

Akademie výtvarných umění v Praze
Studijní program: Magisterské studium
Ateliér restaurování malby a polychromované plastiky

DIPLOMOVÁ

PRÁCE

PIETER CLAESZ

POPIS TECHNIKY MALBY

RESTAURÁTORSKÝ PRŮZKUM A TECHNOLOGICKÁ KOPIE

RESEARCH OF THE BAROQUE STILL LIFE PAINTING TECHNIQUE
BY PIETER CLAESZ

Vypracoval/a: Tereza Márová

Vedoucí diplomové práce: doc. MgA. Adam Pokorný, Ph.D.

Oponentka / oponent diplomové práce: Akad. mal. Zora Gromanová

Akademický rok 2024/2025

ÚVOD

Tato diplomová práce se zabývá popisem techniky malby nizozemského barokního malíře sedmnáctého století Pietra Claesze a je rozdělena na dvě části. Teoretická část umožňuje vhled do historie rozdělení území a vývoje zátiší, podrobněji pak pojednává o monochromním zátiší, jeho specifikaci a technologické výstavbě obecně. Vyzdvížena je biografie Pietra Claesze, jeho malířský vývoj a technika malby, která je porovnávána s ostatními polohami tohoto žánru, jenž byl v 17. století maximálně zastoupen a žádán. Podrobný průzkum technických a technologických aspektů se vztahuje ke konkrétnímu dílu autora. Jedná se o monochromní zátiší s pečeným bažantem, zhotovené v roce 1643. Dílo je zapůjčeno z Národní Galerie v Praze.

Konkrétní poznatky získané na základě podrobného restaurátorského průzkumu, prostřednictvím neinvazivních metod, jsou dále využity k pochopení samotné malby z pohledu malířského a bezprostředně se promítají do části praktické. Jde o celkové vyhodnocení průzkumu včetně odběru a analýzy mikroskopického vzorku, který byl odebrán dodatečně, pro nedostatek informací o technologických postupech Pietra Claesze.

Praktická část se pak již plně věnuje samotné realizaci technologické kopie na základě těchto získaných informací. Zahrnuje popis jednotlivých pracovních kroků při výstavbě malby, od podložky po závěrečné lazury a výčet použitých materiálů. Nedílnou součástí je komplexní fotografická dokumentace, která zahrnuje jak zkoušky daných materiálů, tak podrobnou fotografickou dokumentaci postupu realizace technologické kopie.

TEORETICKÁ ČÁST

ROZDĚLENÍ ÚZEMÍ A VÝVOJ ZÁTIŠÍ

Vývoj nizozemské malby je spjat s dramatickou dobou náboženských válek. Nizozemí původně zahrnovalo oblast dnešního Nizozemska, Belgie a Lucemburska.

Jádrem Republiky spojeného Nizozemí, vytvořené v roce 1585, byly severní provincie, které se dokázaly ubránit nadvládě Španělska. Boj byl ukončen vestfálským mírem uzavřeném roku 1648.

V jižní oblasti se nejvýrazněji profilovaly Flandry (Vlámsko), jehož centrem se staly Bruggy a Gent, a rovněž Brabantsko s nejvýznamnějším městem Nizozemí, Bruselem. *„Umělecká tvorba z této jižní oblasti je označovaná jako flámská či vlámská a je obecně řazena do nizozemského umění. Ke skutečnému uznání nezávislosti severních provincií došlo podle práva až po skončení třicetileté války. Celkové zklidnění společenské situace ve čtyřicátých letech 17. století vedlo i k ustálení poměrů, za nichž se začíná formovat národní umění, jež bývá označováno za „zlatý věk“ holandského malířství.“¹*

Jižní část Nizozemí zůstala katolická pod nadvládou španělských králů a součástí Svaté říše římské. Flámské umění pod tímto katolickým vlivem více směřovalo k italskému baroku s akcentem na dramatizaci, použití velkých formátů a ztvárňování alegorií. Sever Nizozemí byl centrem evropského obchodu. Dováželo se koření, dřevo a luxusní asijské zboží (např. čínský porcelán). Velký společenský převrat přinesl prostor pro hledání vlastní osobité kultury na základě kalvinistického pohledu na svět. Protestantismus nevyžadoval náboženská témata, takže malířům se naskytla možnost ztvárňování nových, světských témat. Církev jako zadavatel uměleckých děl hrála už jen podružnou roli. Zákazníky se stali bohatí měšťané, kteří si tak zdobili interiéry svých domů. Oblíbené byly portréty, žánrová malba, krajiny i zátiší. Historická malba byla považována za nejvíce prestižní žánr, ale uplatnit se s ním na trhu bylo náročné, proto se mnoho umělců začalo věnovat žánrům „nižším“.²

Navzdory velké oblibě bylo zátiší řazeno na nejnižší místo v hierarchii malířských specializací, zpočátku bylo uplatňováno spíše v pozadí větších kompozic. Tato raná díla měla často náboženské konotace a měla sdělovat morální nebo alegorické zprávy. Vlámské trhové a kuchyňské scény, které od konce 16. století rozšířili Pieter Aertsen a Joachim Beuckelaer, dále rozvíjel Frans Snyders svými velkoformátovými malbami trhů a spíží. V těchto malbách často převládají neživé předměty nad živými. Pozvolna dochází k zaměření pozornosti na samostatné zobrazení zátiší s neutrálním pozadím.

Sedmnácté století, zlatý věk holandské malby, znamenalo obrovský nárůst popularity tohoto nezávislého žánru. Holandští malíři jako Willem Claesz. Heda, Pieter Claesz. a Jan Davidsz de Heem tvořili vysoce detailní a realistické kompozice, které zobrazovaly různé předměty, jako je jídlo, květiny, nádobí a předměty každodenní potřeby. Tyto obrazy často symbolizovaly bohatství a také pomíjivost života.³



Řeznický krámk, 1551
Pieter Aertsen
Museum Gustavianum, Uppsala

¹ Marie Mžýková, Nizozemská zátiší ze šlechtických sbírek/Dutch Still Life Paintings in Aristocratic Collections, Praha (2012), s. 7

² https://www.gvuo.cz/nizozemske-umeni-16-a-17-stoleti-ze-sbirek-gvuo_ed225, vyhledáno 11.3.2025

³ <https://www.wga.hu/tours/still/index1.html>, vyhledáno 1.4.2025

DRUHY ZÁTIŠÍ: Květinová zátiší

Květinová zátiší, obzvláště kytice dekorativně aranžované do váz, patří od začátku žánru k nejoblíbenějším typům tohoto žánru. Motiv kytice najdeme již na středověkých oltářích a od 14. století hraje důležitou roli v zobrazování Panny Marie. Jako samostatný žánr se však prosadil až koncem 16. století. Neznámé rostliny přivezené z četných obchodních a výzkumných cest vzbudily zájem botaniků, lékařů i zahradníků. Vznikala detailní vyobrazení cizích i domácích rostlin v lékařských a botanických pojednáních. V raných květinových kompozicích byla kromě přesného zachycení druhů v popředí i symbolika.

Jeden z prvních představitelů květinových zátiší byl Jan Brueghel starší. Podařilo se mu prosadit se v Antverpách a v Miláně, kde byl jeho nejvýznamnějším klientem kardinál Federico Borromeo.

Roleant Savery a Ambrosius Bosschaert malovali kytice stojící ve výklencích, které jako zbožné obrázky vyzývaly k rozjímání. Jejich působiště, Amsterdam, Middelburg a Utrecht, zůstaly středisky květinové malby až do poloviny 17. století.

Kompozice byly stále propracovanější a bohatší, symetrický rozvrh byl postupně nahrazen asymetrií a diagonální osou. Rostliny pojímaly nové cenné odrůdy, nevyjímaje tulipány, jejichž cibulky se ve 30. letech 17. století prodávaly za velmi vysoké ceny. Vzácné druhy zachycoval například Jan Davidsz. de Heem ve svých esteticky propracovaných a ladně komponovaných květinových zátiších nebo jeho učenec Abraham Mignon.

Nadmíru podrobný a přesný popis mnoha rostlin, květů i plodů, umožňoval jejich přesné botanické zařazení. Kytice byly zároveň uměle vytvořenými kompozicemi, vycházejícími z různých individuálních studií, herbářů nebo grafických předloh. Jednotlivé rostliny vykvétají v různých ročních obdobích a pohromadě se nikdy nevyskytovaly. Přes svou elegantní křehkost působí kytice květin někdy až příliš přetížené pro tenkostěnnou skleněnou vázu. Často stojí na kamenné desce, ale tak blízko okraje, že se člověk musí bát, že sebemenší závan větru způsobí, že kytice spadne.⁴

V květinách se často skrývají rušivé prvky, kobylky, brouci, motýli a další živočichové, malované s vědeckou důkladností. Opakovanou součástí těchto vyobrazení bývá motýl, většinou chápáný jako symbol lidské duše nebo vzkříšení a nesmrtelnosti.⁵

„Kytice pak také obsahuje obraz vzniku a bujnosti života i jeho současného zániku, pomíjivosti. Květiny v kytici jsou v daném okamžiku svěží a živé, zároveň však již mrtvé, totiž uťaté. Kytice je obrazem pozemského života, v němž je již v okamžiku zrození přítomna smrt. Vyjadřuje rovněž naději, že tak jako kytice čerpá vláhu a život z vody ve váze, tak křesťanské duše čerpají životodárnou vláhu a věčnou spásu z oběti a Krve a Vody Kristovy.“⁶

K dalším významným autorům zářivých bohatých zátiší s květinami patřil Jan Baptiste Bosschaert, který květiny propojoval s alegorickými či mytologickými výjevy.



Váza s květinami, asi 1660
Jan Davidsz de Heem
Washington, National Gallery of Art



Feston s květinami a ovocem, 1682
Rachel Ruysch
Národní Galerie v Praze, Sbírka starého umění

⁴ Zeitlose Schönheit, Stilleben, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Konstanze Krüger (2023), s.108-110

⁵ Marie Mžýková, Nizozemská zátiší ze šlechtických sbírek/Dutch Still Life Paintings in Aristocratic Collections, Praha (2012), s.101.

⁶ Viz Marie Mžýková (pozn.1), s.101.

Jan van Huysum vyobrazoval ve své tvorbě květy v oslnivě harmonickém uspořádání s půvabnou elegancí a esovitě se vlnícími stonky na prosvětleném pozadí. Díla měla vzdušnou lehkost a zároveň obrovský cit pro detail.⁷

Rachel Ruyschová byla jednou z mála žen, která se v Nizozemí věnovala soustavně a profesionálně malířství. Květiny i ovoce sestavovala do kytic ve vázách nebo do zavěšených festonů.

Sottobosco: lesní zákoutí s vegetací

S prohlubováním zájmu o přírodní vědy a sběratelství přírodnin vznikl v nizozemské malbě ve druhé polovině 17. století výjimečný druh zátiší, označovaný jako „podrost“ – *sottobosco*. Šlo o pohled do lesního odlehlého koutu, ve kterém autor seskupoval nejrozličnější květy, rostlinstvo a drobné tvory, které v dané sestavě ani neexistovaly. Jednotlivé objekty byly zachyceny vždy velmi realisticky s velkým smyslem pro detail. „*Rostliny a nejrozličnější květy tu nyní vyrůstají v potměšilém lesním podrostu nebo mezi balvany, obrostlými mechem. A jak ve stínu vysokých stromů a ve značné vlhkosti přetrvává a nachází nejjistější úkryt všelijaká havěť, na mnoha záběrech vylézají hadi, ještěrky a brouci, vylétají noční můry a okřídlený hmyz nebo se zde před dravci skrývají ptáci.*“⁸

Mezi hlavní představitele, kteří vyhledávali tato lesní zákoutí patřil Otto Marseus van Schrieck. Byl známý svou zálibou ve studování hmyzu a plazů, které choval v teráriích a zvěčňoval na svých obrazech. Původně maloval květinové kytice, ale od 60. let 17. století se věnoval převážně zobrazování drobných zvířat.⁹

Jiný představitel a skvělý kolorista Elias van der Broeck, aby umocnil zdání přírody, lepil do svých maleb křídla motýlů.

K výjimečným příkladům zátiší typu *sottobosco* patří díla amsterdamské malířky květinových zátiší Rachel Ruysch. Její otec, známý profesor anatomie a botaniky sám amatérsky maloval květiny. Jeho dcera malovala již od patnácti a zdokonalovala své malířské schopnosti u mistra Willema van Aelsta. Byla také ovlivněna obrazy Jana Davidsze de Heema nebo Abrahama Mignona. Konstruovala aranžované kompozice květin, které zářily na tmavém pozadí. „*Vedle mámivě krásných květů, živých a zářivých maleb kladla příklady nebezpečí a záludnosti – hady a ještěrky, ropuchy jako nečisté tvory, plazící se při zemi a zápolící mezi sebou.*“¹⁰



Zátiší s mákem, hmyzem a plazy, asi 1670 - *sottobosco*
Otto Marseus van Schrieck
The Metropolitan Museum of Art, New York

Lovecké zátiší

Lov, zejména vysoké zvěře, ale také ptactva, byl výsadou panovníka, šlechty či duchovenstva a podléhal omezujícím feudálním loveckým zákonům. Zatímco proces lovu byl v mnoha různých podobách zobrazován již od starověku, v 17. století se velké oblibě těšila vyobrazení kořisti a použitého náčiní. Motivy inscenované jako lovecké trofeje měly často i symbolickou funkci, protože lovecké obrazy odkazovaly i na důležité společenské postavení jejich majitelů ve stále větších a luxusněji zařízených měšťanských domech.

Na základních loveckých zátiších se významně podílel malíř Frans Snyders. Už v jeho raných dílech z tržišť se často zaměřoval na lovená zvířata. Jeho obrazové formáty sahaly od velkoformátových pláten až po malé obrazy. Oproti tomu práce Snydersova studenta a zaměstnance dílny do roku 1631, Johannese Fijta, zachycovala lovecká zátiší venku, bezprostředně po zabití kořisti, kterou často hlídá

⁷ Viz Marie Mžýková (pozn.1), s.118-120.

⁸ Marie Mžýková, Nizozemská zátiší ze šlechtických sbírek/Dutch Still Life Paintings in Aristocratic Collections, Praha (2012), s.121.

⁹ <https://livebid.cz/author/17326/info>

¹⁰ Marie Mžýková, Nizozemská zátiší ze šlechtických sbírek/Dutch Still Life Paintings in Aristocratic Collections, Praha (2012), s.121-122.

pes. O něco mladší Adriaen van Utrecht, rovněž z Antverp, následoval Snyderse a Fijta v jeho četných dekorativních loveckých zátiších.

V severních provinciích poptávka po tomto typu obrazů prudce vzrostla od 50. let 17. století a žánr se stal koncem století jedním z nejdůležitějších odvětví žánru.¹¹



Zátiší se zajícem a ptáky, cca 1645-50
Adriaen van Utrecht
Gemäldegalerie Alte Meister



Zátiší s dopisem, 1651-54
Samuel van Hoogstraten
Muzeum Umění Olomouc

Trompe l'oeil

Skvělá schopnost zachytit realitu malířskými prostředky vedla k typu obrazů, který se začal prosazovat od poloviny 17. století. Počátkem 19. století byl pojmenován jako *trompe l'oeil* („klamání oka“). Dokonalá iluze reality, tedy krátké splynutí vlastního prostoru s prostorem obrazu, ji činilo obzvláště fascinující. Rozsah klamu a velikost iluzionistického prvku byly různé. Sahaly od namalované mouchy, která vypadala, že sedla na povrch obrazu, přes štítky, dopisy, různé další předměty nebo namalovaný závěs, až po pokusy o klam, kdy byl obraz celý zakryt. Aby byla iluze dokonalá, musely být zobrazené předměty v životní velikosti, perspektivně správné a malované zcela realisticky. Kromě překvapivého a zábavného momentu rozpoznání klamu a vlastního špatného úsudku objasňuje slabiny lidského vnímání – a v tomto ohledu také nese myšlenku vanitas.¹²

Mezi přední představitele *trompe l'oeil* patřil holandský portrétista Samuel van Hoogstraten. Zobrazoval různé osobní předměty na zdi nebo přímo v iluzivně pojatém rámu. Cornelis Norbertus Gysbrechts s oblibou rozvíjel motiv svého malířského podstavce, štětců, palety, rád připojoval dopisy s úryvky textu. Zcela specifické místo v oblasti *trompe l'oeil* měla lovecká zátiší.¹³

¹¹ Zeitlose Schönheit, Stilleben (pozn.2), s.140.

¹² Zeitlose Schönheit, Stilleben, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Konstanze Krüger (2023), s.134-138.

¹³ Marie Mžýková, Nizozemská zátiší ze šlechtických sbírek/Dutch Still Life Paintings in Aristocratic Collections, Praha (2012), s.181-186.

Vanitas

Přestože myšlenka pomíjivosti všeho pozemského rezonuje ve všech typech zátiší, vyvinul se žánr, zaměřený přímo na téma *vanitas*. Počátky sahají do starověkých a pozdně středověkých zobrazení s lebkami nebo přesýpacími hodinami. Byly znamením smrti, ale také varováním a připomínkou, jak využít svůj čas zbožným a smysluplným způsobem. To vše shrnuje jednoduchý biblický citát *memento mori*, pamatuj na smrt.¹⁴

Zátiší vybízejí ke ctnosti a umírněnosti nebo důrazně poukazují na pomíjivost a smrt. Kapesní hodinky a skomírající svíčky tak připomínají plynutí času a smrtelnost, rozbitý ořech nebo sklo můžeme chápat jako důkaz křehkosti života, spadlá nádoba na pití je považována za symbol prázdnoty, lebka odkazuje na marnivost člověka a smrt, zvadlá nebo hmyzem pohlcená květina též symbolizuje pomíjivost lidského života.¹⁵

Odrazy křesťanských a filozofických úvah vstoupily v umělecké tvorbě do skryté symboliky zvláště v oblasti Nizozemí, které se vyznačovalo humanistickou vzdělaností. V 17.století zde dosáhlo toto téma plného rozkvětu.¹⁶

„Tato oblast mimořádných náboženských rozbrojů našla jak u katolíků, tak u protestantů porozumění, pokud šlo o téma vanitas ve smyslu varování před lidskými nepřístojnostmi a účtování činů pozemských... Tím výrazněji vstoupilo do prostředí hodovníků, oddávajících se požitkům u vrchovatě prostřených stolů. V zátiších stačilo málo – jen převržený pohár, číše, což se stávalo znamením nepříhodného přerušení hostiny s puncem definitivnosti, náhlé smrti.“¹⁷

Takovýto typ zátiší se symbolickými významy pomíjivosti se nejvýrazněji formoval v holandském Haarlemu, kde pracoval Pieter Claesz (1597-1661) nebo Willem Claeszoon Heda (1594-1680), významní představitelé obrazů honosných „snídaní“ či „banketů“, dávajících představu, že hodovník možná jen poodešel...¹⁸



Zátiší s lebkou – Vanitas, 1652
Jan Davidsz. de Heem
Národní Galerie v Praze, Sbirka starého umění



Vanitas zátiší, 1630
Pieter Claesz
Mauritshuis, Haag

¹⁴ Zeitlose Schönheit, Stilleben, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Konstanze Krüger (2023), s.140.

¹⁵ Pieter Biesboer, Martina Brunner-Bulst, Henry D. Gregory, Christian Klemm, Pieter Claesz – Stilleben, Kunsthau Zürich (2004), Waanders Verlag, Zwolle, s.

¹⁶ Viz Zeitlose Schönheit, Stilleben (pozn.2), s.140.

¹⁷ Marie Mžýková, Nizozemská zátiší ze šlechtických sbírek/Dutch Still Life Paintings in Aristocratic Collections, Praha (2012), s.73.

¹⁸ Viz Marie Mžýková (pozn.4), s.75.

Snídaňová zátiší, bankety

Motiv „obžerství“ a „rozmařilosti“ byl podstatou žánrové malby holandských mistrů i rytců. Teologové a moralisté podporovali obecnou tezi *Nimis aucta nocebunt* - Přílišné množství škodí. Mnohé z nizozemských obrazů hodování jako by poukazovaly na celkové směřování života k hříchu. Hodovní scény všeho druhu byly postupně vytlačeny obrazy prostřených stolů. Zátiší s různými druhy pokrmů, navozujících představu hostin, se stávaly oblíbené zejména v Haarlemu a Antverpách.¹⁹

Původ zátiší jako samostatného žánru se časově i místně shoduje s klíčovým obdobím zrodu konzumní společnosti. V sedmnáctém století dosáhly Spojené nizozemské provincie prvenství v globálním obchodu, což přineslo Holandsku nebývalé bohatství. Vývoj žánru odrážel směr nizozemské ekonomiky. Stejně jako nově nezávislá Nizozemská republika vzkvétala, tak i malby zátiší byly vytvářeny a nakupovány ve stále větším počtu. Projevuje se zde pozoruhodný vývoj, od barevných snídaňových kusů (*ontbijtjes*), namalovaných v prvních desetiletích století v Haarlemu Florisem van Schootenem, Florisem van Dijckem a dalšími, přes monochromatické banketní kusy (*ban-ketjes*), vytvořené další generací harlemských malířů v čele s Pietrem Claeszem a Willemem Claeszoem Hedou kolem poloviny století a později, až k bohatým zátiším, ve kterých vynikali mistři jako Abraham van Beyerem, Willem Kalf a Jan D. de Heem. Vývoj žánru směrem ke stále bohatšímu obsahu, kompozicím a stylům naznačuje souvislost s vývojem prosperity Nizozemska.²⁰

Bohatě prostřené stoly s luxusním nádobím a přibory, křišťálové sklenice, zvěřina, ryby a ústřice, pečinky, dušení hlemýždi, to vše bylo zobrazováno s čím dál tím menší symbolickou zátěží. Z ovoce byly upřednostňovány exotické plody, právě okrajované citrony, olivy nebo alespoň křížaly rafinovaných chutí.²¹



Zátiší se sýry, asi 1615
Floris van Dijck
Rijksmuseum, Amsterdam



Zátiší se zlatým pohárem, 1635
Willem Claesz. Heda
Rijksmuseum, Amsterdam



Zátiší se skleněnými poháry a citronem, kol. 1656–1663
Willem Kalf
Národní Galerie v Praze

Od raných prostřených stolů přes monochromní bankety k bohatému zátiší:

Obrazový typ pestrých barevných seskupení nejrůznějších pokrmů, působí slavnostním dojmem. Předměty jsou vyrovnány rovnoměrně, všechny zobrazeny se stejnou důležitostí. V rozptýleném světle dokonale vyniká pestrá lokální barevnost. Stoly byly často zobrazovány z mírného nadhledu.

V průběhu dalšího vývoje prošly kompozice prostřených stolů výraznou proměnou. Pestré sestavy těchto aditivních zátiší nahradilo v severním Nizozemsku v druhé třetině 17. století nové pojetí, charakteristické monochromní barevností a promyšlenou kombinací diagonálních os, které

¹⁹ Marie Mžýková, Nizozemská zátiší ze šlechtických sbírek/Dutch Still Life Paintings in Aristocratic Collections, Praha (2012), s.55-63.

²⁰ Julie Berger Hochstrasser, Still Life and Trade in the Dutch Golden Age, Yale University Press (2007), s.?

²¹ viz Marie Mžýková (pozn.1), s.64.

bylo příznačné i pro harlemskou krajinomalbu. Předměty byly v obraze komponovány tak, že některý z nich, častokrát pohár s vínem nebo džbán, tvořil dominantu, k níž byly doformovány ostatní objekty. Proud světla, přicházející většinou zleva, ozařoval střední část obrazu. Barevnost byla, oproti starším typům, velmi decentní. Vybrané kompozice zde představují zdánlivě skromnější malá občerstvení.

Průkopníky tohoto nového druhu byli malíři ze severonizozemského Haarlemu, Pieter Claesz a Willem Claesz Heda. Tento nový typ poutal zvláštní intimitou a skrytou přítomností člověka.

Vyobrazovali seskupení krásného nádobí, zbytků vybraného občerstvení – k němuž patřilo víno či pivo, pečeně a jiné lahůdky, např. nedojedené koláče, ústřice, ryby, ovoce a bílý chléb, v některých případech i pozůstatky vykouřené dýmky. Kompozice překonávala zastaralé kladení předmětů vedle sebe, předměty jsou uspořádány tak, aby vzbuzovaly dojem nenuceného, spíše náhodného

uspořádání na desce stolu, vznikl přirozený, harmonický celek.

Kombinace okrových tónů s nazelenalými a šedavými nuancemi spolu se světlem, ozařujícím skupinu, měly prostorotvornou funkci a vytvářely chvějivou atmosféru. Malíři s oblibou používali široké štětce, které zanechávali nápadnou stopu. Všimli si lesku kovů a skla v kontrastu s matným povrchem pokrývky stolu. Tato zátiší, rozšířená v druhé třetině 17. století, se označují termínem *monochromní banket*. Tvorba Pietra Claesze a Willema Claesze Hedy si získala řadu následovníků. Výjevy měly bezpochyby vyjadřovat potěšení z krásných věcí, požitků z vybraných pamlsků a dobrého pití. Zároveň je v nich možno vidět varování před nestřídmdým životem v přepychu.

Hlavním centrem monochromního banketu byl Haarlem, našel ale řadu příznivců i v jiných centrech, včetně flámské oblasti.

Obliba monochromní vyvážené palety však neměla tak dlouhého trvání. Vystřídala ji poptávka objednavatelů po obrazech, které by odpovídaly vysokému životnímu standardu. Prosperita stoupala a blahobyt rostl. Tento typ zátiší je označován termínem *pronkstilleven* neboli *bohaté zátiší*.

Willem Kalf vytvářel už kolem poloviny století zátiší se skleněnými poháry, stříbrnými nádobami a orientálními koberci, doplněnými o zářivé exotické plody jako citrony a pomeranče. Kombinoval temné pozadí se zářivými barvami jednotlivých předmětů. Neklidným malířským přednesem zachycoval kontrasty odlesků luxusního nádobí vystupujícího ze tmy a prudce ozářené předměty v popředí. Podobnému typu zátiší se ve stejné době věnoval i Abraham van Beyeren, jinak renomovaný malíř rybích úlovků.

Další tvorbu zátiší jak v Holandsku tak ve Flandrech ovlivnil Jan Davidsz. de Heem. Na začátku své kariéry v Leidenu maloval barevně úsporné kompozice *Vanitas* a později v Amsterdamu i monochromní bankety. Později se přesunul do Antverp, kde se přizpůsobil požadavkům flámské společnosti a zobrazoval rozměrná zátiší, s velkým množstvím skvělých pokrmů, drahého nádobí, koberců a draperií. Rozmanitost barev s krásou zobrazených předmětů zdůrazňovaly dekorativní vlastnosti těchto prací. Jan Davidsz. de Heem dokázal s nevídanou virtuozitou malovat i malé a střední obrazy s mísami ovoce, s květinami a lahůdkami. De Heemovy kompozice si získaly



Zátiší s hliněným džbánem, 1646
Pieter Claesz
Národní Galerie v Praze



Zátiší, okolo 1664-5
Jan Davidsz. de Heem
The National Gallery, London

širokou popularitu. Tento druh zátiší byl rozšiřován jeho následovníky a žáky.

V těchto obrazech převažovala dekorativní hodnota díla nad jeho skrytým rozjímavým významem.²²

MONOCHROMNÍ ZÁTIŠÍ TECHNOLOGIE:

Dobové postupy a receptáře:

V holandských provinciích se v průběhu 16. a 17. století příprava malířských materiálů více odehrávala ve specializovaných dílnách a docházelo tak k trendu používání již hotových podložek pro malbu. Umělci si některé potřeby nakupovali již hotové. S výrobou uměleckých materiálů v sedmnáctém století souvisela různá řemesla a vznik četného množství dílen, které se zabývaly konkrétní výrobou dřevěných podložek či připravených pláten. Každá renomovaná dílna měla svůj tzv. punc. Ne vždy je dohledatelný. Díky značce na dřevěné podložce lze konkrétně lokalizovat její výrobu, v souvislosti s daným umělcem. Kromě podložek byly v řemeslných dílnách připravovány i další potřeby pro malíře jako např. rámy, pracovní nástroje, barvy atd.

Podložka:

Většina obrazů zátiší je buď na plátně nebo na dřevěné podložce. Obecně lze říci, že v sedmnáctém století došlo mezi malíři k postupnému posunu od tradiční dřevěné desky k lněnému plátnu. Tento přechod byl mezi malíři zátiší méně výrazný. Většina zátiší byla relativně malá a hlavní výhodou plátna oproti desce je jeho menší hmotnost, snadná manipulace nebo přeprava.

Dřevěná deska:

V průběhu sedmnáctého století se velikost komerčně dostupných dřevěných podložek zmenšila. Téměř všechno dřevo, používané na malby v 17. století pocházelo z dovezeného dubu z pobaltských oblastí.²³ Dub byl preferován kvůli jeho trvanlivosti a odolnosti vůči deformaci.²⁴ Dodávky se zastavily v době severní války (Švédská invaze do Polska) v letech 1655-60. Většina dřevěných podložek vyrobených po 50. letech byla ze dřeva z lesů severního Německa nebo Nizozemska. Ke konci 17. století získala pozornost i tropická dřeva, např. mahagon, který často používal Jan van Huysum.

Malíři si podložky nevyráběli sami. Zdroje ze 17. století uvádějí, že umělci kupovali své desky hotové od členů cechu truhlářů. Dovezené dřevo bylo nejprve vysušeno, aby se ustálilo smršťování.

Tento proces mohl trvat tři až pět let. Poté se dále štípalo a řezalo na míru. Během sedmnáctého století se stále více řezala prkna na pilách.²⁵ Použití jednoho kusu dřeva bylo obecně vyhrazeno pro menší obrazy, zatímco větší panely mohly být vyrobeny z několika desek spojených dohromady. Upřednostňován byl radiální řez.²⁶

²² Hana Seifertová, Mezi zátišími: flámské a holandské obrazy 17. století a jejich ohlas v kabinetní malbě střední Evropy, Liberec (2003), s.55-58.

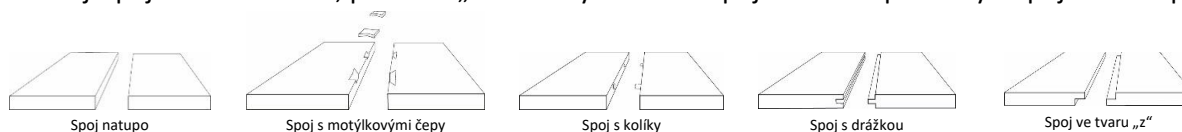
²³ Arie Wallert, Still Lifes: Techniques and Style, An Examination of Paintings from the Rijksmuseum 1999, s. 7.

²⁴ https://www.essentialvermeer.com/technique/technique_support.html, vyhledáno 7.4.2025

²⁵ Wallert, Still Lifes: Techniques and Style (pozn.1), s. 7.

²⁶ https://www.essentialvermeer.com/technique/technique_support.html, vyhledáno 7.4.2025

Prkna se spojovala různými způsoby, někdy s pomocí kolíků, motýlkových čepů nebo vzácněji spoje ve tvaru klínu, písmene „z“ nebo rybinového spoje. Většina prken byla spojena natupo.



Lepený povrch se často zdršňoval pro lepší přilnavost adheziva.²⁷

Tradičně se u dřevěných podložek vyrobených z více kusů spojovalo jádrové dřevo s jádrovým a bělové dřevo s bělovým. To pomohlo zabránit nežádoucím rozdílům ve smršťování a napínání materiálu. Spojené desky se pak hoblovaly, aby získaly rovný povrch. Zadní hrany byly obvykle zkosené, často až na několik milimetrů, aby se obraz vešel do zdobného rámu.²⁸



Tloušťka prken se mohla lišit, ale běžně se pohybovala mezi cca 1 až 4 cm, někdy i méně než 1 cm, v závislosti na velikosti obrazu a záměru umělce. Silnější je více stabilní, ale také těžší, což může být překážkou u větších děl. Výhodou oproti plátěné podložce je zrcadlová hladkost povrchu, jež umožňuje záznam neuvěřitelně detailních a přesných drobností a nuancí.²⁹

Plátno:

Rozměry nejspíše vycházely z místních nebo regionálních norem, velikost plátna byla ovlivněna velikostí tkalcovských stavů, na kterých bylo plátno tkané. Dala se koupit hotová, ale také se běžně napínala a připravovala v ateliérech. K napínání byl potřeba dřevěný rám, větší než plátno, jehož okraje se vyztužovaly obšitím, aby se zabránilo roztrhání vazby napínacími šňůrkami.³⁰ Při této technice se připravit obdélníková část plátna se zesíleným okrajem a plátno se umístilo do vnitřku dřevěné podpěry. Provázek byl prošit zpevněným lemem, poté obtočen kolem dřevěného rámu. Tento proces se opakoval podél všech okrajů, dokud nebylo plátno upevněno. Tento způsob umožňoval snadno upravit napětí tahem za jednotlivé provázky a bylo možné dosáhnout rovnoměrně napnutého povrchu plátna.³¹

Pěkně to ilustruje obraz Hendrika Pota „Malíř ve svém ateliéru“ (kolem roku 1630), nyní v Bredius Museum v Haagu, který ukazuje malíře zátiší obklopeného nástroji svého řemesla. Je zde zachyceno plátno napnuté šňůrami uvnitř dočasného rámu.³² Přestože se tato metoda používala především pro úpravu plátna před malbou, někteří malíři na



²⁷ s. 155.

²⁸ Wallert, Still Lifes: Techniques and Style (pozn.1), s. 8-9.

²⁹ <https://www.essentialvermeer.com/technique/technique-support.html>, vynuřeno 7.4.2025

³⁰ Wallert, Still Lifes: Techniques and Style (pozn.1), s. 8-9.

³¹ <http://cca.academicblogs.co.uk/17th-century-dutch-painting-reconstruction/>, vyhledáno 7.4.2025

³² Wallert, Still Lifes: Techniques and Style (pozn.1), s. 9.

plátno v této fázi malovali. Prostor mezi nitěmi držícími plátno vedl k deformaci plátna, každý hrot odpovídá bodu napětí v plátně, místu, kde je držen cvočky nebo šňůrkami. Dnes používané roztahovací rámy, které dopínají povolená místa pomocí klínků vložených do rohů, se staly běžnými až v 50. letech 18. století.³³ Přítomnost tohoto jevu může někdy naznačovat, zda byl formát malby zmenšen.

Podklad:

Aby bylo možné malovat musí být podložka předem opatřena vrstvou podkladu. Povrch se pak obvykle zbrousí a vzniká hladký povrch, na který lze nanášet barvu. Na Nizozemských dřevěných podložkách se podklad obvykle skládá z křídý (uhličitán vápenatý) s pojivem složeným z lepidla z odřezků pergamentu nebo kůže, vařených ve vodě za vzniku viskózní hmoty, tzv. kliehokřídového podkladu. Rozhodující je konzistence tohoto nátěru. Pokud by obsahoval příliš kliehu, vrstva by byla tvrdá a křehká, mohla by snadno praskat. Pokud by obsahoval nadměru plniva, absorboval by médium následných vrstev barvy, což by vedlo ke špatné soudržnosti.

Nanášení podkladů bylo považováno za specializovanou práci. V roce 1631 Haarlemský cech sv. Lukáše uznal tuto práci jako nezávislé řemeslo. Desky však mohly být připraveny i v malířově ateliéru.

Během vývoje malířských technik od patnáctého do sedmnáctého století se podklady na panelu zřetelně ztenčily.

Nizozemský malíř ze sedmnáctého století Willem Beurs napsal užitečný popis postupu: *„Aby se zakryla kresba dřeva, nejprve se položí podklad slabého kliehového lepu smíchaného s křídou. Po této práci se křída seškrábne, panel se vyrovná a vyhladí, přičemž je třeba dbát na to, aby zrno zůstalo zaplněné. Pak se tře umbra a olovnatá běloba s olejem a to se nejprve nanese nožem na desku, pak se to rukou třikrát nebo čtyřikrát uhladí, podle toho, jak kdo chce a jak se to hodí malíři...“*

Podklad sloužil k vyrovnaní nerovností plochy. Zároveň poskytl světlé reflexní nebo zatónované pozadí, na kterém bylo možné vytvářet přípravné kresby. V průběhu sedmnáctého století začala používání křídý a kliehového lepu nahrazovat olovnatá běloba v oleji. Rovněž podklady pláten, často s dvojitým nátěrem, vyplňovaly nerovnosti, mezery plátnové vazby a tvořily hladký povrch pro malbu.³⁴

Někdy mohla první podkladová vrstva čistě z ekonomických důvodů obsahovat zbytky ze seškrabků z palety nebo usazeniny ze sklenice terpentýnu se zbytky barev, který se používal k čištění štětců.³⁵

Theodore Turquet de Mayerne zmiňuje několik receptů pro podkládání plátna i dřeva, např. ve čtrnácté kapitole o plátěné podložce: *„(Abraham Latombé z Amsterdamu): Klížit se má nejprve kliehem z telecích nebo kozlích kůže, v tom prý spočívá celé umění. Neboť je-li klieh příliš silný, podklad odprýskává a trhá se. Po nátěru kliehem, když je klieh ještě vlhký, pokládá plátno na mramorovou třecí desku, třícem zatlačuje veškeré spáry a nerovnosti a pak nechá vyschnout. Poté podkládá bělobou s trochou umbry. Jedna vrstva stačí, opakuje-li se však dvakrát, docílí se vyrovnanějšího povrchu...“*

Patnáctá kapitola se zmiňuje o podkladu pro dřevěnou desku: *„Podkládejte nejprve výše jmenovaným kliehem a křídou. Když to zaschne, zbrušujte a vyrovnávejte nožem, pak naneste lehký*

³³ https://www.essentialvermeer.com/technique/technique_support.html, vyhledáno 7.4.2025

³⁴ Wallert, Still Lifes: Techniques and Style (pozn.1), s. 9-11.

³⁵ https://www.essentialvermeer.com/technique/technique_support.html, vyhledáno 7.4.2025

nátěr běloby a umbry.³⁶ K podkládání se používaly pigmenty se sikativními vlastnostmi, což dokládají i další receptáře z jeho knihy.

„Příprava plátna pro olejomalbu: Nejprve se klíží silným kličem, který se nanáší přetíráním nožem, aby se vyplnily mezery v plátně, pak se nechá uschnout. Pak vezměte ½ pfuntu bolusu, 2 unce umbry, rozetřete s olejem a natírejte štětcem nebo opět nožem, velmi rovnoměrně. Opět nechte vyschnout. Po uschnutí ostrouhejte všechny uzlíky nožem a vyrovnejte pemzou, nakonec položte cerusu s umbrou (cerusy 1 pfunt, umbry 1 unci).“³⁷

„Podklad na dřevo:

Třená křída, připravená s kličem. Rozpusťte ¼ kliču ve 2 pfuntech vody a když se to rozpustí, přidejte tolik kříd, aby se mohla vytvořit hustá kaše (pulticule). Nátěr kříd vyhladte a vybruště nožem. Pak nanášejte cerusu a umbru třenou s olejem a nechte vyschnout.“³⁸

„O způsobech přípravy plátna, kartonů, dřeva a jiných materiálů, na něž se dá malovat: Chceme-li malovat na dřevě, je obvyklé dřevo bílit (blancir – nanášet bílý podklad), a k tomu používáme bělobu. Mělo by se přidat trochu medu, a to i pro plátno, aby se zabránilo odprýskávání. Podle mého názoru je však nejlépe dřevo méně klížit a pomocí nože nebo rohovinovou špachtli rozetřít na povrchu dobrý a silný olejový podklad, aby se zaplnily spáry ve dřevu.“³⁹

Z neinvazivního optického průzkumu zátiší od Pietra Claesze *Zátiší s pečeným bažantem* se podklad jeví velmi světlý. Stejně tak z důkladného zkoumání fotografií ve vysokém rozlišení dalších monochromních zátiší z různých galerií.

Izolace/Imprimitura

Aby se zabránilo špatné přilnavosti barevných vrstev na příliš savý podklad, který by jinak nasál pojivo barvy, nanášela se celoplošná tenká izolační vrstva často s příměsí pigmentů. Pro rychlé schnutí se často přidávaly pigmenty obsahující kobalt, měď, olovo nebo mangan. Tónovaný nátěr také nabízí výhodu poskytnutí středního tónu, zbavení se bílé barvy a vyvarování se tak přílišnému kontrastu.

Jde o efektivní základ pro modelaci předmětů, při přechodu stínu nebo sčítání a ovlivňování odstínů výsledné malby. To by bylo obzvláště praktické pro malíře s rychlejším a volnějším pojetím, spíše než popisným a lineárním.

Průzkumy občas odhalí směsi několika různých pigmentů. Podle malíře ze sedmnáctého století Charlese le Bruna mohlo jít o opětovné použití zbytků barev z nádoby, používané na čištění štětců olejem. Ze špíny se smíchá šedá barva, která se pak nanáší na podkladovou vrstvu nebo jako základní nátěr.

Nizozemský výraz *primuesel* označoval izolační vrstvu v nizozemské tvorbě, často bílou nebo jemně tónovanou



Detail z obrazu od Pietra Claesze „Zátiší s ústřicemi“, 1642
Prosvítající okrový tón
V soukromém vlastnictví

³⁶ Tourquet de Mayerne, s.5.

³⁷ Tourquet de Mayerne, s.50.

³⁸ Tourquet de Mayerne, s.52.

³⁹ Tourquet de Mayerne, s.57.

průsvitnou. V historických pramenech může tento termín označovat podkladovou vrstvu i horní izolační vrstvu, stejně jako italský výraz *imprimatura*. Nátěr mohl být tvořen v různé škále tónů a v různé hustotě.⁴⁰

Z vyhodnocení neinvazivního průzkumu zátiší s pečeným bažantem vyplývá, že Pieter Claesz ve svém zátiší maloval na světlou plochu okrového odstínu, což je příznačné pro zátiší tohoto druhu. Okrový tón velmi dobře prosvítá i v ostatních zkoumaných fotografiích monochromních banketů tohoto autora, ale i jiných. Např. malby Willema Claesz. Hedy mají oproti Claeszovým malbám uhlazenější přednes. Pozadí je ucelenější a více zakrývá podkladové vrstvy, ale i tak je okrové zbarvení v některých partiích dobře rozeznatelné. V zátiší s knihami a houslemi od Jana Davidsz. de Heema je možno rovněž spatřit prosvítající okrový odstín, zvláště v oblasti vržených stínů a také v pozadí.

Podkresba

Po nanesení podkladových vrstev byla podložka připravena pro další postupy. Zde pak byl proces většinou zahájen podkresbou, která měla sloužit jako pomůcka pro malíře při hledání výsledné kompozice.

Existovala široká škála stylů a používaly se různé prostředky jako např. stříbrné písátko, černá křída nebo tuš. Někdy byly objemy nebo stíny označeny šrafurou nebo rozředěným černým inkoustem.

Některé podkresby skýtaly přesné obrysy forem, jiné jsou nakresleny rychlými skicovitými čarami. U některých autorů mohl být tento krok přeskočen a kompozice nahozena štětcovým rozvržením.⁴¹

Podmalba

Nanášení barev na podklad nebo imprimituru obvykle probíhal v promyšlených etapách.

V první fázi se vytvářela rovnoměrná lavírovaná podmalba, většinou pomocí škály daných pigmentů, podle zbarvení podkladu, popisující každý jednotlivý předmět v zátiší. Mohla být propracována do co nejpreciznějších detailů nebo provedena rychlými svižnými tahy. V této fázi tvorby se definují zejména světla a stíny. Podmalba se pak nejvíce projevuje ve stínech a polostínech konečné malby a často ovlivňuje konečnou tonalitu malby.

U zátiší na tmavém pozadí bylo součástí podmalby uplatnění tzv. mrtvé barevnosti, tvořící základ pro zobrazení forem, které byly posléze z tohoto jednotného tónu zpracovány do jemnějších detailů. U malířů 17. století nebylo neobvyklé, že do této fáze často zpracovávali většinu obrazů jejich asistenti a mistr pak už jen dílo dotvořil. Tímto způsobem bylo možné produkovat více obrazů.⁴²



Detail z obrazu od Pietra Claesze „Zátiší s ústřicemi“, 1642
Prosvítající podmalba v oblasti vrženého stínu a skleněného poháru
V soukromém vlastnictví

⁴⁰ Looking Through Paintings, The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research, Amsterdam (1998), s.199-201.

⁴¹ Wallert, Still Lifes: Techniques and Style (pozn.1), s. 12.

⁴² Wallert, Still Lifes: Techniques and Style (pozn.1), s. 21-23.

U monochromních zátiší byla podmalba zpravidla řešena ve škále zemitých pigmentů, jako jsou okry, sieny a umbry. Díla jsou laděna do jednotné tónové škály od zlatohnědých po zelenavě šedé, charakteristické pro prostředí Haarlemu.⁴³

Malba

Obecně nebyly pro zpracování obrazu od podkladu nebo imprimitury potřeba více než tři vrstvy. Počínaje obecnými tvary v podmalbě byly formy přesněji definovány a korigovány v dalším kroku.⁴⁴

Pozadí bylo v některých případech nanášeno ještě před modelováním jednotlivých předmětů, a to v jedné nebo dvou vrstvách. Tento princip malby pozadí se objevuje i na *Zátiší s pečeným bažantem*. Dokladem jsou tahy štětce zacházející pod namalovaný ubrus, housku, slánku nebo talířek. U jiných autorů naopak pozadí předměty často obtéká, a není tedy zcela jasné v jakém kroku bylo naneseno.

U monochromních zátiší bylo zpravidla tvořeno hnědo zelenými tóny, ve škále zemitých pigmentů v kombinaci s olovnatou bělobou nebo olovnato-ciničitou žlutí. Výsledkem je souhra chladných šedavých a hnědozelených odstínů překrývající teplé zabarvení podkladu, tvořící přirozený světelný efekt.

Objemy v prostoru byly řešeny střídáním pastózních a lazurních nánosů.

V modelaci jednotlivých objektů se ve stínech uplatňují lazurní vrstvy podmalby spolu se svrchními závěrečnými lazurami. Pastózní malba se vždy směrem ke stínům postupně ztenčuje. Také se zde kromě malby na již zaschlý povrch, začala uplatňovat malba do mokrého. Barvy byly aplikovány s citem pro texturu a vlastnosti materiálů. Nejvyšší světla pak byla většinou modelována nánosem velice pastózní barvy.

⁴³ <https://beataskorek.art/level-5/ard-517/willem-claes-z-heda-still-life-with-a-gilded-cup-image-analysis/>, vyhledáno 16.4.2025

⁴⁴ Wallert, *Still Lifes: Techniques and Style* (pozn.1), s. 23.



Detail lazurní a pastózní malby
Zátiší s hliněným džbánem, 1646
Pieter Claesz
Národní Galerie v Praze



Detail z obrazu „zátiší s humrem a ovocem“, okolo 1650
Abraham van Beyeren
The Metropolitan Museum of Art

PIETER CLAESZ (1597-1.1.1661)

Claesz se narodil ve vlámském městě Berchem, ale brzy se přestěhoval do Haarlemu a rychle si zde vytvořil jméno jednoho z nejlepších malířů zátiší ve městě. Evropský obchod v 17. století vzkvétal. Společenský převrat umožnil, že klientela umělců již nebyla omezena na šlechtu a církev. Claesz byl mezi nizozemskými obchodníky mimořádně oblíbený. Jak prosperita území stoupala a obchodní třída stále rostla, poptávka po umění se během 30. a 40. let 17. století prudce zvýšila. Claesz podle toho zrychlil tempo, během těchto desetiletí namaloval zhruba dvakrát tolik děl než ve dvacátých letech 17. století, což znamenalo, že jeho pozdější díla byla z hlediska kvality méně konzistentní.

Téměř po tři sta let byl Pieter Claesz malířem beze jména. Odborníci znali skupinu obrazů zátiší mimořádně vysoké kvality, všechny signované monogramem "PC", ale nikdo nevěděl, kdo by tím malířem mohl být. Proto se o něm mluvilo jednoduše jako o "monogramistovi PC" nebo "mistru PC". Až koncem 19. století Abraham Bredius, nizozemský historik umění a kurátor muzea Mauritshuis, identifikoval tajemného PC jako Pietera Claesze.⁴⁵

Pieter Claesz dokázal zobrazit zátiší s krajní citlivostí a to velmi úsporným způsobem. S pomocí jemných struktur a barev zachycoval různorodost materiálů v jemně zářícím, chvějivém světle. Soustředěná oddanost předmětům a skromnost prostředků dávají obrazům vzácnou jasnost a čistotu. Podle tehdejšího malíře a teoretika Karla van Mandera musí být ideální umělec univerzální, přesný opak specializace v určitém odvětví malby. Skutečný umělec byl pro něho „malířem historie“, jen ti méně nadaní se omezili na zvířata, ovoce, květiny, krajiny nebo scény z každodenního života. Bez ohledu na to byly obrazy Pietra Claesze velmi žádané a zapříčinily v malbě zátiší velký rozmach.



Detail ze zátiší Vanitas, 1630- autoportrét
Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg

⁴⁵ <https://nivaagaard.dk/en/the-collection/claesz-pieter/>, vyhledáno 15.2.2025

Z inventárních soupisů vyplývá, že téměř v každém lepším haarlemském domě musel být jeho obraz zavěšen.⁴⁶

Předchůdci a současníci Pietra Claesze:

Postupně rostla elita obchodníků, kteří získávali bohatství z blízkých i vzdálených zemí a vznikl tak mezinárodní trh s cennými sběratelskými a luxusními předměty. Nedochovalo však pouze k výměně zboží, ale také k rozsáhlému šíření nových vědomostí, poznatků přírodních věd a objevů vzdálených zemí v publikacích, prostřednictvím korespondence a výměnou myšlenek mezi cestovateli a učenými.

Tento vývoj lze dobře sledovat při tvorbě květinového zátiší. Jan Brueghel starší (Brusel 1568-Antverpy 1625) byl jedním z prvních, komu se podařilo prosadit se v Antverpách a v Miláně, kde byl jeho nejvýznamnějším klientem kardinál Federico Borromeo.

Georg Flegel (Olmütz 1563-Frankfurt nad Mohanem 1639) a Jeremias van Wingen (Brusel 1578-Frankfurt nad Mohanem 1645) působili ve Frankfurtu. Frans Snyders (Antverpy 1579-1657) působil v Antverpách a navštívil Miláno.

Tito mistři malovali nejen květiny, ale i zátiší s jídlem, ovocem, vzácným porcelánem, sklem i stříbrem. Raná tvorba Clary Peetersové (asi 1594 Antverpy-?1658) je velmi blízká dílům Georga Flegela. Různé předměty jsou pečlivě uspořádány vedle sebe, téměř bez přesahů, zadní okraj stolu je přibližně ve středu formátu. Stejnou cestou šel Osias Beert (Antverpy kolem 1580-1621).

Kvůli španělské okupaci a pádu Antverp v roce 1585 odcestovalo mnoho bohatých obchodníků a umělců z Flander do severních provincií, kde se usadili v Middelburgu, Haarlemu nebo Amsterdamu, nejdůležitějších centrech v Holandsku.

De Gheyn byl spolu s Roelantem Saverym jedním z prvních, kdo v severním Nizozemsku maloval květinová zátiší. Umělci byli pověřeni vizuálně zdokumentovat neobvyklé odrůdy a vzácné exotické rostliny a květiny pro botaniky a sběratele. Přesné pozorování rostlin a jednotlivé studie pak sloužily jako zdroj inspirace pro jejich zátiší. Kromě květinových zátiší vznikala kolem roku 1600 první zátiší typu vanitas, zachycující na stole nebo ve výklenku předměty, jež odkazují na pomíjivost života, které později rozvíjel Pieter Claesz.

Také vznikala zátiší s vyobrazením cenných pokrmů a ovoce na prostřeném stole. Do této oblasti patří i Jacques de Gheyn např. se svým zátiším s ovocem a nakrájenými artyčoky z roku 1605.



Zátiší na stole, 1614
Nicolaes Gillis
Národní Galerie v Praze

⁴⁶ Pieter Biesboer, Martina Brunner-Bulst, Henry D. Gregory, Christian Klemm, Pieter Claesz – Stilleben, Kunsthau Zürich (2004), Waanders Verlag, Zwolle, s. 5-15.

Nový typ zátiší s prostřenými stoly byl formován speciálně v Haarlemu a dále rozvíjen třemi předchůdci Pietra Claesze: Nicolaes Gillisz (kolem 1580-1632), Floris van Dijck (Delft 1574/75-Haarlem 1651) a Floris Gerritsz van Schooten (? 1585-Haarlem 1656).



Zátiší s květinami a delikatesami, 1611
Clara Peeters
Museo Nacional del Prado, Madrid

Jak dnes víme, Pieter Claesz pocházel z Berchemu a opustil svou vlámskou vlast mezi lety 1620 a 1622. Nevíme, zda měl přímé vztahy se staršími antverpskými malíři. Nasvědčuje tomu podobnost motivů jeho raných děl ke stylu Clary Peetersové. Oba používali podobné zlaté poháry, čínské misky, lesklé cínové talíře. Styl malby Peetersové, který rovnoměrně zachycuje všechny detaily, se však liší od Claeszovy malířské realizace světla a materiálnosti.

Willem Claesz Heda (Haarlem 1594-1680), současník Pietra Claesze, šel se svými zátišími v jeho stopách. Podobně jako Claesz, Heda často maloval stejné předměty v různých kombinacích: velký římský pohár, benátské sklo, kapesní hodinky, tepaná stříbrná tazza, stříbrný pivní pohár, cibulový džbán nebo také nůž s rukojetí vykládaný perletí. Heda sledoval inovace Pietra Claesze na každém kroku až do třicátých a čtyřicátých let 17.století.

Roelof Koets (1592/93-1655) se také uchyloval ke stylu Pietra Claesze a později s ním i spolupracoval. Obrazy jsou příležitostně podepsány oběma umělci, ale často mají pouze monogram Pietra Claesze, který pravděpodobně obrazy prodal pod svým jménem, zatímco Koets mu pouze asistoval.⁴⁷

Počátek kariéry Pietra Claesze v letech 1620-1630

Když malíř kolem roku 1620 přijel z Antverp do Haarlemu, město velmi prosperovalo. Mládí Pietra Claesze je nejasné. Protože se křestní záznamy z Berchemu z let 1579 až 1604 ztratily, nelze určit jména rodičů. Krátce mohl být členem cechu sv. Lukáše v Antverpách. Claeszův učitel také není znám. Pieter Claesz je sice uveden v rejstříku členů Haarlemského cechu svatého Lukáše z roku 1634, ale rok, kdy byl do cechu přijat, nebyl zaznamenán. Dá se předpokládat, že své učení dokončil v Antverpách. Stylové podobnosti jeho rané tvorby s díly Clary Peeters a Osiase Beerta naznačují kontakty s nimi.

Dílo Pietra Claesze zahrnuje „snídaně“, „bankety“, hudební nástroje nebo kuřácké potřeby. Opakující se motivy jsou cínový talíř s houskou, skořápka, různé druhy sýrů, nůž s pochvou, vlašské a lískové ořechy, otevřené kapesní hodinky a hlavní jídlo s rybami, humry, paštikou, šunkou nebo drůbeží. To vše je vystavováno na žehleném bílém damaškovém ubrusu. Jídlo a předměty jsou výstižně zachyceny do nejjemnějších detailů. Autor postupným snižováním zadní hrany stolu do spodní poloviny obrazu dosahuje realističtější perspektivy a dodává tak svým zátiším přirozenější efekt. V průběhu dvacátých let začíná postupně hledat malebně volnější skladby namísto zobrazování předmětů těsně vedle sebe, jakoby ve výloze. Znázorňuje zbytky jídel s výrazným charakterem



Zátiší s pavím koláčem, 1627
Pieter Claesz
National Gallery of Art, Washington

⁴⁷ Pieter Biesboer, Martina Brunner-Bulst, Henry D. Gregory, Cl... Verlag, Zwolle, s. 5-15.

pomíjivosti (vanitas). Malíř začíná používat uklidněnou monochromatickou paletu s jemnými barevnými a tonálními nuancemi. Tato zátiší se výstižně nazývají „monochromní bankety“.

Monochromní, jednoduché období 1630-1640

Již kolem roku 1627 začal Claesz tmavé pozadí zesvětlovat. Postupně se posunoval k jednoduššímu barevnému schématu. Zemité pigmenty jako okr, sienu a umbru aplikoval přímo na



Zátiší s tážou, 1636
Pieter Claesz
Mauritshuis, Haag

připravenou desku nebo plátno v kombinaci s olovnatou bělobou a černí. Od časově náročné práce s tenkými vrstvami barvy postupně upadalo, a tak bylo možné produkovat více obrazů za kratší dobu. Produkce portrétů, krajin, žánrových obrazů a zátiší se neustále zvyšovala, zatímco počet historických obrazů zůstával stabilní. Zrychlení výrobního procesu zjevně odpovídalo rostoucí poptávce. Nicméně nebyly to pouze praktické úvahy, které vedly k jednoduššímu barevnému schématu. Tato změna je pravděpodobně také založena na ideologických názorech.

Pastoři a teologové se snažili omezit pompéznost a naléhali na zdrženlivost. Tento nový směr šíří knihy, rytiny i obrazy. Dobrým příkladem jsou zmíněná zátiší ve stylu „vanitas“.

Mezi lety 1630 a 1640 se výroba zátiší výrazně zvýšila. Během tohoto období musel Pieter Claesz namalovat asi dvakrát tolik obrazů než v předchozím desetiletí. Jeho obrazy dýchají přirozenou jednoduchostí a jsou ponechány ve světlých tónech. Tuto jasnost lze také nalézt v obrazech jiných současníků. V této době se někteří umělci začali více věnovat zátiší, ve kterém nejspíše hledali výdělečně výhodný zdroj příjmů.

Vliv děl Pietra Claesze se rozšířil až do čtyřicátých a padesátých let 17.století.

Pozdní tvorba 1640-1660

Pieter Claesz zůstal i v pozdějších letech věrný monochromní paletě. Některým svým zátiším propůjčil jistý barokní přepych, efektnější světelné akcenty a cosi teatrálního v uspořádání objektů. Malba se stává volnější a méně detailní, zatímco kompozice získávají dynamiku, např. přidáním úponků vinné révy, které plynule obtékají objekty. Zátiší zobrazují více předmětů, různé sklenice, konvice, talíře, ovoce, květiny, zvěřinu a drůbež. Těmito pozdějšími malbami se Claesz propojuje s novým vývojem malby zátiší do „bohatého zátiší“, v němž září zejména Jan Davidsz de Heem, Abraham van Beyeren a Willem Kalf.

V letech 1640 až 1650 vytvořil Claesz značné množství obrazů v mnoha variacích a různých velikostech. Kvalita děl Pietra Claesze podléhala v těchto letech určitým výkyvům. Aby mohl uspokojit velkou poptávku svých mnoha nadšenců, začal malovat rychleji a s menším množstvím barev, které nanášel v tenkých vrstvách, upadl do určité rutiny, i když nepřestával imponovat překvapivými detaily a malířskými efekty. V té době Claesz namaloval několik zátiší ve spolupráci s Roelofem Koetsem.

O posledních deseti letech života Pietra Claesze není nic známo. Vytvořil méně obrazů a vzhledem ke zhoršené situaci na trhu se držel svých osvědčených vzorců, což se pro něho nakonec ukázalo jako velice lukrativní.⁴⁸



Zátiší s rybou, 1647
Pieter Claesz
Rijksmuseum, Amsterdam

⁴⁸ Pieter Biesboer, Martina Brunner-Bulst, Henry D. Gregory, Christian Klemm, Pieter Claesz – Stilleben, Kunsthau Zürich (2004), Waanders Verlag, Zwolle, s. 5.

PRAKTICKÁ ČÁST

TECHNOLOGICKÝ PRŮZKUM:

Informace o díle:

Malba od Pietra Claesze „Zátiší s pečeným bažanten“ pochází z roku 1643 a je majetkem sbírky Národní galerie v Praze. „*Obraz pocházel ze zámku Heřmanův Městec, který koupil vlastenec Rudolf VI. kníže Kinský ze Vchynic a Tetova, podporovatel Palackého. Byl však zabavený Ulrichu Kinskému, majiteli paláci Kinských na Staroměstském náměstí v Praze, jenž na rozdíl od dalších větví rodu zvolil za II. světové války proněmeckou orientaci.*“

Neinvazivní průzkumové metody:

Účelem restaurátorského průzkumu je shromáždit informace o způsobu zhotovení, původu předmětu, jeho významu, historickém vývoji a originálním nebo dřívějším vzhledu, dále o současném stavu, materiálové podstatě a formách, příčinách i rozsahu poškození. Stav uměleckého díla lze bezpečně zkoumat prostřednictvím optických neinvazivních metod. Prostřednictvím těchto nedestruktivních metod je studován charakter daného díla, od malířských podložek, přes materiálové složení podkladových vrstev, řešení podmalby k samotné malbě a závěrečným lazurám.

Současné vyspělé techniky multispektrálního zobrazování mohou poskytnout kromě obrazu také přesnou informaci o složení vybrané části díla, materiály a technologie zhotovení předmětu, podpůrné konstrukce a prvky. Tímto způsobem lze také identifikovat druhy a rozsah poškození a jeho příčiny, případně pozdější restaurátorské zásahy, úpravy a doplňky.

V průzkumu Zátiší s pečeným bažantem jsou použity následující zobrazovací metody, zprostředkovávající různé poznatky o díle:

Digitální fotografický záznam v rozptýleném denním světle, které umožňuje prohlídku pouhým okem, dále pak razantní boční nasvícení, zdůrazňující povrchovou strukturu, případně deformace a poškození. Makrofotografie více přibližuje charakter malby, poškození či zásahů.

Ultrafialové elektromagnetické záření s kratší vlnovou délkou (pro zobrazovací metody se používá rozmezí 315/320-400 nm) dopadá na povrch malby, kde vzniká luminiscence, která dokáže podle odstínu odhalit různé složení svrchních materiálů. UV záření nemá schopnost pronikat do hlubších vrstev skrze materiály. Přináší tak informace výhradně o povrchu díla, usnadňuje lokalizovat a zhodnotit povrchové laky, lazury nebo dešifrovat druhotné zásahy, zahrnující konsolidační látky, tmely, přemalby nebo retuše. Díky UV luminiscenci je možné jisté materiály identifikovat nebo alespoň orientačně určit.

Ultrafialová fotografie zaznamenává pouze odražené UV záření, které není postřehnutelné okem. K záznamu odraženého UV záření se používají speciálně upravené digitální fotoaparáty s vhodnými filtry. Získaný snímek je jednobarevný, většinou černobílý. Materiály, které více pohlcují UV záření, jsou na výsledném záznamu tmavší.

Infračervená reflektografie (s vlnovou délkou 700-1000 nm) nabízí vhled pod svrchní barevné vrstvy a umožňuje identifikaci např. podkresby, štetcového rozvržení, podmalby či pentimenti. Také je možné v některých případech zjistit charakter a rozsah poškození pod druhotnými vrstvami. Odražené infračervené záření je zaznamenáváno speciální kamerou nebo upraveným digitálním fotoaparátem opatřeným vhodnými filtry.

UV i IR reflektografie se následně upraví v tzv. falešných barvách. Cílem je barevné zvýraznění a zviditelnění rozdílů. Na takto upravených snímcích lze lépe rozeznat oblasti na základě jejich materiálové podstaty, například podle použitých pigmentů. Tímto způsobem

je v určitých případech například možné od sebe rozlišit některé pigmenty stejné barevnosti i odstínu.

Rentgenové záření (1 pm až 10 nm) dokáže prostoupit většinou předmětů. Rentgenové snímky zobrazují vnitřní struktury předmětů, vizuálně skryté části, dutiny ale také vrstvy malby a povrchové úpravy. Umějí odhalit vnitřní konstrukce, doplňky, spojovací prvky nebo defekty. Mohou poskytnout poznatky o podkresbách, podmalbách, podkladových vrstvách nebo tmelech, retuších a jiných druhotných zásazích. Touto průzkumovou metodou se zkoumá stav a charakter vnitřní hmoty materiálů.

Ruční rentgen-fluorescenční spektrometrie může snadno poskytnout informace o prvkovém složení měřeného místa.

Pro získání co nejobjektivnějších údajů jsou výsledky průzkumů srovnávány s dostupnými archivními prameny a odbornou literaturou.

Invazivní metody

Po vyčerpání neinvazivních metod průzkumu, na základě jejich výsledků a důsledné rozvahy se přistupuje k odebrání mikroskopického vzorku pro stratigrafickou analýzu. Invazivní průzkum založený na odběru vzorků může poskytnout přesný rozbor materiálů, případně další informace o jejich specifických vlastnostech.

V příčném řezu vzorku je možné vysledovat detailní údaje o souvrství a identifikaci materiálů. Na základě poznatků vyhodnocených z neinvazivního průzkumu lze určit nejvhodnější místa pro odběry vzorků a jelikož jde o nevratný zásah do díla, minimalizovat jejich počet i velikost.

K odběru mikroskopického vzorku z obrazu od Pietra Claesze bylo přikročeno po vyhodnocení neinvazivního průzkumu v porovnání s odbornou literaturou a dobovými receptáři pro bližší zjištění složení podkladových vrstev. Místo odběru bylo lokalizováno u kraje v oblasti defektu, tak aby nedocházelo k narušení výtvarné hodnoty díla.

Popis výjevu:

Kompozici definují předměty v zátiší rozmístěné tak, že tvoří diagonálu vedoucí z levé horní do pravé spodní části formátu. Dolní polovina pojímá stůl, z velké části pokrytý bílým ubrusem a napravo zakončen ubíhajícím rohem. U levého okraje se na stole nacházejí kuličky hroznového vína, rozbité vlašské a lískové ořechy. Dominantou celé skupiny objektů je velký římský pohár, z poloviny naplněn vínem, ve středním plánu obrazu zaujímá místo pečený bažant na míse, plynule navazující na nakousnutou housku, posazenou vpravo u rohu stolu. V popředí na menším talíři spočívá citron s okrájenou kůrou. Talíř, vyčnívající přes hranu stolu, přesvědčivě dotváří hloubku obrazového prostoru. Přes okraj stolu visí část pochvy na dýku, ležící mezi talíři. V centrální části v pozadí, nejdále od diváka, je zachycena dóza se solí a hned vedle v levé části, částečně skrytý za pohárem, další cínový talířek. Na pozadí se táhne nevýrazná větvička vinné révy. Světlo ozařuje skupinu předmětů zleva a dotváří tak prostor a chvějivou atmosféru.

Podložka:

Podložka o rozměrech 65,5 x 50,6 cm a tloušťce cca 0,8 cm se skládá ze dvou vodorovně orientovaných dubových desek, o výškách 27 cm a 22,6 cm z levé strany a 26,8 cm a 22,7 cm z pravé strany a doplňku o výšce cca 1 cm.

Pravý okraj je zezadu mírně a nerovnoměrně zkosený, což bylo v praxi běžné u všech okrajů, kvůli snadnějšímu zasazení do zdobného rámu. Ostatní okraje známky zkosení nevykazují, je tedy pravděpodobné, že byly oříznuté.

Podklad:

Ve viditelném světle je patrná kresba dřeva, propisující se do plochy. To vypovídá o velmi tenkém podkladu, který se dá dobře rozetřít nebo o dokonalém zbroušení do této podoby.

Podklad je nanesen ve dvou velmi subtilních světlých vrstvách. U odebraného mikroskopického vzorku byla detekována spodní křídlová vrstva, zřejmě zaplňující póry dřevěné podložky a svrchní zabarvená vrstva, obsahující křídou, olovnatou bělobu a stopové množství zemitých pigmentů a uhlíkaté černě. Podle mírně nažloutlé luminiscence kolem zrn pigmentů v podkladu ze snímku vzorku v UV světle je možné, že se jedná o podíl oleje či pryskyřice.

Na základě konzultace na dálku s restaurátorkou Abbie Vandivere z galerie Maurithuis v Haagu byly zjištěny shody ve složení podkladových vrstev. Jedná se o tři obrazy. V zátiší se svíčkou z roku 1627 jde o kombinaci křídly, olovnaté běloby a umbry. V zátiší Vanitas z roku 1630 byla detekována vrstva křídly, olovnaté běloby, vyplňující póry dřeva. Navrch byla nanesená světle hnědá vrstva, obsahující olovnatou bělobu, zemité pigmenty a kostní čern. Tato vrstva předvídá tvar hlavních objektů v kompozici, mohla tedy působit jako podmalba. V zátiší s převrženým podnosem z roku 1636 byla opět nalezena světle hnědá vrstva složená z olovnaté běloby, uhlíkaté černě, umbry a dalších zemitých pigmentů a pod ní pravděpodobně vrstva, vyplňující póry dřeva.

Světle hnědý odstín podkladu je částečně viditelný na tence natřených nebo odřených místech, například v záhybech ubrusu, v přechodech mezi světlem a stínem nebo v pozadí.

Izolace/Imprimitura:

Při optickém průzkumu se pod studeným odstínem naneseného pozadí jeví prosvítající světlý okrový tón. Z počátku bylo předpokládáno, že jde o imprimituru, ale z vyhodnocení analýzy vzorku nelze přesně určit vrstvu izolace, není patrná žádná kompaktní vrstva.

Podle informací od zmíněné restaurátorky Abbie Vandivere se v žádném ze tří Claeszových obrazů při restaurátorském průzkumu neidentifikovala zabarvená izolační vrstva.

Podkresba:

IR reflektografie, provedená kamerou Osiris, neodhalila žádný náznak podkresby. Jsou patrné svižné tahy štětce v draperii, které korespondují s tmavými místy, prosvítajícími pod svrchní pastózně nanesenou vrstvou, což může znamenat hrubé štětcové rozvržení.

Lze si jen domýšlet, zda pod tvarem poháru, exaktně definovaném ve vrstvě neutrálního pozadí, malíř nanasl podkresbu, či rovnou podmalbu.

Podmalba a malba:

Charakter malby je velmi svižný. Pozadí je vystavěno patrně ve dvou vrstvách. Studený zeleno-šedý odstín je proveden přiznaným umělcovým rukopisem a s úsporným množstvím barvy. Pod tímto tenkým nánosem prosvítá teplý okrový tón, který lze vysledovat i v jiných partiích malby v různých nuancích. Nepochybně jde o součet zatónovaného podkladu s následující podmalbou,

vystavěnou ve škále okrových, hnědých a zelenavých odstínů. Podmalba se nejvíce projevuje ve spodní části poháru, prosvítá i pod bílým ubrusem a celkově ve stinných místech obrazu.

Při nanášení pozadí, které je jinak malováno svižnými neuspořádanými tahy, si autor precizně vymezil tvar stěn skleněného poháru s vínem v pastózně nanesené ploše, jejíž struktura je dobře patrná v detailní fotografii v razantním bočním nasvícení. Zřetelná je také lazurní barva, kterou je pohár posléze namalován již přes zaschlé pozadí.

S vrstvou pozadí souvisí i podložení stolu v podobné barvě, které plynule přechází i přes některé další předměty, např. cínové talířky, ořechy nebo citron.

Na některých místech se projevují autorské změny, tzv. „pentimenti“, částečně viditelné v denním nasvícení, výrazněji pak na rentgenových snímcích nebo infračervené reflektografii.

Jde např. o změnu kompozice okrájené kůry citronu, která je ve výsledku posunuta mírně vlevo. Na RTG snímku se projevuje hrubé rozvržení, podle výrazně zářivých tahů obsahuje patrně olovnato-cínčitou žluť, která zároveň mírně prosvítá pod tmavou lazurou ve viditelném nasvícení. Autor se tedy poté rozhodl pozměnit kompozici polohy citrónu a kůry.

Další příklad „pentimenti“ se nachází v oblasti pochvy na dýku. Tato změna se projevuje v IR reflektografii a je dobře viditelná také v denním nasvícení. Jde o posunutí směrem dolů a mírně doprava. Stejně tak je vidět zamalovaný původní tah, který naznačoval zakončení ubrusu nalevo.

V jednotlivých předmětech se uplatňuje pastózní malba, která podporuje prostorovost a vykresluje rozdílnost materiálů. Některá místa jsou malována způsobem „mokry do mokrého“. Jinde jsou naopak kladeny velmi pastózní detaily s bezprostřední bravurností na již zaschlou modelaci.

Zároveň se zde uplatňují lazurní filmy, které dolaďují barevnost, zvýrazňují stíny a podtrhují struktury, např. u dužiny citronu, zvýraznění kůže pečeného bažanta či u zatónování desky stolu. Případně jsou pokládány samostatně, jako je tomu v případě větvíček vinné révy a horní části skleněného poháru. Nejvyšší světla, odlesky a drobné detaily jsou výrazně reliéfní.

Infračervená fotografie ve falešných barvách podle odstínu naznačuje přítomnost olovnato-cínčité žluti v kůře citronu. Předpokládána je i v housce nebo v kůži pečeného bažanta v kombinaci s dalšími pigmenty. V místech lazur u pečinky se projevuje typické zbarvení pro rumělku. Ultrafialová fotografie ve falešných barvách koresponduje se zjištěnými jevy ze zmíněné IR fotografie ve falešných barvách.

Zjištění z průzkumu korespondují s výsledky XRF spektrometrie a analýzou odebraného mikroskopického vzorku.

Předchozí restaurátorské zásahy:

Zadní strana vykazuje viditelné restaurátorské zásahy. Je zbrázděna stejnoměrným rastrem a opatřena různými doplňky.

V rentgenovém snímku se objevují dřevěné prvky kruhovitých tvarů, vlepené v místech prostředního a dolního spoje (dole jsou mírně oříznuté společně s okrajem) a zároveň podél horního okraje, kde jsou pouze půlkruhovitě tvaru. Všechny jsou stejné velikosti a umístěné po pěti v řadách. Denní nasvícení odhaluje pouze tři horní doplňky, zbylé dva jsou zatmelené, prostřední a spodní řadu zakrývá parketáž. Nejspíše jde o doplňky, které měly sloužit jako podpurné zajištění spojů, proto vyvstává spekulace, zda mohla být deska shora oříznuta. Stejná otázka se nabízí i u spodního okraje, kde jsou kolečka také mírně seříznuta.

Na okrajích jsou fragmenty světlé hmoty s hnědou lazurou. Patrně jde lepidlo nebo tmel, který byl nanesen v pozdější době a předcházel následujícímu přidávku, kterým je vlepená parketáž,

skládající se z šesti širších svislých a dvanácti užších vodorovných latěk. V místech kontaktu s původní deskou jsou patrné zbytky adheziva. Dá se předpokládat, že deska s pečeným bažantem byla ztenčena. Vrypy na zadní ploše s charakterem rovnoměrné mřížky nasvědčují stopě nástroje. (odvození z průzkumu).

Jak již bylo zmíněno, pravý okraj je zezadu mírně a nerovnoměrně zkosený. U zbylých třech okrajů se zkosení neprojevuje, v takovémto případě mohl být kromě horního a spodního okraje oříznut i levý. Tomu nasvědčuje i umístění kuličky hroznového vína, která příliš vystupuje z formátu. /je také mírně seříznuta. Není vzácností najít obrazová díla, která nejsou v původní velikosti kvůli vsazení do již existujících rámu.

Přední strana je v zachovalém stavu. Barevnými vrstvami prostupuje kresba dřeva nejvíce patrná v pozadí, kde jsou vrstvy malby nejtenčí. Celou plochou prochází mírná sekundární krakeláž, tvořící se podél kresby dřeva.

Malba je opatřena silnou nerovnoměrnou vrstvou laku, nejspíše s přídavkem damarové pryskyřice, který se projevuje v UV luminiscenci nazelenalým odstínem. Po celé ploše se objevují drobné defekty, většinou se ztmavými retušemi. Retuše jsou rozpoznatelné v denním nasvícení, v IR reflektografii i v UV luminiscenci. Některé jsou patrné pod lakovou vrstvou, jiné, více zřetelné, na lakové vrstvě. Nejrozsáhlejší retuše se nacházejí v dolní části obrazu těsně u spoje spodního okraje, patrně s příměsí zinkové běloby. Je pravděpodobné, že malba byla v těchto místech poškozená. V UV luminiscenci v místě spoje dvou větších desek, u nohy poháru, lze spatřit namodralé skvrny. V denním nasvícení je toto místo mírně zakalené. Pravděpodobně se jedná o vosk.

TECHNIKA MALBY PIETRA CLAESZE:

Podložka:

Většina děl od Pietra Claesze je tvořena na dřevěné podložce. Často je uveden jako materiál dub a zapůjčené dílo z Národní Galerie v Praze je rovněž na dubové desce, což odpovídá dobové zvyklosti malovat menší formáty na desky z dubu, dováženého z pobaltské oblasti (viz. kapitola o dřevěných podložkách).

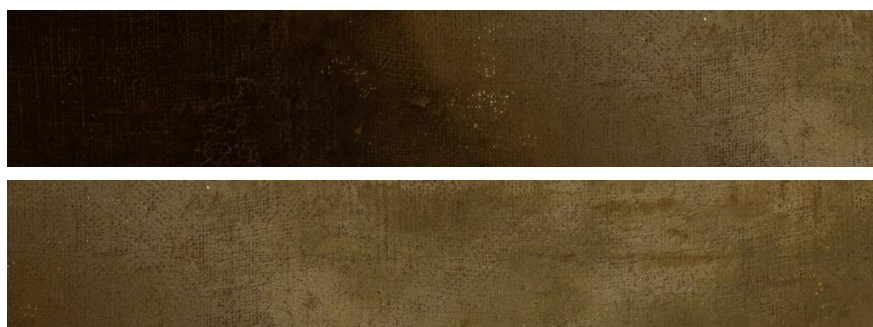
Desky jsou ve velkém množství případů sestaveny z více kusů, často jde o dvě či tři slepená prkna. Formáty Pietra Claesze jsou nejčastěji orientovány na šířku, výjimečně na výšku. Je známo i několik maleb na deskách oválného tvaru z raného i pozdějšího období autora.

Rozměry jsou velmi různorodé, pohybují se od malých formátů okolo 30 centimetrů na šířku přes střední velikosti až k rozměrům přes sto centimetrů. U některých obrazů velmi pravděpodobně došlo k úpravě velikosti formátu.

Ze zadních stran deskových podložek bývají zpravidla zkosené okraje, pro snadné zasazení do zdobného rámu (viz. kapitola o dřevěných podložkách). U obrazů od Pietra Claesze se tato úprava projevuje u většiny děl, ovšem ne vždy se zkosení nachází u všech okrajů desky.

Zátiší s pečeným bažantem z Národní Galerie v Praze vykazuje zkosení hrany pouze u pravého okraje, což také nasvědčuje dodatečnému zmenšení formátu, oříznutím ostatních tří stran.

Popisy v Amsterdamském Rijksmuseum uvádí u *Zátiší s krocaním dortem* z roku 1627 a u *Zátiší se Spinariem* z roku 1628



Detaily zdeformovaných vláken plátna ze zátiší s rybami od Pietra Claesze, 1660
Národní Galerie v Praze

zkosení u všech stran, u *Zátiší se solí* z roku cca 1640-45 mírné zkosení nahoře, vlevo a dole. Deska byla pravděpodobně zprava mírně oříznuta. *Zátiší s rybou* z roku 1647 je nerovnoměrně zkosené rovněž ze tří stran.

Pieter Claesz rovněž maloval na plátěnou podložku. Podle deformace plátna u některých jeho obrazů je pravděpodobné, že také používal dřevěný pracovní rám, jak bylo v této době zvykem. U *zátiší s rybami* z roku 1660 z pražské Národní Galerie se projevuje tento úkaz podél všech čtyř okrajů. Nepatrné zvlnění vláken je patrné i na *zátiší s hudebními nástroji* z roku 1623 umístěném v Louvru.

Podkladové vrstvy:

Podklady na deskových obrazech od Pietra Claesze jsou většinou ve velmi tenkém provedení. U *Zátiší s pečeným bažantem* byly v analýze mikroskopického vzorku identifikovány dvě vrstvy podkladu. Spodnější křídová měla zřejmě funkci zaplnění pórů struktury dřeva. Vrchní vrstva obsahuje kromě křídý také velké množství olovnaté běloby a stopové množství zemitého pigmentu. Z toho vyplývá, že podklad byl tvořen v souladu s dobovými receptáři, ve kterých se tento popis objevuje. Umbra je pigment, vyznačující se sikativními vlastnostmi, stejně tak i olovnatá běloba. Je tedy možné, že Pieter Claesz nanášel na předpřipravenou desku svůj vlastní zabarvený nátěr, který měl obdobnou funkci jako imprimitura, tedy vytvářet střední tón plochy.

Podle popisu na webových stránkách Rijksmuseum v Amsterdamu se u obrazů od Pietra Claesze vyskytují rovněž tenké podkladové vrstvy. Např. u *Zátiší s krocaním koláčem* z roku 1627 je uvedeno, že tenký a hladce nanesený podklad má bílou barvu. V odstavci u zátiší *Vanitas* se sochou z roku 1628 je popsán tenký a hladký podklad světlé barvy. Podobný popis je i u *Zátiší se solí* z roku cca 1640-45, kde je zmínka o tenkém a hladce naneseném podkladu, rovněž světlé barvy. Stejně tak *Zátiší s rybou* z roku 1647 má mít tenkou vrstvu podkladu, která místy a podél kontur prosvítá vrstvami barvy. Je zmíněn nažloutlý odstín.

Odborný článek z washingtonské Národní Galerie o *Zátiší s pavím dortem* z roku 1627 zmiňuje velmi tenký, hladký, téměř bílý podklad, nedosahující k okrajům.

Prostřednictvím online konzultace s restaurátorkou Abbie Vandivere z muzea Mauritshuis byly získány informace o podkladových vrstvách u třech maleb od Pietra Claesze. *Zátiší s hořící svící* z roku 1627 má špinavě bílý podklad s obsahem olovnaté běloby, křídý a umbry. Podklad u zátiší *Vanitas* z roku 1630 je ve dvou vrstvách z nichž spodní, vyplňující strukturu dřeva, obsahuje rovněž křídou a trochu olovnaté běloby. Druhá vrstva má světle hnědé zbarvení a skládá se z olovnaté běloby, zemitých pigmentů (včetně umbry) a kostní černě. Zdá se, že tato hnědá vrstva se mírně nuance v tónu a předvídá tvar hlavních objektů v kompozici, takže mohla působit jako rozvržení či podmalba.

U pozdějšího zátiší s tazou z roku 1636 byla také identifikována světle hnědá vrstva obsahující olovnatou bělobu s příměsí uhlíkaté černě, umbry a dalších zemitých pigmentů. Průzkum naznačuje, že pod touto vrstvou může být jiná vrstva, vyplňující póry dřeva. Zabarvený podklad, nanesený až k okrajům desky je částečně viditelný na lazurně pojatých oblastech nebo v místech defektů, např. v záhybech ubrusu nebo přechodech mezi stínem a světlem. U žádného z těchto tří obrazů nebyla identifikována imprimitura.

Podkresba/rozvržení/podmalba:

Restaurátorský průzkum u *Zátiší s pečeným bažantem* neodhalil žádný druh podkresby, na infračervených snímcích jsou vidět tahy štětcem, naznačující hrubé rozvržení ubrusu, který byl přesněji definován až v samotné malbě, levý okraj ubrusu byl mírně posunut doleva. Další pentimenti se nachází v oblasti pochvy na dýku, visící přes okraj stolu. Autor také změnil umístění citronové kůry, jejíž původní umístění je dobře rozpoznatelné v rentgenovém snímku.

Washingtonská galerie ve zmíněném odborném článku o *Zátiší s pavím dortem* od Pietra Claesze neuvádí přítomnost podkresby, popisuje však také autorské změny kolem džbánu podél levého okraje stolu, dále se pak zmiňuje o pentimenti pod sklenicí, jde o předmět, připomínající nějaký druh čepele.

Malba:

Raná tvorba Pietra Claesze se vyznačuje rozptýleným světlem, tmavším pozadím a pestrou lokální barevností. Předměty na prostřeném stole jsou vyobrazeny se stejnou důležitostí s přesvědčivým napodobením nejrozličnějších struktur a materiálů. Vrstvy barvy byly nanášeny hladce, rukopis je uhlazenější než na pozdějších dílech. Pro zvýraznění textur předmětů a pro nejvyšší světla bylo nanášeno impasto.

U Claeszových maleb se barva skládá z vrstev od lazurních až po zcela



Zátiší s krocaním koláčem, 1627
Pieter Claesz
Rijksmuseum, Amsterdam

krycí. Tence nanesené vrstvy barvy umožňují, že ve výsledném výstupu hrají důležitou roli podkladové vrstvy a podmalba.

Používal různé štětce a s barvou manipuloval různými technikami, aby napodobil nebo reprodukoval textury předmětů na stole.

U *Zátiší s pavím dortem* jsou některé barvy nanесeny mokré do mokrého, většinou ale spíše mokré na již zaschlý povrch. Předměty v zadní části obrazu byly vyhrazeny již v pozadí, stejně tak u *Zátiší s krocaním dortem*.

U obou těchto raných maleb je nalevo v jemně malovaném tmavém pozadí přesně definován nenápadný stín, vytvořený diagonálním tahem suchého štětce do mokré plochy.

Některé plochy, předměty, či stíny tvořil způsobem nanесení vrstev barvy a poté malým štětcem vytvářel klikaté či vlnovité vzory. Také hojně používal tupování, např. v oblasti bílého ubrusu nebo v pozadí maleb. Tyto charakteristické rysy autorova rukopisu se projevují už na raných zátiších s ptačími dorty v draperii, ale na jeho pozdějších obrazech jsou ještě výraznější.

V dílech následující vývojové etapy postupně začíná převažovat jednodušší barevné schéma. Na předměty v zátiší dopadá rozptýlený proud světla, diagonálně vedený většinou zleva. Podle laboratorní analýzy odebraného mikroskopického vzorku ze *Zátiší s pečeným bažantem* z NG v Praze obsahuje vrstva malby v pozadí kombinaci zemitých pigmentů s olovnatou bělobou a malým množstvím olovnaté-cínové žluti. Dá se předpokládat, že jde o autorovu osvědčenou kombinaci, kterou používal i v dalších svých malbách.

Podle průzkumu tohoto obrazu ve viditelném světle je pozadí vytvořeno ve dvou vrstvách s patrnými tahy štětcem, počínající světlejší vrstvou uprostřed, která je směrem doprava postupně ztmavována. Tmavší vrstva je nanесena přes již zaschlou světlou vrstvu a postupně se směrem ke středu obrazu ztenčuje. V místech prolínání těchto dvou vrstev je vrchní lazurní barva nanášena tupováním. Tento způsob postupu je čitelný i na jiných zátiších od Pietra Claesze.

Malířské pojetí pozdější tvorby, na rozdíl od pojetí v raných zátiších je více promyšlené, stejně tak kompozice. Předměty jsou zapojeny tak, aby vytvářely jeden kompaktní celek a jsou malovány s různou mírou preciznosti. V malbách se více projevuje malířův rukopis, ať už jde o pozadí nebo o draperii, která je většinou jednodušeji řešená. Tahy štětce jsou energické, barva je nanášena v hutné konzistenci a přispívá k živému, plastickému efektu.

V *Zátiší se solí* ze čtyřicátých let 17. století je v malbě ubrusu použitý velmi výrazný malířský přednes. Jsou patrné stopy štětce tvořící zmíněné klikaté tahy různými směry a také tupování.

Stoly jsou pojaty různými způsoby. Zpravidla jsou malovány krycí barvou, která se směrem k vrženým stínům předmětů ztenčuje. Často jsou patrné tahy štětce, zvláště pak na rozhraní světla a stínu. Někdy je stůl chladnějšího odstínu překrytý teplejší lazurou. Deska stolu v *Zátiší s pečeným bažantem* je tvořena nejprve světle hnědou studenou barvou, kterou zakrývá tmavší lazura načervenalého hnědého odstínu.



Zátiší s pečeným bažantem, 1643
Pieter Claesz
Národní Galerie v Praze



Detail ubrusu v zátiší se solí, 1640-45
Pieter Claesz
Rijksmuseum, Amsterdam

I malby z pozdního období jsou ponechány ve světlých tónech a autorův rukopis se stále více uvolňuje. Barva je nanášena jistými širokými tahy. Předměty v zátíších jsou malovány více pastózně a s menšími detaily.

Citrony v Claeszových zátíších jsou zobrazeny s různou úrovní preciznosti. Od raných důkladně zachycených citrusů pojmá i detailní znázornění pecek nebo průsvitnost nakrájených plátků se autor dostává k hrubě nahozeným strukturám s naznačeným charakterem citronu v pastózním provedení. Podobný vývoj zaznamenávají i další předměty v zátíších, od housky, přes hlavní jídlo, slánku, pohár s vínem k rozbitým ořechům.



1625



1627



1627



1636



1643



1643



1645



1647

Kompozice:

Předměty v raných kompozicích Pietra Claesze jsou rozmístěny rovnoměrně vedle sebe a všechny jsou namalovány se stejnou precizností. Na stolní desku se díváme z mírného nadhledu a zadní hrana většinou dosahuje poloviny formátu. Jeho prostřené stoly jsou přeplněny hromadou jídla a nádobí. Častým předmětem je cínový talířek, který se v jeho zátiších objevuje v různých velikostech a v různém množství. Dále jsou to nádoby, porcelánové mísy, skleněné větší i menší poháry, džbány či konvice a nejrozmanitější pokrmy od drobných potravin až po hlavní chody. Hlavní chod v podobě pečené drůbeže, koláče, ryb, šunky, zřídka mořských tvorů, je často umístěn v centru formátu, obklopen drobnějšími pochutinami. Opakovaným námětem je okrájený citron na cínovém talířku, umístěný v předním plánu, zpravidla přesahující okraj stolu. Zbývající plochu okolo talířků, mís a jiného nádobí často obklopují menší potraviny jako jsou ořechy, sušené ovoce či olivy, dále pak příbory i jiné útlé předměty, diagonálně položené na ubrusu nebo opírající se o okraj talířků. Nejčastěji jde o jídelní nůž a dýku, na některých obrazech se vyskytuje lžíce, zabořená do rozjedeného koláče.

Jiným osvědčeným námětem Pietra Claesze je slánka, kterou umísťuje hlavně do svých pozdějších zátiší, nejčastěji do zadního plánu obrazu, nakousnutá houska na okraji stolu u hrany nebo pečený bažant v osvědčené neměnní se poloze.

Mnohokrát opakovaná a oblíbená schémata malíř přizpůsoboval tématu.

Příležitostně jsou jídelní stoly doplněny o kuřácké potřeby, např. hliněná nádoba s doutnajícími uhlíky, dózičky na tabák a dýmky. V jiných případech tyto předměty tvoří samostatné zátiší, poukazující na tzv. „pití tabáku“, jak se zpočátku kouření pojmenovávalo.

Další vývoj kompozic prošel výraznými proměnami. Opomeneme-li již zmíněnou monochromní barevnost, uspořádání předmětů od stejnoměrného pokládání vedle sebe dospělo k propojenějšímu harmoničtějšímu shromáždění. Objekty jsou aranžovány tak, aby se vzájemně překrývaly a zároveň působily jako náhodné nenucené uspořádání. Zátiší jsou skromnější a přirozenější. Předměty jsou zobrazené v různé míře intenzity propracovanosti, čímž dotvářejí hloubku v prostoru.

Tak jako haarlemská krajinomalba i monochromní zátiší od Pietra Claesze se vyznačují promyšlenou kombinací diagonálních os. Typické je dotvoření kompozice kolem dominantního objektu, který je umístěn v levé nebo pravé části obrazu. Odsud pak tvoří ostatní předměty diagonální osu k protilehlé hraně stolu. Rovnoměrným šikmým směrem většinou vede i proud světla do střední části formátu a utvrzuje tak základní kompozici. Bílý ubrus přehozený přes desku zasahuje často do dvou třetin stolu a rozděluje ho na tmavé a světlé části.

V těchto všech zátiších se objevují větší či menší náznaky pomíjivosti. Může jít o převrženou nádobu, rozbité ořechy, někdy i hodinky. Napříč pozdějšími vývojovými etapami Pietra Claesze se vyskytují odklony od snídaňových kompozic k obrazům typu *vanitas*, zachycující pouze předměty spojené s marností a smrtí. V takovýchto obrazech je často hlavním motivem lebka, položená na knihách, obklopená husím brkem, zhasnutou terakotovou lampou nebo hořící svíci.

Pozdní tvorba Pietra Claesze se ubírá k bohatěji řešeným prostřeným tabulím, doplněným např. o větvičky hroznového vína, ovoce i mořské živočichy a drží se diagonálního rozvržení.

Signatura:

Signatura Pietra Claesze je tvořena počátečními písmeny jeho jména, tedy P a C. Písmeno P má elegantní zakončení obloučkem a prodlouženou nožičku, ozdobenou patkou, nožičku protíná menší písmeno C.

Datece bývá před, za nebo pod signaturou, výjimečně se objevuje i letopočet s podpisem přesně mezi čtyřmi ciframi.

Na mnoha malbách se nachází zkratka A^o, umístěná zpravidla před letopočtem, někdy ale i před signaturou. Může jít o alternativu k latinské zkratce A.D. neboli Anno Domini, v překladu „Leta Páně“. Další variantou je znak v horní části za podpisem, připomínající většinou apostrof, někdy „O“. Je možné, že se jedná o zkrácenou verzi k označení A^o.



1623- Zátěš s hudebními nástroji, Louvre Museum



1644- Zátěš s krabem, pohárem a citronem, Hermitage Museum

Umístění signatur je různé, často se vyskytuje na čepeli jídelního nože nebo z boku na stránkách zavřené knihy, dále pak v ploše pozadí nalevo i napravo, ve výšce středu formátu těsně nad prostřenou tabulí nebo v dolní polovině vedle rohu stolu. Hojně opakované jsou také signatury na hraně desek. Méně obvyklé je situování na okraji cínového talířku a výjimečně lze nalézt signaturu na zakončení u houslí v zátěši s hudebními nástroji.



1627- Zátěš s hořící svíčí, Mauritshuis



1628- Zátěš se Spinariem, Rijksmuseum



1630- Zátěš Vanitas, Mauritshuis



1627- Zátěš s krocáním koláčem, Rijksmuseum Amsterdam



1627- Zátěš s pavím koláčem, NG of Art, Washington



1636- Zátěš s tazvou, Mauritshuis



1649- Zátěš s nádobami na pití, NG, London



1628 – Zátěš s lebkou a psacím brkem, Metropolitan Museum of Art, New York



1643- Zátěš s pohárem, krabem a citronem, Art Gallery of South Australia



1643- Zátěš s pečeným bažantem, NG Praha



1646- Zátěš s pohárem, ústřicemi, tabákem, houskou a solí, soukromá sbírka



1642- Zátěš s pohárem a ústřicemi, soukromá sbírka



1646- Zátěš s hliněným džbánem, NG Praha



1660- Zátěš s rybami, NG Praha

REALIZACE TECHNOLOGICKÉ KOPIE:

Praktická část se zakládá na informacích získaných z odborné literatury, zjištěních z optického průzkumu a z laboratorní zprávy dodatečně odebraného mikroskopického vzorku. Zpočátku se zvažovalo, zda vzorek odebrat, vzhledem k významnosti autora a pro celkovou soudržnost se od odebrání ustoupilo. Avšak k technice malby daného autora nebyly nalezeny téměř žádné podklady, restaurátorské průzkumy ani laboratorní zprávy. Proto bylo nakonec rozhodnuto, že se k odebrání vzorku přikročí. Došlo k tomu až v průběhu praktické části, po zhotovení a nanesení podkladu, částečně vycházejícím z obecných receptů té doby a také z XRF měření.

Podložka sestává ze dvou slepených dubových desek, o rozměrech 50,6 x 67,5 cm a tloušťce 1 cm. Šířka desky je o 2 cm delší než originál, z důvodu provizorního upevnění do pracovních svlaků, které plochu na malování zmenší o 1 cm z každé strany, tedy na originální rozměry. Zadní okraje byly zkoseny, povrch po obou stranách byl zdrsňen smirkovým papírem a následně opatřen nátěrem 5 % klihového roztoku ve vodě. Dále bylo přistoupeno k přípravě 20 % klihového roztoku, který byl aplikován způsobem tzv. „trenkování“ (používá se tvrdý, štětinový štětec a kolmé úderky).

Na základě měření XRF, kdy byla ve velké míře na všech měřených místech zjištěna olovnatá běloba, bylo přikročeno k přípravě podkladu s příměsí tohoto pigmentu. Ve klihovém roztoku byla rozmíchána plavená křída v kombinaci s olovnatou bělobou 1:1, poté byl přimícháván rozehrátý polymerovaný lněný olej. Směs bylo nutno po menších dávkách třít, do hladké krémovité konzistence, která byla poté aplikována ve dvou subtilních vrstvách. Zbroušení nasucho by způsobilo rozptýlení toxického prachu, proto byla první vrstva mírně vyhlazena jemným navlhčeným hadříkem. S nanesením druhé vrstvy bylo dosaženo rovnoměrnějšího nátěru. Cílem také bylo dosáhnout podobného povrchu podkladové vrstvy jako na originálu, kde skrz tenkou vrstvu podkladu prosvítá kresba dřeva.

V dalším kroku probíhalo hledání ideálního typu izolace a záměrem bylo přiblížit se co nejvíce tónu imprimitury a to na základě detailních snímků v průzkumové části a zkoumání prosvítajících míst pomocí mikroskopu. Byly vytvořeny tři druhy izolace s přimíchaným okrovým pigmentem: klihová (4 %), olejová (ořechový olej) a olejo-pryskyřičná (damara + polymerovaný lněný olej), z nichž byla nakonec vybrána olejová, se kterou pigment působí živěji a výrazněji než s izolací klihovou a lépe se nanáší oproti olejo-pryskyřičné. Při volbě tónu zabarvení plochy byl nejprve zvažován přírodní světlý okr.

V této fázi rozpracovanosti bylo rozhodnuto o odebrání mikroskopického vzorku. Analýza prokázala kromě olovnaté běloby a křídý přítomnost i jiných pigmentů, které podklad mírně zabarvují. Vyskytují se zde tmavší zemité pigmenty a uhlíkatá čern ve stopovém množství. Jde o svrchnější vrstvu podkladu, přidané složky mají sikativní vlastnosti a vyskytují se v několika dobových záznamech. V souvrství se také objevila mírná žlutozelená luminiscence, což může být olejová či olejo-pryskyřičná složka. Ačkoliv v analýze odebraného mikroskopického vzorku nebyla detekována vrstva izolace, z restaurátorského průzkumu vyplývá, že podklad je mírně zabarvený. Na několika místech prosvítá světle okrový tón, někde překrytý šedým průsvitným podložením, jinde v součtu s podmalbou v hnědých barvách.

Samotné malbě kopie předcházely malířské zkoušky, na kterých probíhalo testování intenzity a nuancí tónu imprimitury a následné pokládání barvy pozadí a dalších částí obrazu. Záměrem bylo porovnání optického součtu barev mezi jednotlivými zkouškami a originálem. Až podle výsledku bylo

přistoupeno k zaizolování a dalším krokům na samotné desce kopie. Vybrána byla imprimitura tvořena světlým okrem s malým množstvím sieny a umbry v ořechovém oleji.

Následovalo pomocné přenesení podkresby pomocí uhlu a upřesnění tvarů lavírovanou podmalbou ve škále zemitých pigmentů. Podmalba byla dále rozvíjena kontrastováním jednotlivých tvarů a kontrolována neustálým pozorováním originálu ve viditelném světle a porovnávání se snímky v jiných vlnových spektrech, např. u tahů štětce v rozvržení ubrusu nebo pentimenti kolem pochvy na dýku skvěle posloužil IR snímek z kamery Osiris. RTG snímek pro změnu napovídá o umístění původního návrhu citronu. Tyto změny jsou dobře patrné i ve viditelném světle, proto byly realizovány i v kopírování.

Stůl i ostatní předměty v zátiší byly podloženy šedohnědým studeným odstínem v různé krycí míře podobným odstínem jako pozadí, které bylo nanесeno ve dvou krocích. Nejprve byl položen světlejší tón, představující proud světla. V tomto odstínu byl zároveň vymezen přesný tvar horní části skleněného poháru. Směrem doprava se tato světlá vrstva ztenčuje. Po zaschnutí byla nanесena tmavší vrstva pozadí, tentokrát zprava. Směrem do středu obrazu se postupně stává lazurnější. Některé lazurní stopy této vrstvy na přechodu světla a stínu byly aplikovány jemným tupováním.

ⁱ Parketáž-v minulosti mělo použití těchto podpůrných latí zabránit deformacím dřevěné podložky nebo je napravit. Tato technika se objevuje už v 18. století a existuje mnoho variant jak z hlediska použitých materiálů, tak z hlediska konstrukčních metod a aplikace na nosný panel. Během 19. století byly tyto parketáže systematicky aplikovány na každou deskovou malbu při restaurování. Tento typ konstrukce však vzhledem k tomu, že omezuje přirozené pohyby dřeva, často způsobuje nevratné poškození; například četné trhliny v panelu a oddělení nebo odlupování obrazové vrstvy. Aby se usnadnil proces zploštění panelu, byl panel často nejprve ztenčen, což může postupem času také přispět k poškození obrazové vrstvy vlivem napětí, které bylo vytvářeno hmotností latí – často těžší než panel samotný. (tento odstavec bych dala jako vysvětlivku pod čáru).