, *Dido a Aeneas* (1672)



Obrázek 7. Karel Škréta, *Vestálka Tuscia* (detail)



Obrázek 8. Karel Škréta, *Ukřižování* (katedrála v Salzburgu)



Obrázek 9. Malba v řezu



Obrázek 10. Dřevo, latovka, dřevoštěpka, překližka



Obrázek 11. Blindrám



Obrázek 12. Rozpuštěný kostní klíč



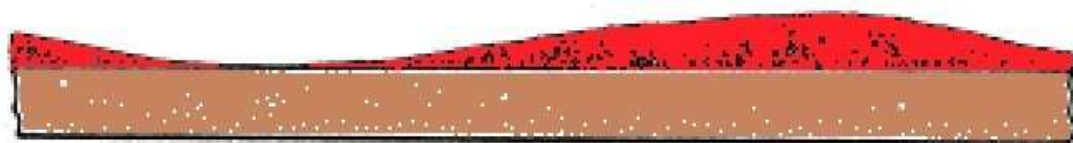
Obrázek 13. ŠEPS-zinková běloba, kostní klíč, plavená křída



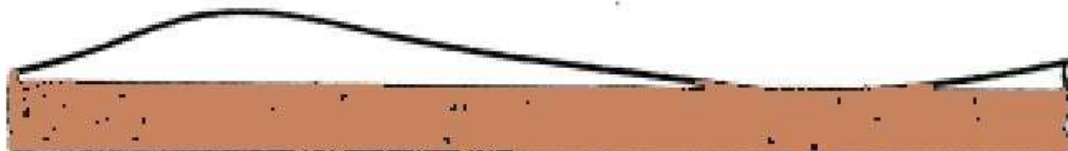
Obrázek 14. KRAKELÁŽ



Obrázek 15. Kresba



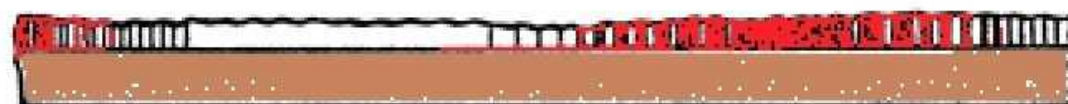
LAVÍROVÁNÍ



VYSVĚTLOVÁNÍ



KOMBINOVANÝ ZPŮSOB NA  
IMPRIMITUŘE



MALBA BARVAMI SMÍCHANÝMI NA  
PALETĚ- GRIZAJ

Obrázek 16. Malířské techniky

## **PŘÍLOHA II.**

## Inspirace a přípravné návrhy



Obrázek 17. Francis Bacon, *Study for a portrait* (1953)



Obrázek 18. Francis Bacon, *Head VI.* (1949)



Obrázek 19. Francis Bacon, *Seated Figure* (1960)



Obrázek 20. Alberto Giacometti, *Anette* (1961)



Obrázek 21. Alberto Giacometti, *Diego* (1951)



Obrázek 22. Alberto Giacometti, *Isaku Yanaihara* (1956)



Obrázek 23. Přípravné návrhy- SOUBOR I.

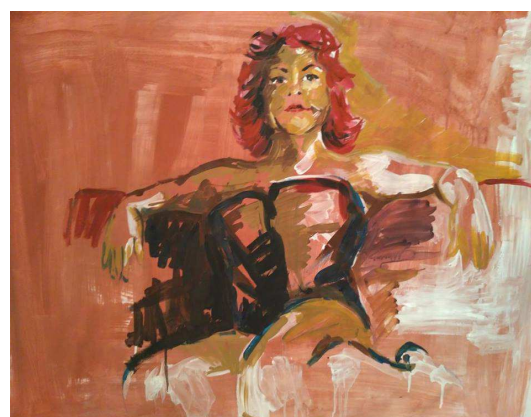


Obrázek 24. Přípravné návrhy-SOUBOR I.

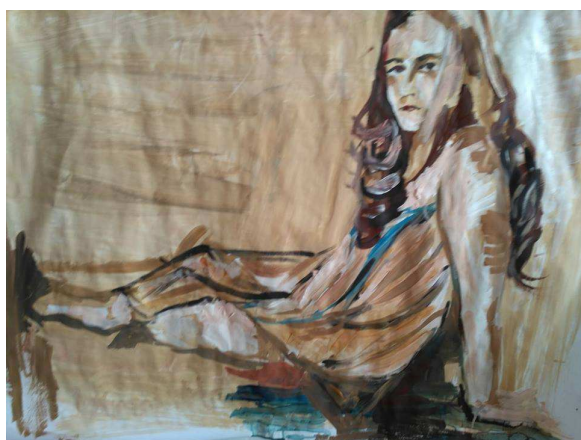




Obrázek 25. Přípravné návrhy-SOUBOR I.



Obrázek 26. Malba, zralá žena-SOUBOR II.



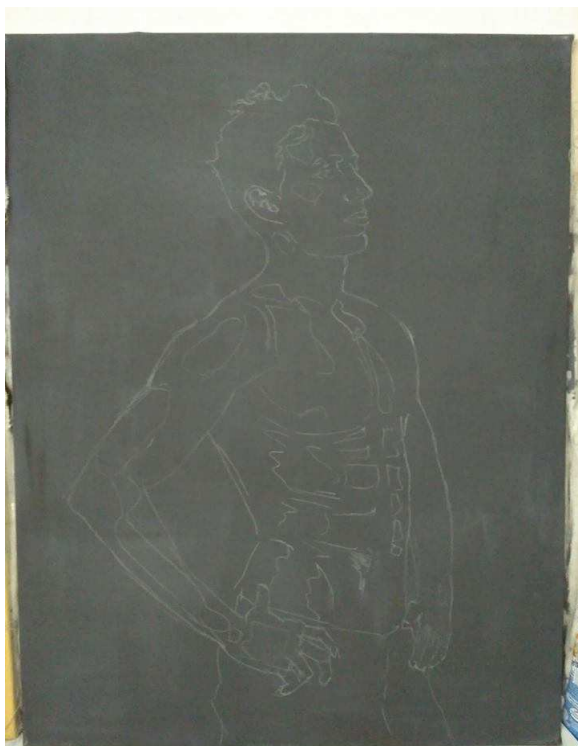
Obrázek 27. Malba, mladá dívka- SOUBOR II.



Obrázek 28. Malba, mladý muž-SOUBOR II.

## **PŘÍLOHA III.**

## PRAKTICKÁ ČÁST – barevná podmalba



Obrázek 29. Podkresba na šedivé podmalbě



Obrázek 30. Podmalba na plátně, mladý muž



Obrázek 31. Podmalba na plátně, zralá žena

## **POLOAKT**



Obrázek 32. MLADÝ MUŽ



Obrázek 33. MLADÁ DÍVKA



Obrázek 34. ZRALÁ ŽENA

## SEZNAM PŘÍLOH

Obrázek 1. Caravaggio. Obrácení sv. Pavla .....	65
Obrázek 2. Caravaggio, <i>Nemocný Bakchus</i> .....	65
Obrázek 3. Caravaggio, <i>košík s ovocem</i> .....	65
Obrázek 4. Caravaggio, <i>Ukřižování sv. Petra</i> .....	65
Obrázek 5. Karel Škréta, <i>Podobizna malíře miniatur</i> .....	66
Obrázek 6. Karel Škréta, <i>Dido a Aeneas (1672)</i> .....	66
Obrázek 7. Karel Škréta, <i>Vestálka Tuscia (detail)</i> .....	66
Obrázek 8. Karel Škréta, <i>Ukřižování</i> (katedrála v Salzburgu) .....	66
Obrázek 9. Malba v řezu .....	67
Obrázek 10. Blindrám .....	67
Obrázek 11. Dřevo, laťovka, dřevoštěpka, překližka.....	67
Obrázek 12. ŠEPS-zinková běloba, kostní klíh, plavená křída.....	68
Obrázek 13. Rozpuštěný kostní klíh .....	68
Obrázek 14. KRAKELÁŽ .....	68
Obrázek 15. Kresba.....	68
Obrázek 16. Malířské techniky.....	69
Obrázek 17. Francis Bacon, <i>Study for a portrait (1953)</i> .....	71
Obrázek 18. Francis Bacon, <i>Head VI. (1949)</i> .....	71
Obrázek 19. Francis Bacon, <i>Seated Figure (1960)</i> .....	71
Obrázek 20. Alberto Giacometti, <i>Anette (1961)</i> .....	71
Obrázek 21. Alberto Giacometti, <i>Diego (1951)</i> .....	72
Obrázek 22. Alberto Giacometti, <i>Isaku Yanaihara (1956)</i> .....	72
Obrázek 23. Přípravné návrhy-SOUBOR I. ....	72
Obrázek 24. Přípravné návrhy- SOUBOR I. ....	72
Obrázek 25. Přípravné návrhy-SOUBOR I. ....	73
Obrázek 26. Malba, zralá žena-SOUBOR II. ....	73
Obrázek 27. Malba, mladá dívka- SOUBOR II. ....	73
Obrázek 28. Malba, mladý muž-SOUBOR II. ....	73
Obrázek 29. Podkresba na šedivé podmalbě .....	75
Obrázek 30. Podmalba na plátně, mladý muž.....	75
Obrázek 31. Podmalba na plátně, zralá žena .....	75
Obrázek 32. MLADÝ MUŽ.....	77
Obrázek 33. MLADÁ DÍVKA.....	77
Obrázek 34. ZRALÁ ŽENA.....	77

## ZDROJE PŘÍLOH

### Obrázek 1 Caravaggio, *Nemocný Bakchus*

- [http://www.artmuseum.cz/reprodukce2\\_pohled.php?dilo\\_id=195](http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=195)

### Obrázek 2 Caravaggio, *Obrácení sv. Pavla*

- <http://udu.ff.cuni.cz/soubory/galerie/baroko%20italie/slides/083b%20Michelangelo%20Merisi%20zv%20Caravaggio,%20Obraceni%20sv%20Pavla,%20kaple%20Cerasi,%20S%20Maria%20del%20Popolo,%201601.html>

### Obrázek 3. Caravaggio, *Ukřižování sv. Petra*

- <http://www.obrazynaplatne.cz/cz/katalog/slavni-maliri/caravaggio/obraz-vcar-25/>

### Obrázek 4. Caravaggio, *košík s ovocem*

- [http://www.artmuseum.cz/reprodukce2\\_pohled.php?dilo\\_id=4169](http://www.artmuseum.cz/reprodukce2_pohled.php?dilo_id=4169)

### Obrázek 5. Karel Škréta, *Podobizna malíře miniatur*

- <http://www.ngprague.cz/objekt-detail/schwarzenbersky-palac/>

### Obrázek 6. Karel Škréta, *Dido a Aeneas (1672)*

- <http://www.rodon.cz/malir-dila/Karel-Skreta-193/Paris-a-Helena-Dvojportret-Frantiska-Antonina-Berky-hrabete-Hovory-z-Dube-a-Lipeho-a-Aloisie-Ludoviky-Anny-de-Montecuccoli-okolo-1672--2212>

### Obrázek 7. Karel Škréta, *Vestálka Tuscia (detail)*

- <http://recenzeumeni.blogspot.cz/2010/12/karel-skreta-16101674-doba-dilo.html>

### Obrázek 8. Karel Škréta, *Ukřižování (katedrála v Salzburgu)*

- <http://www.rodon.cz/zivotopisy-umelcu/Skreta-Karel-107>

### Obrázek 9. Malba v řezu

- *Základy techniky malby*. Vydání 1. Praha: Akademie výtvarného umění v Praze, 1992. Str. 77-79

### Obrázek 10. Dřevo, laťovka, dřevoštěpka, překližka

- *Základy techniky malby*. Vydání 1. Praha: Akademie výtvarného umění v Praze, 1992. Str. 87

### Obrázek 11. Blindrám

- *Základy techniky malby*. Vydání 1. Praha: Akademie výtvarného umění v Praze, 1992. Str. 90

### Obrázek 12. ŠEPS-zinková běloba, kostní klíž, plavená křída

- *Základy techniky malby*. Vydání 1. Praha: Akademie výtvarného umění v Praze, 1992. Str. 98

Obrázek 13. Rozpuštěný kostní klíč

- *Základy techniky malby*. Vydání 1. Praha: Akademie výtvarného umění v Praze, 1992. Str. 33

Obrázek 14. KRAKELÁŽ

- *Základy techniky malby*. Vydání 1. Praha: Akademie výtvarného umění v Praze, 1992. Str. 103

Obrázek 15. Kresba

- *Základy techniky malby*. Vydání 1. Praha: Akademie výtvarného umění v Praze, 1992., str. 64

Obrázek 16. Malířské techniky

- *Základy techniky malby*. Vydání 1. Praha: Akademie výtvarného umění v Praze, 1992, str. 110

Obrázek 17. Francis Bacon, *Head VI. (1949)*

- Zdroj:  
<http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=971>

Obrázek 18. Francis Bacon, *Study for a portrait (1953)*

- Zdroj:  
<http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=971>

Obrázek 19. Alberto Giacometti, *Anette (1961)*

- Zdroj: FLETCHER, j. Valerie. *GIACOMETTI 1901-1966*. Hirsborn museum: Modern Art, 1989.

Obrázek 20. Francis Bacon, *Seated Figure (1960)*

- Zdroj: <http://blog.francis-bacon.com/tag/liechtenstein/>

Obrázek 21. Alberto Giacometti, *Isaku Yanaihara (1956)*

- Zdroj: FLETCHER, j. Valerie. *GIACOMETTI 1901-1966*. Hirsborn museum: Modern Art, 1989.

Obrázek 22. Alberto Giacometti, *Diego (1951)*

- Zdroj: FLETCHER, j. Valerie. *GIACOMETTI 1901-1966*. Hirsborn museum: Modern Art, 1989.
-