



Technika temperových maleb Antonína Slavíčka v kontextu Mařákovy krajinářské školy

Hana Bilavčíková • Akademie výtvarných umění v Praze





Věnováno vzpomínce na prof. Karla Strettiho.



TECHNIKA TEMPEROVÝCH MALEB ANTONÍNA SLAVÍČKA V KONTEXTU MAŘÁKOVY KRAJINÁŘSKÉ ŠKOLY

MgA. Hana Bilavčíková

Dizertační práce 2019

Akademie výtvarných umění v Praze

Ateliér restaurování výtvarných děl malířských a polychromované plastiky

Doktorandské studium, započaté v ateliéru prof. Karla Strettiho, následně
v ateliéru doc. MgA. Adama Pokorného, Ph.D.

Školitelé:

prof. Karel Stretti, doc. MgA. Adam Pokorný, Ph.D.

Konzultanti:

Mgr. Veronika Hulíková, Ak.mal. rest. Anna Třeštíková



Akademie
výtvarných umění
v Praze

Prohlašuji, že jsem dizertační práci vypracovala samostatně s využitím
uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 18. 2. 2019

PODĚKOVÁNÍ

Na tomto místě bych především ráda poděkovala nedávno zesnulému prof. Karlu Strettimu za podporu, důvěru a odborný dohled, se kterým mě vedl v mém projektu.

Také bych velmi ráda poděkovala doc. Adamovi Pokornému, Ph.D., který se stal mým školitelem, za odborné konzultace a podporu v rámci dokončení dizertace.

Mé poděkování patří také Akademii výtvarných umění v Praze za poskytnutí zázemí a možnosti uskutečnit finančně nákladné analýzy, které byly hrazeny z Grantu pro vysokoškolský průzkum, z prostředků Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy České republiky.

Ráda bych poděkovala Národní galerii Praha za možnost provedení průzkumů na obrazech ze Sbírký umění 19. století a za možnost publikování fotografií a výsledků výzkumu. Ing. Leoši Novotnému děkuji za zapůjčení jeho obrazů a umožnění průzkumových metod. Děkuji také galerii Karlštějnská za poskytnutí dopisů Otakara Lebedy.

Mé nemalé díky patří i kolegům za laskavou spolupráci, odborné konzultace, podporu při řešení projektu a provedení všech analýz. Jmenovitě Ing. Václavě Antuškové, Ing. Radce Šefců, Ing. Martině Bajoux Kmoníčkové z Národní Galerie Praha. Ing. Lence Zamrazilové z Akademie výtvarných umění v Praze a Ing. Václavu Pitthardovi, PhD. z Uměleckohistorického muzea ve Vídni.

Za odbornou spolupráci a konzultaci děkuji Ing. Tatjaně Bayerové z Universität für angewandte Kunst ve Vídni. Děkuji Mgr. Veronice Hulíkové a Ak. mal. rest. Zoře Grohmanové za přínosné konzultace v průběhu průzkumů.

Děkuji Diplom-Restauratorin Dr. Wibke Gesina Neugebauer a Dr. Patriku Dietemannovi z Mnichova, kteří mi ukázali směr a pomohli lépe zacílit mou práci.

Ráda bych také poděkovala PhDr. Michaelu Zachařovi a Mgr. Marcelu Fišerovi, Ph.D. za možnost prezentovat provedený průzkum a také za možnost být součástí projektu výstavy Syntonos v Chebu.

Děkuji Ak. mal. Pavlu Truclovi, který mě k tématu Syntonosu přivedl a podnítl mé studium.

Mé díky patří také asistentům ateliéru restaurování na AVU v Praze: Ak. mal. rest. Theodoře Popové, Ak. mal. rest. Markétě Pavlíkové, Ph.D., MgA. Denise Cirmaciové, Ph.D. a MgA. Davidovi Hrabálkovi za podporu a konzultace v průběhu mého studia.

Děkuji Ladislavu Puršlovi za laskavou spolupráci a odbornou jazykovou korekturu, Mgr. Johaně Horákové za jazykový překlad a také MgA. Marku Kolářovi za podporu, grafický design, provedené ilustrace a rekonstrukce a další grafické úpravy dizertační práce.

Mé poděkování patří také mé rodině, rodičům, sestře Mgr. Barboře Urbánkové a mému příteli Dr. Vincenzovi Micalemu, PhD. za psychickou oporu, energii a podporu při studiu.

Děkuji svým přátelům a kolegům, kteří mě doprovázejí a podporují a jsou mi také velkou oporou. Jmenovitě děkuji MgA. Dunji Stevanović, Ph.D., MgA. Kláře Velíškové, MgA. Lucii Kouřilové, MgA. Veronice Rosové, MgA. Barboře Bartyzalové, Ak.mal. rest. Anně Třeštíkové, Ak. mal. rest. Dagmar Konvalinkové, MgA. Dominice Kozera-Dworokové, MgA. Evě Vápenkové, Mgr. a MgA. Michaele Tůmové, MgA. Petře Sejákové, MgA. Terezii Veselé, MgA. Kateřině Druenne a dalším.

OBSAH

1. Poděkování.....	7
2. Abstrakt.....	10
3. Úvod.....	12
4. Metodologie restaurátorského průzkumu.....	14
4.1.1. Fotodokumentace v denním a razantním bočním světle a ultrafialové luminiscenci.....	16
4.1.2. Průzkum pomocí Rentgenografie.....	16
4.1.3. Průzkum pomocí Infračervené reflektografie.....	16
4.1.4. Průzkum pomocí Infračervené reflektografie ve falešných barvách.....	16
4.1.5. Průzkum pomocí Rentgenové fluorescenční analýzy.....	17
4.1.6. Odběr a příprava vzorků.....	17
4.1.7. Průzkum pomocí Optické mikroskopie.....	17
4.1.8. Průzkum pomocí Ramanovy mikrospektroskopie.....	17
4.1.9. Průzkum pomocí Skenovací elektronové mikroskopie s energiově disperzní spektroskopií.....	17
4.1.10. Průzkum pomocí Infračervené spektroskopie s Fourierovou transformací.....	18
4.1.11. Průzkum pomocí Plynové chromatografie s hmotnostní spektroskopií.....	18
4.1.12. Přehled výsledků plynové chromatografie-hmotnostní spektrometrie.....	18
4.1.13. Přehled použitých analytických technik.....	19
5. Mařákova škola.....	20
5.1.1. Dobový kontext.....	21
5.1.2. Dobové materiály - Temperové barvy.....	24
5.1.3. Syntonos.....	28
5.1.4. Krajinářské vybavení.....	31
6. Osobnost a dílo Antonína Slavička.....	36
6.1.1. Dobový kontext	37
6.1.2. Díla vybraná k restaurátorskému průzkumu.....	37
7. Restaurátorský průzkum – Technika malby zkoumaných obrazů.....	50
7.1.1. Podložky.....	50
7.1.2. Formáty a rozměry.....	50
7.1.3. Izolace a degradace podložek.....	52
7.1.4. Podkresba.....	56
7.1.5. Podmalba.....	62
7.1.6. Struktura a způsob vrstvení malby.....	68
7.1.7. Použité štětce.....	73
7.1.8. Analýza pigmentů.....	74
7.1.9. Analýza pojiv.....	78
8. Porovnání výsledků projektů českého a německého prostředí.....	80
9. Závěr a vyhodnocení.....	82
10. Realizace a dílčí výstupy dizertační práce.....	85
11. Literatura.....	86
12. Seznam vyobrazení.....	88

ABSTRAKT

Tato studie se zabývá zkoumáním techniky malby, kterou používali studenti krajinářské školy Julia Mařáka na Akademii výtvarných umění v Praze na konci 19. století.

Zaměřena je zejména na techniku tempery v díle Antonína Slavíčka, která nebyla doposud dostatečně probádána.

Cílem dizertační práce je nalézt souvislosti v technologiích malby, pomocí současných dostupných průzkumových metod analyzovat dílo a uvést je do evropského historického kontextu přelomu 19. a 20. století v Evropě, který byl velmi významným obdobím ve vývoji malířských technik. Na konci 19. století nastaly zásadní změny v malířských technologiích spojené s výrobou tubových barev, proto bych prostřednictvím této práce ráda objasnila rozsah použití rozdílných materiálů v českém prostředí známých pod pojmem tempera nebo Syntonos.

Práce charakterizuje techniku malby vybraných děl Antonína Slavíčka a souvislosti jejich samotného technologického vývoje. Ve spolupráci s Národní galerií Praha a soukromým sběratelem byly vybrány obrazy Antonína Slavíčka jak pro chemickou analýzu malířských médií, tak pro restaurátorský průzkum.

Průzkum se zaměřil na analýzu různých druhů podložek a způsobu jejich přípravy, izolací, výstavbu obrazů, analýzu obsažených materiálů a jejich vzájemných kombinací.

Pro porovnání techniky malby Antonína Slavíčka byla ze stejného období vybrána díla jeho současníků Otakara Lebedy, Antonína Hudečka a Julia Mařáka, kteří nejvíce experimentovali s malířskou technologií a mohli se vzájemně ovlivňovat při pravidelných ateliérových plenérech.

Experimentální analýzy ukázaly, že umělci používali barvy složené z široké škály proteinů, polysacharidů, olejů a pryskyřic, jejichž složení se liší od dobových patentů továrně vyráběných barev.

Tato studie reflektuje nalezené informace v kontextu historického vývoje a klade si za cíl prohloubit poznání tématu díky výsledkům současných průzkumových metod.

ABSTRACT

This thesis examines the painting techniques used by the students of Julius Mařák's landscape school at the Academy of Fine Arts in Prague at the end of the 19th century.

Is focuses mainly on the tempera technique of artist Antonín Slavíček, whose works have not yet been researched in sufficient detail.

The aim of the thesis is to establish connections between different painting techniques, and to examine the selected works using available contemporary research methods. This research will help to place the works within the historical context of the turn of the 19th century in Europe, a period of great importance in the development of painting techniques. The end of the 19th century brought radical changes in painting techniques particularly relating to the manufacture of tube paints, and this thesis will demonstrate how common the techniques of tempera and Syntonos were within the Czech context.

The thesis describes the painting technique used by Antonín Slavíček in a number of selected works and the context of their technological development. Slavíček's paintings were chosen in cooperation with the National Gallery in Prague and a private collector for the chemical analysis of the paint as well as for the conservation research.

The research focuses on the examination of various supports and their preparation, isolation layers, the composition of the paintings, and the analysis of the contained materials and their combinations.

In order to compare Slavíček's painting technique with the artworks of his contemporaries, the works of Otakar Lebeda, Antonín Hudeček and Julius Mařák were chosen. These artists were the leading experimenters in painting technologies and greatly influenced each other during regular plein air studio sessions.

Interestingly, analyses carried out reveals the artists used colours composed of a wide range of proteins, polysaccharides, oils and resins, whose ingredients are different from the patents of industrially produced paints.

This thesis reflects newly found information in the context of historical development of painting techniques and its objective is to deepen knowledge on the topic of Antonín Slavíček's tempera painting based on the results of contemporary research methods.

3.

ÚVOD

Prostřednictvím této práce bych ráda objasnila rozsah použití technik temperových maleb a Syntonosu. Cílem výzkumu bylo zjistit, odkud pochází technika syntonos a zmapovat její použití v díle Antonína Slavička v kontextu Mařákovy školy. Jedná se o typ emulzní tempery, která byla velmi oblíbená na přelomu 19. a 20. století. Zajímalo mě, zda si malíři připravovali barvy sami, zda je modifikovali podle svých potřeb nebo používali barvy komerčně dostupné.

Z korespondence uložené v archivu Národní galerie Praha vyplývá, že Mařákův žák Antonín Slaviček ve své tvorbě výrazně experimentoval s malířskou technologií. ^[1] Pro hlubší analýzu technologie malby se proto ukázal být nejvhodnějším autorem.

Mařákově škole a zejména rozboru díla a techniky malby Antonína Slavička se věnovala celá řada autorů, kteří prostřednictvím svých esejí definovali jeho díla z estetického, umělecko-historického i filozofického pohledu. ^[2] Důležité poznatky přinesla korespondence Otakara Lebedy ^[3] Dalším významným zdrojem informací byly vzpomínky vrstevníků a dobové články z výstav S.V.U Mánes. ^[4] Tato práce je z hlediska obsahu rozdělena do několika částí. V prvních kapitolách se projekt zaměřuje na zpracování teoretické rešerše spojené s okruhem Mařákových žáků, studium archiválií s dostupnými materiály a na možnosti, jakými disponovali malíři na přelomu století.

Následuje restaurátorský průzkum, který zkoumal techniku malby za pomoci nedestruktivních opticko-fyzikálních metod, jako jsou např. prohlídka a fotodokumentace díla v rozptýleném denním světle, v razantním bočním světle, UV luminiscence, makrofotografie, infračervená reflektografie a rentgenové snímky.

Pomocí optických nedestruktivních a mikro-destruktivních metod byla zkoumána materiálová složka techniky malby. Ve spolupráci s chemicko-technologickou laboratoří restaurátorského oddělení Národní galerie Praha, s přírodovědnou laboratoří Umělecko-historického muzea ve Vídni (Kunsthistorisches Museum Wien) a chemicko-technologickou laboratoří Akademie výtvarných umění v Praze proběhl komplexní materiálový průzkum vybraných děl Antonína Slavička a pro porovnání také děl Otakara Lebedy, Antonína Hudečka a Julia Mařáka.

Výsledky všech analýz byly sumarizovány a porovnávány a poskytly nám informace o malířském přístupu, napomohly objasnit složení použitých malířských technik a daly možnost nahlédnout do vnitřních struktur obrazu, jako jsou druhy a způsoby přípravy podložek, izolace, příprava podkladu, přípravné kresby, autorské změny v kompozici, odlišné metody vrstvení,

^[1] Korespondence A. Slavička je uložena v Archivu NGP, publikováno v SLAVÍČEK, Antonín. *Dopisy*, Praha 1954, s. 80-83. Z dopisů Antonína Slavička se dozvídáme o technologickém úskalí v tvorbě (hlavně v korespondenci s rodinou prof. Golla).

^[2] Karel Domorázek 1901; Antonín Matějček 1921; Ferdinand Engelmüller 1923; Vítězslav Nezval 1952; Jaromír Pečírka 1960; Miloš Jiránek 1959, 1962; Václav Vilém Štech 1933, 1961, 1964; Jiří Kotalík 1965; Marie Hovorková 1965; Ludmila Karlíková 1965; Josef Mařatka 1987; Naděžda Blažicková-Horová 1999; Jaromír Zemina 1999; Roman Prahel 2004; Marie Rakušanová 2004; Karel Srp 2004; Martin Kodl a Michael Zachař 2002, 2007; Petr Wittlich 1982, 2004, 2010, 2012 a další.

^[3] Dopisy Otakara Lebedy jsou uloženy v soukromé sbírce galerie Karlštejnská. Poskytly nám informace o jeho osobnosti, tvorbě, ale také o materiálech, které používal.

^[4] Zejména Aloise Kalvody v knize *Přátelé výtvarníci. Vzpomínky a úvahy 1907-1929*, Ady Hodáčové Gollové, Jana Herbena a Miloše Jiráka *Výbor z jeho díla* a vzpomínky Ferdinanda Engelmüllera v knize *Cesty k malířskému umění*. Články viz Karel M. Čapek Chod *Světlozor* (1898) a Karel B. Mádl *Volné směry* (1901).

použité pigmenty a složení pojiv použitých barev. Práce se rozvíjela postupně, v každém roce proběhla část analýz a postoupilo se v projektu. Významným momentem byla návštěva a navázání kontaktů s německým prostředím v Mnichově. Prostřednictvím konzultací s odborníky v Doernerově Institutu v Mnichově bylo možné porovnat jednotlivé malířské přístupy.

V roce 2018 jsem měla možnost prezentovat výsledky svého výzkumu na mezinárodní konferenci „Tempera painting between 1800 and 1950. Experiments and innovations from the Nazarene movement to abstract art“, která proběhla ve spolupráci s Doernerovým Institutem v Mnichově. Byla to příležitost setkat se a diskutovat s odborníky na technologii malby 19. a 20. století, kteří se zabývají stejným nebo velmi podobným výzkumem.

Projekt dizertační práce byl financován z grantů pro Specifický vysokoškolský výzkum (SVV) pro rok 2015, 2016, 2017 a 2018. Přidělené podpory byly použity na pokrytí nákladů spojených s analýzami materiálů, které poskytly zásadní informace při průzkumu malířských technologií. Prostředky za rok 2018 byly využity pro grafickou úpravu dizertační práce, korektury a překlady.

METODOLOGIE RESTAURÁTORSKÉHO PRŮZKUMU

V rámci doktorského výzkumu byla vybrána díla pro podrobnější analýzu temperových technik. U většiny děl se jednalo o krajinomalbu z období mezi lety cca 1893- 1908 ze soukromé sbírky a ze Sbírky umění 19. století Národní galerie Praha.

Jednalo se o tato díla Antonína Slavička:

Zátiší (189?)

a **Studie listnatých stromů** (1896)

pocházející ze soukromé sbírky

a díla **Ve veltruském parku** (1896, O 8304),

Podzim ve Veltrusích (1896, O 10310),

Na podzim v mlze (1897, O 784)

Lesní cesta I (1898, O 13020),

Červnový den (1898- 1899, O 3329),

Červené střechy (1900, DO 6620),

Po dešti (1901, O 5279),

Cesta v polích (1902, O 7849)

a **Pohled z Letné** (1908, O 3061)

ze Sbírky 19. století Národní galerie Praha.

Pro porovnání byla vybrána tato díla

Otakara Lebedy: **Podzim** (1897, O 13990),

Karlovy Vary (1898, O 17164),

Šeřík (1899, O 3770),

Cesta k Bechyňskému zámku (1899, O 12922),

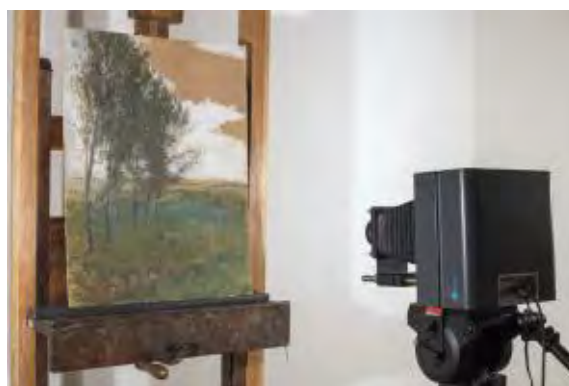
obraz Antonína Hudečka **Koupání** (1897, O 3698)

a díla Julia Mařáka **Bažina v lese** (188?, O 5199),

Žena sedící v lese (188?, O 18152),

Odpočinek pod stromy (189?)

ze Sbírky 19. století Národní galerie Praha.



1. Průzkum díla Antonína Slavička pomocí IR kamery Osiris. Studie listnatých stromů (1896), soukromá sbírka

Jak jsem již naznačila v úvodu, obrazy byly v rámci restaurátorského průzkumu nejdříve zkoumány nedestruktivními opticko-fyzikálními metodami, jakými jsou např. prohlídka a fotodokumentace díla v rozptýleném denním světle, v razantním bočním světle, UV luminiscenci, pomocí infračervené reflektografie kamerou Osiris, makrofotografie a rentgenové snímky.

Cílem bylo charakterizovat díla Antonína Slavička z hlediska technologického vývoje, najít rozdíly a porovnat mezi sebou jednotlivé obrazy,

dohledat souvislosti mezi způsoby a systémem vrstvení s technikami malby, použitými materiály a materiálovými složkami díla. Prostřednictvím těchto metod jsme získali téměř komplexní informaci o stavu barevné a lakové vrstvy, o změnách kompozice, způsobu přípravy podložek, přípravné kresby, přítomnosti druhotných přemaléb nebo retuší aj.

Pro doplnění restaurátorského průzkumu byly obrazy podrobeny nedestruktivní analýze pomocí XRF spektroskopie. Na základě optického průzkumu a výsledků XRF byly odebrány vzorky pro přírodovědný průzkum, který byl zaměřen na detailní analýzu jednotlivých použitých pigmentů. [5] Byla posuzována vzájemná kombinace a význam poměrně širokých směsí pigmentů a poživ v jednotlivých vrstvách malby. Dále byly odebrány mikroskopické vzorky k určení složení pojiva. Pro určení pojiv bylo použito plynové chromatografie s hmotnostním detektorem (GC-MS). [6] Výsledky analýz z plynové chromatografie přinesly zásadní informace o technice malby a objasnily složení použitých temperových barev. Lokalizovalo se použití techniky syntonos, čímž vyvstaly na povrch nové otázky s ní spojené.

V rámci průzkumu byly komparačně zhodnoceny výsledky na jednotlivých dílech a rovněž byly výsledky porovnány s archivními daty známého patentu barev Syntonos a dalšími pravděpodobnými barvami. Bylo zkoumáno, zda připravované či kupované barvy mohou mít vliv na degradační procesy barevné vrstvy těchto děl.



2. Průzkum díla Antonína Slavička pomocí přenosného přístroje pro XRF spektroskopii. Červené střechy (1900) © Národní galerie Praha

[5] Analýzy byly provedeny ve spolupráci s Ing. Radkou Šefců, Ing. Václavou Antuškovou a Ing. Martinou Bajoux Kmoníčkovou z chemicko-technologické laboratoře Národní galerie Praha a také ve spolupráci s Ing. Lenkou Zamrazilovou z chemické laboratoře Akademie výtvarných umění v Praze.

[6] Analýzy byly provedeny ve spolupráci s Ing. Václavem Pitthardem, PhD. z přírodovědecké laboratoře Uměleckohistorického muzea ve Vídni (Kunsthistorisches Museum Wien).

Fotodokumentace v denním a razantním bočním světle (VIS) a ultrafialové luminiscenci (UVL)

Fotodokumentace byla provedena pomocí digitální zrcadlovky Canon EOS 6D s objektivu Canon LENS EF 50 mm, Canon MACRO LENS 24–105 mm a Canon MACRO LENS MP-E 65 mm a pomocí USB mikroskopu Dino-Lite Premium. Teplota razantního bočního světla byla 5000 K, vlnová délka zdroje záření pro UV luminiscenci byla 420 nm.

Průzkum pomocí Rentgenografie (RTG)

Součástí bádání byl i průzkum díla pomocí RTG, který zahrnoval snímání celého díla na několik částí, které byly posléze digitálně sestaveny. Po složení těchto snímků dostaneme kompletní náhled ve vysokém rozlišení. Pomocí RTG lze lépe určit způsob a charakter nanášení jednotlivých vrstev už od podkladů, které se mnohdy liší podle autora nebo časového období. Průzkum byl proveden pomocí rentgenové lampy GemX-160 a skeneru paměťových fólií Durr CR35. Snímání díla bylo provedeno po částech, jako záznamové médium byly použity paměťové zobrazovací fólie HD-IP PLUS/35×43 cm. Vzdálenost objektu od zdroje byla průměrně 1,2 m, doba expozice byla 40 vteřin, za použití 30 kV a 2000 mA. Získané RTG snímky byly následně digitálně sestaveny v grafickém programu Adobe Photoshop.

Průzkum pomocí Infračervené reflektografie (IRR)

Jako nejrelevantnější metoda se ukázala infračervená reflektografie. IR kamera pracuje na principu záření blízkého infračervenému světlu, které má delší vlnovou délku než viditelné spektrum. Na poli restaurování je jednou z nejrozšířenějších a nejpoužívanějších metod pro průzkum v mnohých světových institucích IR kamera Osiris,^[7] a to především díky digitálnímu výstupu ve vysokém rozlišení. V našem prostředí byla IR reflektografie provedena pomocí kamery Osiris s vysokým rozlišením 4096 × 4096 px. Snímání bylo provedeno v rozsahu 900 až 1700 nm. Pomocí IR reflektografie jsme schopni vidět podkresbu, která byla tvořena tužkou, grafitem nebo olůvkem. U některých děl Otakara Lebedy a Antonína Slavíčka nebylo možné podkresbu rozlišit, jelikož používali červený pigment, který kamera není schopna zaznamenat.

Průzkum pomocí Infračervené reflektografie ve falešných barvách (IRFC)

Jedná se o nedestructivní metodu pro identifikaci pigmentů a barviv. Pomocí složení digitálních snímků v grafickém programu pořízených ve viditelné a infračervené oblasti spektra je možné odlišit materiály a pigmenty, jelikož se po složení snímků barevný tón jednotlivých pigmentů změní. Průzkum byl proveden s použitím digitální zrcadlovky s CCD čipem Sony Cyber-shot DSC-F828 s filtrem B+W 58 093 IR 830 MRC- IR. Snímací senzor fotoaparátu je citlivý na infračervené záření do 1100 nm. Získané snímky z fotoaparátu byly rovněž použity pro zobrazení ve falešných barvách (IRFC). Všechna získaná data byla zpracována v programu Adobe Photoshop.

^[7] Kamera Osiris byla vyvinuta ve spolupráci s Národní galerií v Londýně (Optical, Spectroscopic, and Infrared Remote Imaging System).

Průzkum pomocí Rentgenové fluorescenční analýzy (XRF)

Obrazy byly zkoumány neinvazivní metodou rentgenové fluorescenční analýzy (XRF) s využitím přenosného přístroje NITON XL3t GOLDD+ od firmy Thermo Scientific. Na základě identifikovaných prvků byly navrženy možné použité pigmenty.

Zdrojem záření byla minirentgenka se stříbrnou anodou a maximálním napětím 50 kV. Přístroj je vybaven velkoplošným SDD+ detektorem a čtyřmi filtry, které umožňují měření v různém rozsahu energií (main, low, high, light range). Součástí přístroje je integrovaná CCD kamera pro zobrazení měřené plochy. Měření byla provedena bezkontaktně ze vzdálenosti do 1 cm, průměr měřené plochy byl do 1 cm – 0,5 cm. Doba jednoho měření se pohybovala v rozmezí od 150 do 330 s.

Odběr a příprava vzorků

Pro přesnější identifikaci materiálů a určení stratigrafie byly na základě výsledků neinvazivní metody XRF odebrány mikrovzorky k posouzení stratigrafie, identifikaci pigmentů. Nábrusy byly připraveny zalitím části vzorku do methylmethakrylátové pryskyřice ClaroCit (Struers GmbH). Po vytvrzení byly nábrusy vybroušeny a vyleštěny. Ze zbylé části vzorku byl připraven preparát pro pozorování v procházejícím světle.

Průzkum pomocí Optické mikroskopie (OM)

Nábrusy byly zkoumány a zaznamenávány při zvětšení 100–400× pomocí polarizačního mikroskopu Eclipse 600 Nikon v dopadajícím denním světle, v temném poli a po excitaci ultrafialovým zářením (rtuťová výbojka) s filtry $\lambda = 330\text{--}380\text{ nm}$ a $\lambda = 450\text{--}490\text{ nm}$. Preparáty byly pozorovány v procházejícím polarizovaném světle v paralelních (PPL) a zkřížených (XPL) nikolech při zvětšení 500–1000×. Snímky byly pořízeny digitální kamerou DS-Fi2 Nikon a upraveny v programech NIS Elements Analysis D a Zoner Photo Studio 18.

Průzkum pomocí Ramanovy mikrospektroskopie (μ RS)

Na připravených nábrusech byly identifikovány použité pigmenty metodou Ramanovy mikrospektroskopie s využitím disperzního Ramanova mikroskopu Nicolet DXR od firmy Thermo Scientific ve spojení s konfokálním mikroskopem Olympus s využitím objektivu se zvětšením 100×. Analýza byla provedena ve spektrálním rozsahu $3300\text{--}50\text{ cm}^{-1}$ s rozlišením 4 cm^{-1} za použití dvou diodových excitačních laserů o vlnových délkách 780 nm a 532 nm s výkonem laseru 1–24 mW (pro laser 780 nm), resp. 0,5–10 mW (pro laser 532 nm). Doba měření se pohybovala od 120 do 300 s. Spektra byla vyhodnocena v programu Omnic 9 a interpretována na základě porovnání s databází spekter.

Průzkum pomocí Skenovací elektronové mikroskopie s energiově disperzní spektroskopií (SEM-EDS)

K prvkovému složení vzorků byla využita i prvková analýza na skenovacím elektronovém mikroskopu s mikro-analyzátozem JEOL JSM 6460 LA s energiově-disperzním rentgenovým lithiem dotovaným křemíkovým detektorem. Zdrojem elektronů bylo wolframové vlákno. Měření probíhala v nízkém vakuu (35 Pa) za urychlovacího napětí 20 keV v režimu zpětně odražených elektronů.

Průzkum pomocí Infračervené spektroskopie s Fourierovou transformací (FTIR)

Pro analýzy předběžného určení pojiva byl na několika dílech využit infračervený spektrometr Alpha, Bruker Optics s ATR nástavcem s jednodrazovým diamantovým krystalem. Spektrální rozsah měření byl 4000-400 cm^{-1} s rozlišením 4 cm^{-1} , počet scanů 64. Pozadí bylo měřeno před každým vzorkem. Naměřená spektra byla zpracována v programech OPUS a Omnic. Identifikace přítomných látek byla provedena na základě porovnání s databází spekter.

Průzkum pomocí Plynové chromatografie s hmotnostní spektroskopií (GC-MS)

Pro identifikaci pojivových složek obsažených v barvách byla samostatně provedena analýza lipidů s pryskyřicemi, proteinů a sacharidů pomocí GC-MS.

Postup pro analýzu lipidů byl založen na transesterifikaci mastných kyselin a stanovení jejich relativních poměrů k identifikaci jednotlivých lipidů. Pro analýzu obsahu pryskyřičné složky pojiva byl postup založen na esterifikaci pryskyřičných kyselin a následné identifikaci jednotlivých pryskyřic podle jejich methylesterů pryskyřičných kyselin.

Pro analýzu bílkovinných materiálů byl postup založen na kyselé hydrolýze bílkovin za účelem uvolnění aminokyselin, následné derivatizaci a kvantitativním stanovením aminokyselin jako jejich silylových derivátů. Postup pro analýzu polysacharidů byl založen na kyselé hydrolýze polysacharidového materiálu, aby se uvolnily monosacharidy a následně jejich transformace na oximy (aby se eliminovala tvorba monosacharidů s vícenásobnou špičkou) a jejich následné derivatizace. Všechny analýzy byly provedeny s využitím plynového chromatografu 6890N s kvadrupólovým hmotnostním spektrometrem 5937N od společnosti Agilent Technologies, USA.

Přehled výsledků plynové chromatografie-hmotnostní spektrometrie (GC/MS)						
AUTOR, MAJITEL, INV. Č.	JMÉNO DÍLA	MÍSTO ODBĚRU VZORKU	LIPIDY	PRYSKYŘICE	PROTEINY	POLYSACHARIDY
Antonín Hudeček						
NGP, O 3698	Koupání	zelená vrstva malby	olej, tuky, lůj	smrková pryskyřice	zvířecí kliš	stopy škrobu
Otakar Lebeda						
NGP, O 3770	Šeřík	modrá vrstva malby	olej, tuky, lůj	smrková pryskyřice	zvířecí kliš	0
Antonín Slaviček						
soukromá sbírka	Zátíší	šedo-hnědá vrstva malby	lněný olej, ricinový olej, včelí vosk	0	stopy proteinů	rostlinné gumy škrob
NGP, O 8304	Ve veltruském parku	okrová vrstva malby	lněný olej, ricinový olej, řepkový olej	borová pryskyřice	stopy proteinů	arabská guma med / cukry
soukromá sbírka	Studie listnatých stromů	zelená vrstva malby z listů	vaječný žloutek, včelí vosk	borová pryskyřice	0	rostlinné gumy škrob
NGP, O 13020	Lesní cesta I	zeleno-fialová vrstva malby	lněný olej, ricinový olej, vaječný žloutek	borová pryskyřice, benátský terpentýn z modřínu	zvířecí kliš	0
NGP, O 3329	Červnový den	žluto-zelená vrstva malby	vaječný žloutek, olej	borová pryskyřice	zvířecí kliš	0
NGP, DO 6620	Červené střechy	bílá vrstva malby	olej, tuky, lůj	smrková pryskyřice	zvířecí kliš	0
NGP, O 5279	Po dešti	fialová vrstva malby	vaječný žloutek, olej	borová pryskyřice	0	arabská guma med/ cukry
NGP, O 7849	Cesta v polích	zelená vrstva malby	olej, celé vejce	smrková pryskyřice	zvířecí kliš	0
NGP, O 3061	Pohled z Letné	zelená vrstva malby	vaječný žloutek, olej	0	vaječný bílek	0

Přehled použitých analytických technik													
AUTOR, MAJITEL, INV. Č.	NÁZEV	DATECE	VÝŠKA x ŠÍŘKA (cm)	VIS	UVL	IRR	IRFC	RTG	XRF	OM	RS	EDS	GC-MS
Julius Mařák													
NGP, O 5199	Bažina v lese	188?	59 x 47,4	+	+	+	+	+					
NGP, O 18152	Žena sedící v lese	188?	64,1 x 48,5	+	+	+	+	+					
NGP, O 15128	Odpočinek pod stromy	c. 1895	48,5 x 62,5	+	+	+	+	+		+	+	+	
Antonín Hudeček													
NGP, O 3698	Koupání	1897	50 x 66	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Otakar Lebeda													
NGP, O 17164	Karlovy Vary	1898	67 x 50	+	+	+	+	+	+				
NGP, O 3770	Šeřík	1899	65,5 x 78,5	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
NGP, O 12922	Cesta k Bechyňskému zámku	1899	66 x 50	+	+	+	+	+	+				
NGP, O 13990	Podzim	1897	71,2 x 105,6	+	+	+	+	+		+			
Antonín Slaviček													
soukromá sbírka	Zátiší	189?	66 x 50	+	+	+		+		+			+
soukromá sbírka	Studie listnatých stromů	1896	66 x 50	+	+	+		+		+			+
NGP, O 8304	Ve veltruském parku	1896	65,9 x 49,8	+	+	+	+	+	+				+
NGP, O 10310	Podzim ve Veltrusích	1896	65,6 x 49,8	+	+	+	+	+	+				
NGP, O 784	Na podzim v mlze	1897	68 x 102	+	+	+	+	+		+			
NGP, O 13020	Lesní cesta I	1898	54,7 x 70,7	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
NGP, O 3329	Červnový den	1898-99	71 x 105,7	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
NGP, DO 6620	Červené střechy	1900	89,2 x 118	+	+	+	+	+	+				+
NGP, O 5279	Po dešti	1901	65,7 x 78,7	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
NGP, O 7849	Cesta v polích	1902	65,7 x 76,1	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
NGP, O 3061	Pohled z Letné	1908	188 x 390	+	+	+	+						+

VIS: snímek v denním světle

UVF: ultrafialová luminiscence

IRR: infračervená reflektografie

IRFC: infračervená reflektografie ve falešných barvách

RTG: rentgenografie

XRF: rentgenová fluorescenční spektroskopie;

OM: optická mikroskopie

RS: Ramanova spektroskopie

EDS: energetická disperzní spektroskopie

GC-MS: plynová chromatografie-hmotnostní spektrometrie

NGP: Národní galerie Praha

0 = Nenalezeno

5 Mařákova škola



3. Mařákova škola na Okoři (1896) © Národní galerie Praha

DOBOVÝ KONTEXT

Ateliér Julia Mařáka na Akademii výtvarných umění v Praze se stal velmi významným pojmem na přelomu 19. a 20. století (zejména v druhé polovině devadesátých let).^[8]

Na konci 19. století byl z Vídně na pražskou Akademii díky Josefu Hlávce doporučen prof. Julius Mařák (1832-1899), který pomohl obnovit krajinářskou školu.^[9] Do té doby existovaly pouze soukromé školy pro veřejnost. Umělci jezdili často studovat do Paříže nebo Mnichova, vzhledem k tomu, že to byla významná umělecká centra. Akademie procházela modernizací, jelikož se musela přizpůsobit novým požadavkům. V Čechách se na konci 19. století začaly objevovat nové malířské a umělecké trendy ovlivněné Barbizonskou školou a impresionismem a s nimi spojené nové technologické postupy. Velkým inspiračním zdrojem pro Mařákovy žáky bylo dílo Antonína Chittussiho s jeho novým barevným a tematickým realistickým přístupem v pojetí výjevů, který byl ovlivněn barbizonským pojetím.

Romantismus Julia Mařáka zpočátku vedl žáky k intimním zákoutím krajiny a lesním výjevům, ale postupně se osamostatňovali a nalézali vlastní způsoby vyjadřování jim blízké.

Na Akademii měli studenti možnost navštěvovat i teoretické předměty, působily tam významné osobnosti: Karel Chytil na dějiny umění, Jan Koula a Bedřich Ohmann na perspektivu, Václav Steffal a Ondřej Schurz na anatomii a Wilhelm Klein na archeologii.^[10]

Julius Mařák byl pro své žáky inspirativní a výraznou osobností, které si velice vážili. Měl ke svým studentům velmi přísný vztah. Stál za nimi a důvěřoval jim. Snažil se je podporovat nejen finančně, ale i jako přítel a být jim oporou. Uměl velmi dobře přimět studenty k malování a vytěžit z nich maximum, i když si často sáhli na dno svých sil, jak popisuje Alois Kalvoda ve svých vzpomínkách.^[11] Za jeho vedení prošlo ateliérem přes čtyřicet studentů. Mařák jim napomáhal v jejich uměleckém rozvoji. V ateliéru se objevilo mnoho talentů se silným osobitým přístupem. Průměrný počet žáků v jednotlivých ročnících se pohyboval mezi osmi až čtrnácti. Nejvyšší počet žáků ateliér zaznamenal ve školním roce 1895-1896. Délka studia nebyla až do roku 1896 stanovena. Průměrně studenti setrvali na Akademii mezi jedním rokem a osmi lety.^[12] Mezi nejvýraznější osobnosti ateliéru patřili

Antonín Slavíček (1870–1910),
František Kaván (1866–1941),
Otakar Lebeda (1877–1901),
Jaroslav Panuška (1872–1958),
Alois Kalvoda (1875–1934),
 ale také **Václav Březina** (1862–1906),
Bohuslav Dvořák (1867–1951),
Ferdinand Engelmüller (1867–1924),
Josef Holub (1870–1957),
Jan Honsa (1876–1937),
Stanislav Lolek (1873–1936)
 a **Josef Ullmann** (1870–1922).

[8] WITTLICH, Petr. *Malíři české secese*. Praha 2012, s. 45.

[9] Julius Mařák vedl ateliér v letech 1887/1888-1899.

[10] Luděk Jirásko, Jiří T. Kotlík v BLAŽIČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci*. Praha 1999, s. 102-104.

[11] KALVODA, Alois. *Přátelé výtvarníci. Vzpomínky a úvahy*. Praha 1929, s. 7.

[12] Luděk Jirásko, Jiří T. Kotlík v BLAŽIČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci*. Praha 1999, s. 106.

Mařákovi žáci tvořili velmi sepijatý kolektiv, který se navzájem podporoval. Julius Mařák se snažil své žáky prosazovat ve vysokých kruzích, sháněl mecenáše a podporovatele. Své práce mohli prezentovat na pravidelných výstavách. V. V. Štech ve svých textech zmiňuje:

„Podle toho, co vypravovali pamětníci, vyznačovala Mařákovu školu pohoda srdečné družnosti i napětí intenzivní společné práce, z níž rostl výsledný názor na českou krajinu, patrný až do středu let devadesátých.“^[13]

Výuka v ateliéru byla rozložena na několik etap. První léta začínala u Julia Mařáka kresebnou přípravou, studii přírody a předmětů z různých přírodních materiálů. Postupně se přecházelo ke studiu malby, k malování zátiší, větším výjevům a posléze ke krajinomalbě.

Alois Kalvoda ve svých vzpomínkách představuje ateliérovou výuku: *„Kresbě ve škole byl věnován celý rok. Všechny nové techniky byly zkoušeny, aby žák poznal, že pravda je jest vždy jedna.“*^[14]

„Ve škole kreslilo se s takovou důkladností a porozuměním, že každý žák znal věc napotom už z paměti.“^[15]

Studenti se učili budovat hloubku prostoru, až se zvládli vyjádřit barvou s omezenou tonalitou, poté mohli postupně začít přidávat více odstínů. Mařákův ateliér byl znám pro svůj pevný systém výuky.

V textech V. V. Štecha se můžeme také dočíst, jak Julius Mařák sestavoval zátiší z různorodých předmětů jako polínka a střepe a z předmětů co nejméně nápadných, aby se žáci naučili poznávat jemné rozdíly barev a složitosti tvarů. Jedno z cvičení, které Mařák pro studenty připravoval, bylo tzv. „štipání dříví“, kde si mohli vyzkoušet rozlišování barevných forem a struktury předmětů.^[16]

Práce v ateliéru trvala až do 1. května, poté se všichni rozjeli na plenér. Profesor Mařák za nimi jednou týdně jezdil kvůli korektuře prací.^[17]

Studenti spolu trávili hodně času na plenérech,

kteří utužovali jejich kolektiv. Využívali k nim okolí Prahy, Karlštejn, Polabí, Okoř, Zákolany, Peruc, ale také Krkonoše, Železné hory, jižní Čechy, Žalov, Jindřichův Hradec, Levý Hradec, Závist a panství v Nových Hradech.

Josef Mařatka vzpomíná na Mařákovu školu s tím, že největší práci dalo najít vhodná místa:

„Co to bylo starostí, těch map a zájezdů na všechny strany, než se něco našlo – celou zimu se to připravovalo a na jaře se místa obhlížela, až se někde zakotvilo.“^[18]

Mařákovi žáci byli jedni z moderních malířů, kteří uznávali vznešenost studia přírody. Vnesli do umění nové koloristické harmonie barev. Zkoumali impresionistické pojetí světla při různých atmosférických jevech v krajině. Snažili se překonat přežitky akademismu.^[19]

V krajinářských dílech studentů si můžeme všimnout jejich velkého zájmu o světlo a atmosféru různých denních dob. Z dopisů Antonína Slavička se dovídáme o pocitech, které ho v krajině provázely, o neustálém hledání a vystižení nálady krajiny v různých denních dobách. Jak uvádí Naděžda Blažíčková-Horová, svým žákům nechával Julius Mařák volnost projevu, možnost vyjádřit pocity, atmosféru výjevu v barvě a zaznamenat atmosférickou proměnu světla v krajině.^[20]

„Byly to v přírodě dvě školy života vedle sebe. I když naše malířsky lačné oko mělo za úkol sledovat odstíny tónů, krásu formy a rytmus linií nebo hru paprsku slunečního, nedovedlo již nevidět oněch příčin růstu a věčného koloběhu živé přírody, neznalci ztajené pod povrchem, ale nám odhalené ke kořenům. Toto hloubavé pronikání přírodou, nutící stále k úvahám a meditacím, bylo cennou posilou žákova intelektu. Nemohlo nikdy utkvět v mechanickém malování a činilo naše studium v přírodě poutavým a radostným. Byli jsme přírodě cele oddáni a věděli jsme, co v ní děláme a proč to děláme.“^[21]

^[13] ŠTECH, V. V. Čtení o Antonínu Slavičkovi. Praha 1961, s. 20.

^[14] KALVODA, Alois. Přátelé výtvarníci. Vzpomínky a úvahy. Praha 1929, s. 7.

^[15] KALVODA, Alois. Přátelé výtvarníci. Vzpomínky a úvahy. Praha 1929, s. 9.

^[16] ŠTECH, V. V. Čtení o Antonínu Slavičkovi. Praha 1961, s. 83.

^[17] KALVODA, Alois. Přátelé výtvarníci. Vzpomínky a úvahy. Praha 1929, s. 20.

^[18] MAŘATKA, Josef a MAŠÍN, Jiří, ed. Vzpomínky a záznamy. Praha 1987, s. 196.

^[19] Více viz MATOUŠEK, Alexander. Vnitřek lesa, lesní charakter: Julius Mařák a umění krajinomalby. Praha: Artefactum, 2007.

^[20] BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. Julius Mařák a jeho žáci. Praha 1999 s., 49.

^[21] KALVODA, Alois. Přátelé výtvarníci. Vzpomínky a úvahy. Praha 1929, s. 14.



4. Mařákova škola v Zákolanech (1894) © Národní galerie Praha

„Nejoblíbenější místa byla Okoř a Lochovice u Zdic. Den před odjezdem přišel Mařák na generální přehlídku, jsme-li řádně vyzbrojeni do boje s přírodou. Nejzkušenějšímu předal pro každého prázdný slamník, jeden tvrdý polštář a dvě houně, pak mu svěřil školní pokladnu na uhrazení cestovného, bytu a stravy včetně 2–3 piv denně. Byla to radostná chvíle, když jsme od akademie vyrazili za vozem, do vrchu naloženým našimi zavazadly, k nádraží. Táhlí jsme se jako vojáci do ležení, a že ten malířský „lágr“ byl veselý, netřeba připomínat.“ [22]

[22] Takto ve svém životopise vzpomíná Ota Bubeníček na období v Mařákově ateliéru. V HULÍKOVÁ, Veronika. *Antonín Hudeček a Okoř*. Katalog k výstavě. GMU v Roudnici nad Labem 2016, s. 10. Původní zdroj Ota Bubeníček: *Můj životopis*, dostupné on-line na <https://ceska-sibir.cz/>

DOBOVÉ MATERIÁLY – TEMPEROVÉ BARVY

Na konci 19. století byl Mnichov významným centrem umění a technologického rozvoje, kde se mezi umělci, výrobci barev, chemiky aj. konaly diskuze o technice malby.^[23] Mnozí umělci přicházeli do Mnichova s požadavkem nalézt nové moderní techniky pro rychleschnoucí barvu s velkým jasnem. Malířství mnichovské školy se stalo mezinárodně uznávaným fenoménem a konkrétně pro české umělce alternativou k pařížskému školení.

V 19. století proběhly velmi významné změny v malířských technologiích a vzhledem k vývoji tubových barev se mohla lépe rozvinout plenérová malba. V té době řada umělců a firem začala experimentovat s výrobou temperových barev.^[24] Díky tomu také vyplula na povrch úskalí s těmito experimenty spojená, zejména pak tmavnutí, nesoudržnost barev a odpadávání barevných vrstev krátce po jejím zaschnutí.

V září roku 1893 byl v Mnichově Německou společností na podporu racionálních malířských metod uspořádán „Maltechnik Kongress“. Jedním z témat kongresu byla i temperová malba. Účastníci hovořili o svých zkušenostech a diskutovali nad moderními materiály různých továrních produktů. Většinou se shodli na v té době převládajícím názoru, že technika a vlastnosti temperových barev jsou nesrovnatelné v porovnání s olejem. Zaměřili se na tubové barvy, které byly na trhu představeny. Jednalo se o tovární produkty značek Richard Wurm, Hasse & Brandt, Ernst Freidlein, Alfons von Pereira-Arnstein. Jedním z hlavních témat kongresu byl také Wilhelm Beckmann a jeho „syntonosfarben“.^[25]

Živě se o tomto tématu diskutovalo i v Čechách, jak popisuje Mařákův žák Ferdinand Engelmüller. Malíři věděli o nestálosti barev a přezkoumávání těchto technologií:

„...od let šedesátých v Mnichově se „Deutsche Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren“ zabývají chemickým zkoušením produktů, pořádají ankety umělců o používání barev. Zmiňuje chemiky Ostwalda, Bergera a Linche, kteří zkoumají problémy techniky malby. Na počátku dvacátého století byla zřízena při Berlínské umělecké akademii zvláštní stolice pro malířské techniky. Probíhaly přednášky chemie barev, provádí se pokusy a technologické zkoušky s malířskými prostředky.“ Ferdinand Engelmüller doporučoval zajímat se o složení a míchání barev než slepě důvěřovat popiskům a reklamám.“^[26]

Marcel Fišer se v textu o Syntonosu zmiňuje o tom, že firmy produkovaly více než sto různých odstínů barev, ale bylo tomu na úkor jejich barevné stability.^[27] Adolf Wilhelm Keim, významný mnichovský vědec a chemik, se ve svých esejích pokoušel na tento fakt upozornit ve snaze omezit tyto škály na 40-50 odstínů.^[28]

„Novinky takové, pod nejlákavějším označením do obchodu dané, jdou pak na dračku, aby po nejtrappnějších zkušenostech beze stopy zmizely. Připomínám jen tak namátkou barvy zvané „Syntonos“... Zde je nejbolestnější bod celé moderní fabrikace barev.“^[29]

^[23] KEIM, Adolf Wilhelm. *Ueber Mal-Technik: Ein Beitrag zur Beförderung rationeller Malverfahren*. Leipzig: A. Foerster's Verlag, 1903.

^[24] KEIM, Adolf Wilhelm. *Ueber Mal-Technik: Ein Beitrag zur Beförderung rationeller Malverfahren*. Leipzig: A. Foerster's Verlag, 1903.

^[25] Kongress 1893, anonym: Protokoll des I. Kongresses für Maltechnik 1893 in TMM 10, S. 169–171.

^[26] ENGELMÜLLER, Ferdinand. „O zkáze moderních obrazů“ v *Našinec*. Olomouc 1916, s. 2.

^[27] FIŠER, Marcel, ZACHAŘ, Michael a BILAVČÍKOVÁ, Hana. *Syntonos a plenérová krajinomalba přelomu 19. a 20. století*. Cheb 2016, s. 9.

^[28] KEIM, Adolf Wilhelm. *Ueber Mal-Technik: Ein Beitrag zur Beförderung rationeller Malverfahren*. Leipzig: A. Foerster's Verlag 1903, S. 9.

^[29] ENGELMÜLLER, Ferdinand. „O zkáze moderních obrazů“ v *Našinec*. Olomouc 1916, s. 2.

Na konci 19. století byla na trhu široká škála temperových barev s odlišnými druhy pojivových látek. Pojem tempera byl specifikován jako produkt, který je vodou ředitelný a musí obsahovat jeden z těchto materiálů: pryskyřice, kliš, rostlinné gumy, latex, vosk, mýdlo, mléko, vajíčko nebo i olej či syntetické modifikace. Na trhu existovaly i materiály zvané tempery, které byly ředitelné olejem, nebo specifickými médii. [30]

Vzestup popularity temper byl částečně ovlivněn nespokojeností s převládající olejovou technikou. Byla často kritizována kvůli nedostatečné barevné zářivosti, barevné škále, pomalému schnutí, krakelování, vrásnění po zaschnutí a částečnému tmavnutí. Malíři a dílny hledali nové řešení. Jednou z možností bylo obrátit se do minulosti k technikám starých mistrů. Nastalo období, kdy se chemici i umělci začali mnohem více zajímat o historické technologie. Vznikala celá řada studií těchto způsobů malby, experimentů, přírodovědeckých analýz použitých materiálů apod. [31] Je důležité také zmínit Josefa Štolovského, žáka Rudolfa Ottenfelda, který v roce 1904 odjel studovat do Mnichova na Akademii ke Karlu Marrovi. Navštěvoval také přednášky chemie A. W. Keima a zajímal se blíže o technologii přípravy barev. Po návratu do Čech v roce 1910 otevřel vlastní firmu na výrobu barev značky „Štolo“, [32] která postupně změnila několikrát majitele i název. Tradice těchto barev zůstala zachována, ale jeden čas se prodávaly pod značkou „Tvar“, později byly přeměněny na značku „Dílo“ a posléze přešly pod značku „Umton“, kterou známe dodnes. [33]

Na přelomu 19. a 20. století se na trhu vyskytovala řada materiálů, se kterými umělci mohli přijít do styku. Tempery se svým složením a použitím do jisté míry odlišovaly. Zejména se jednalo o kaseinové nebo vaječné tempery, které měly variabilní použití.

Převážně byly určeny pro jemné dekorativní malby v plenéru, pro kvalitní malby nástěnných výjevů v interiéru, pro externí fasádní nátěry, dekorativní malbu, ale vyráběly se také levnější interiérové a exteriérové nátěrové hmoty. Určité továrny se též zabývaly výrobou barev pro umělecké prostředí a byla mezi nimi velká konkurence. [34]

Z historických zdrojů je nám známo, že v německém prostředí se v 19. století na trhu vyskytovaly tyto barvy:

Friedlein'sche Emulsions-Tempera, Friedleintempera: Jednalo se o temperu vynalezenou Ernstem Friedleinem ve Würzburgu se složením z klišu, oleje, arabské gumy, kaseinu, ricinového oleje a pigmentu. První zmínky o ní máme z roku 1893. [35]

Fritz Gerhardt's Kaseinfarben: První zmínky jsou z roku 1885. Jednalo se o kaseinovou temperu vyrobenou v Düsseldorfu. [36]

Gundermanns Temperafarben, Rubensfarbe, Emulsionsfarbe, Wassertempera:

Jednalo se o tempery produkované od roku 1900 Franzem Gundermannem z Mnichova. V její složení byly oleje a pryskyřice v kombinaci s dalšími médii. [37]

Lompeck'sche Italienische Temperafarbe, Herz'sche Temperafarben, Herz'sche Kaseinfarben:

Jednalo se o produkt firmy F. Herz & Co. z Berlína. Obsahem této tempery byl vaječný žloutek, vinný ocet, voda a také kasein. První zmínky pocházejí z roku 1892. [38] Firma Herrmann Neisch & Co.

z Künstlerölfarbenfabrik v Drážďanech vyráběla tyto barvy: vaječná tempera **Ei-Temperafarben** byla na trhu od roku 1875, **Tempera für Dekorationsmalerei** s neznámým obsahem se objevila na trhu v roce 1889, **Neisch-Kaseintempera** s obsahem kaseinu se vyráběla od roku 1907, **Neisch-Studentempera** s obsahem arabské gumy s olejem od roku 1931 a **Öl-Tempera-Farben** s obsahem emulze vajíčka a oleje od roku 1906. [39]

[30] BELTINGER, Karoline a NADOLNY, Jilleen, ed. *Painting in Tempera, c. 1900*. London 2016, p. 6.

[31] BELTINGER, Karoline a NADOLNY, Jilleen, ed. *Painting in Tempera, c. 1900*. London 2016, p. 7.

[32] MAREK, Josef Richard. *Josef Štolovský: život a dílo*. Praha 1936, s. 9.

[33] Historie výroby uměleckých barev UMTON BARVY. *UMTON BARVY* [online]. © 2007 [cit. 2019-02-07]. Dostupné z: <http://www.umton.cz/index.php?call=historie>

[34] REINKOWSKI-HÄFNER, Eva. *Die Entdeckung der Temperamalerei im 19. Jahrhundert: Erforschung, Anwendung und Weiterentwicklung einer historischen Maltechnik*. 2. Petersberg: Imhof Verlag, 2015, S. 363- 378.

[35] BELTINGER, Karoline a NADOLNY, Jilleen, ed. *Painting in Tempera, c. 1900*. London 2016, p. 150-151.

[36] BELTINGER, Karoline a NADOLNY, Jilleen, ed. *Painting in Tempera, c. 1900*. London 2016, p. 160-161.

[37] BELTINGER, Karoline a NADOLNY, Jilleen, ed. *Painting in Tempera, c. 1900*. London 2016, p. 150-151.

[38] BELTINGER, Karoline a NADOLNY, Jilleen, ed. *Painting in Tempera, c. 1900*. London 2016, p. 152-153.

[39] BELTINGER, Karoline a NADOLNY, Jilleen, ed. *Painting in Tempera, c. 1900*. London 2016, p. 154-155.

Pereira Tempera byla známá na trhu od roku 1890. Vynalezl ji Alfons von Pereira-Arnstein a dále ji vyráběla firma Carla Kreula ve Forchheimu, J. G. Müller & Co. ve Stuttgartu a Kaspar u. Dr. Vogel ve Vídni. Firma produkovala tempery s různým obsahem: o **Majolicafarbe** jsou první zmínky od roku 1890, jejím obsahem byl glycerin, med, klič, škrob a fenol; další byla **Temperafarbe**, o níž jsou první zmínky od roku 1890: jejím obsahem byl glycerin, med, arabská guma, klič, škrob a fenol. Tyto tempery byly prodávány společně s médii, které obsahovalo jeseteří klič, vodu, vinný ocet, fenol a esenciální oleje. Dalším produktem pro tempery byl sikativ s obsahem kožního kliču, pergamenového kliču, vody, fenolu, vinného octa a esenciálních olejů. Další výrobky byly na bázi pryskyřice: **Resin colors** – první zmínky jsou od roku 1891, jejich obsahem byl balzám kopaiba, pryskyřice a oleje. Tyto tempery se prodávaly společně s médii, které obsahovaly třeshňovou gumu, mandlovou gumu, pryskyřici a balsám kopaiba, terpentýn, pryskyřice a aromatické oleje. Posledním produktem byla tempera v tubách **Medium-Temperafarbe**, vyráběná od roku 1897, jejímž obsahem byla třeshňová guma, lněný olej, med a plnidlo. [40]

Tempery **Pelikan Farben** vynalezl Günter Wagner, se sídlem v Hamburku a ve Vídni, první zmínky jsou z roku 1906. Obsahem byla emulze vaječného žloutku. Podobné produkty byly představeny na trhu už v letech 1893 jako **Tempera-Deckfarben von Günter Wagner** s obsahem vejce a oleje. [41]

Temperové barvy **Schmincke & Co** byly vyráběny Hermannem Schminckem & Co. v Düsseldorfu. Produkovali několik typů temper. První zmínky jsou z roku 1907. U temper **Feinst Geriebene Künstler-Temperafarben Sorte 12, Feinst geriebene Künstler-Temperafarben für künstlerische Arbeiten der dekorativen Malerei wie für feinste Kleinmalerei Sorte 1200, Feinst geriebene Künstler-Temperafarben für Künstlermalerei von H. Schmincke & CO., Fein geriebene Temperafarben Sorte 16 für alle künstlerischen Zwecke, Decorations** –

Temperafarben Sorte 1600 für einfache decorative Arbeiten byl hlavní složkou klič a škrob, v temperě **Schmincke Tempera-Bindemittel MK** byla hlavní složkou emulze vejce a pryskyřic. Byly prodávány s médii, které obsahovaly arabskou gumu a olej. [42] Temperové barvy vyráběné firmou **Dr Franze Schoenfeld & Co.** měly různé vynáleze. **Gerhard'sche Caseinfarben** vynalezené Fritzem Gerhardttem obsahovaly kasein, borax, vosk, mýdlo, mastix, olejové mýdlo, jantar a kaučuk. První zmínky jsou z roku 1888. Další tempery **Pidoll'sche Ei-tempera-Farbe** vynalezeny Karlem von Pidollem obsahovaly vejce a olejové pojivo, mýdlo, vosk a vaječný žloutek. První zmínky o temperách se datují do roku 1892. **Lechner's Oeltempera** vynalezená Ferdinandem Lechnerem obsahovala vejce a olej. První zmínky o ní pocházejí z roku 1902. Existovaly ještě další produkty, které však mají neznámé složení a byly určeny pro dekorativní malbu. Obsahem byl pravděpodobně kasein. [43]

Syntonosfarben:

Jednalo se o emulzní temperu patentovanou Wilhelmem Beckmannem v Mnichově. Vyráběny byly firmou L. Auerbach & Co. ve Fürthu. První zmínky jsou z roku 1893. [44]

Urban Harz Tempera byla vynalezena Hermannem Urbanem v Mnichově, firmu v roce 1931 zakoupil H. Schmincke. První zmínky jsou z roku 1909, obsah přesně není znám. [45]

Weimar Tempera Farbe vynalezl Felix Hasse ve Weimaru. Jedná se o temperu na bázi oleje s pryskyřicemi a vosku, prodávala se společně s médii s obsahem destilované vody, včelího vosku, mýdla, oleje a terpentýnu. Tempera byla často upravována přidáním fíkového mléka (Feigenmilch). První zmínky pocházejí z roku 1907. [46]

Wurm Tempera: Tyto barvy vynalezl Richard Wurm v Mnichově. Obsahovaly různé typy vysychavých olejů, japonský vosk, levandulový olej a stopy mýdla. První zmínky datujeme do roku 1877. [47]

[40] BELTINGER, Karoline a NADOLNY, Jilleen, ed. *Painting in Tempera, c. 1900*. London 2016, p. 156-157.

[41] BELTINGER, Karoline a NADOLNY, Jilleen, ed. *Painting in Tempera, c. 1900*. London 2016, p. 164-165.

[42] BELTINGER, Karoline a NADOLNY, Jilleen, ed. *Painting in Tempera, c. 1900*. London 2016, p. 158-159.

[43] BELTINGER, Karoline a NADOLNY, Jilleen, ed. *Painting in Tempera, c. 1900*. London 2016, p. 160-161.

[44] BELTINGER, Karoline a NADOLNY, Jilleen, ed. *Painting in Tempera, c. 1900*. London 2016, p. 164-165.

[45] BELTINGER, Karoline a NADOLNY, Jilleen, ed. *Painting in Tempera, c. 1900*. London 2016, p. 164-167.

[46] BELTINGER, Karoline a NADOLNY, Jilleen, ed. *Painting in Tempera, c. 1900*. London 2016, p. 164-167.

[47] BELTINGER, Karoline a NADOLNY, Jilleen, ed. *Painting in Tempera, c. 1900*. London 2016, p. 164-167.

Syntonos

V rámci mého výzkumu mě nejvíce zajímala díla vytvořená pomocí techniky syntonos – temperovou barvou specifickou pro dané období, k níž mne vedla řada otázek ohledně jejího složení a původu. Původ slova syntonos nám není zcela znám. Pravděpodobně se odvozuje ze staré řečtiny (syntonos – σύντονος, sr. εντατικός). Jedná se o adjektivum s primárním významem „napjatý, natahovací, roztahovací“. ^[48] Tvar slova syntonos může být také odvozen od typu bílkoviny syntoninu (acidalbumin z myosinu), který se získává rozpouštěním myosinu v kyselině solné a při následném srážení a neutralizaci roztoku. ^[49]



Je známo, že se dochovaly pouze čtyři tuby barvy Syntonos, a to v malířské skřínce v pozůstalosti Jamese Mc Neila Whistlera. [50] Tato technika byla využívána v německém prostředí v období 1893-1918. Do značné míry byla v průběhu 20. století zapomenuta. [51] V českých sbírkách byla často díla vedena pod označením Syntonos, a to na základě historické tradice.

Prostřednictvím průzkumu se pokusím rozlišit jednotlivé obrazy vytvořené pomocí barev Syntonos od jiných temperových maleb a napomoci tak rozklíčovat jejich techniky. Termín Syntonos byla výrobní značka vodou ředitelných barev, masově vyráběných v posledním desetiletí 19. století. [52] V roce 1893 patentoval „Syntonosfarben“ Wilhelm Beckmann v Německu jako vodorozpuštěnou temperu s olejovým charakterem. [53] Barvy byly produkovány firmou L. Auerbach & Co. ve Fürthu u Norimberku. Podle písemného patentu této barvy [54] by základem temper Syntonos měla být emulze arabské gumy, lněného oleje a vody s přídavkem vosků a glycerinu.

Jak popisuje Wibke Gesina Neugebauer ve své práci, mýdlo patrně sloužilo ke stabilizaci emulze a spolu s voskem, lojem a glycerinem přispívalo k dobré roztíratelnosti barev. Vosk a lůj se mohl přidávat pro snižování křehkosti a možnosti krakelovat. Glycerin navíc zpomaloval schnutí, a tím se velmi přiblížil barvám olejovým. Díky své kvalitě přitahovala od počátku technika syntonos pozornost evokující

nadšení i kritiku. [55] Wilhelm Beckmann (1871-?) byl malíř z Varšavy. Barvy byly vyráběny od roku 1893 v Německu, ale také v Anglii. Obrazy měly díky těmto barvám dosahovat jasu a hloubky. V podstatě měly nahradit barvy olejové. Nejvíce si v německém prostředí tuto techniku oblíbil zejména Franz von Stuck (1863-1928). Namaloval pomocí těchto barev své významné dílo *Válka* (1894), které po svém dokončení čelilo velké kritice, a to kvůli barevné degradaci. [56]

Jak ukazují historické prameny, na konci 19. století se tato technika používala i v Čechách. Ve skutečnosti byly tempery Syntonos oblíbenou barvou studentů z malířského ateliéru Julia Mařáka. Jak popisuje Miloš Jiránek, studenti tento druh temperové techniky používali pro podmalbu kvůli rychlému schnutí. [57]

Například díky dopisům Otakara Lebedy se můžeme konkrétně dozvědět, ve kterém období barvy používal a jakou měly cenu. Avšak ceny jsou uvedeny ve zlatých, patrně Lebeda ještě nepřepočítával na uherskou korunu. První zmínky o Syntonosu nacházíme v jeho dopise z roku 1897, kde žádá maminku o zaslání „Syntonoských barev“. [58]

[48] NEDĚLKA, Teodor a ZGAFAS, Ilias, ed. *Novořecko-český slovník*. Praha. 2002, s. 314. Na tuto možnou etymologii mě přivedl pan Ondřej Krása, ředitel nakladatelství AMU. Slovo *syntonos* (σύντονος) je ve staré řečtině adjektivum s primárním významem napjatý (*tonos* je napětí, *syn* je předložka ve významu "s", která v tomto případě zřejmě intenzifikuje základ slova), v určitých kontextech znamená naléhavý, jako charakteristika osoby znamená zbrklý, v harmonii označuje pak souladnost.

[49] SDRUŽENÍ PRO OTTŮV SLOVNÍK NAUČNÝ. *Ottův slovník naučný*. Praha 1997, s. 63.

[50] Barvy jsou z majetku The Library of Congress, Washington, D.C. Pravděpodobně se jednalo o zinkové běloby, jak píše Wibke Gesina Neugebauer v dizertační práci *Von Böcklin bis Kandinsky*, 2016, S. 329, 338.

[51] Pravděpodobně to souviselo s dobovou situací v Německu: uzavření továren nebo změny zaměření výroby.

[52] KEIM, Adolf Wilhelm. *Ueber Mal-Technik: Ein Beitrag zur Beförderung rationeller Malverfahren*. Leipzig: A. Foerster's Verlag, 1903.

[53] GESINA NEUGEBAUER, Wibke. *Von Böcklin bis Kandinsky*. 2016, S. 339.

[54] BECKMANN, Wilhelm. *Verfahren zur Herstellung eines Farbenbindemittel*, Patentschrift Nr.78793 (Kaiserliches Patentamt), patentováno 13. 7. 1893, publikováno 30. 11. 1894.

[55] KINSEHER, Kathrin in BELTINGER, Karoline a NADOLNY, Jilleen, ed. *Painting in tempera, c. 1900*. London 2016, p. 61-62.

[56] GESINA NEUGEBAUER, Wibke. *Von Böcklin bis Kandinsky*. Dresden 2016, S. 321.

[57] JIRÁNEK, Miloš. *Dojmy a potulky a jiné práce*. Praha 1959, s. 137.

[58] 26. 7. 1897. Dopis Otakara Lebedy z Hojně vody adresovaný mamince. Korespondence Otakara Lebedy, soukromá sbírka, galerie Karlštejnská.

Další zmínka o barvách je pak v dopise psaném z Bechyně roku 1899: „Drahá maminko! Děkuju velmi za poštovní zásilku 12ti kartonů a čtyř barev (Syntonos) ... Nyní mám materiálu dost, pakli by mě později barvy došly, pak bych si pro ně sám dopsal – hlavní věcí je, abych mohl malovat.“ [59]

Další dopis je z období, kdy Lebeda tvořil ve Francii. V roce 1898 z Concarneau píše: „Rád bych si dopsal do Fuertu i B. (Syntonosy) o barvy, aby je poslali k Vám třeba, bych mohl příště s nima malovat.“ [60]

Další dopis z roku 1899 je psán též z Bechyně, Lebeda v něm popisuje: „A někdy, což jsem dnes a před několika deštivými dny pozoroval, jsou – skvostné polní sujety pro vodové čili Syntonosky (mám je sebou) jako stvořeny – i škoda by bylo aby s nimi tíž pro zajímavost nebylo malováno.“ [61]

A v dalším dopise matce píše: „...pro Syntonosky si tedy dopišu to bude stát asi 15 zlatých, napiš mi laskavě obratem pošty jestli si je mohu dát z Fuertu poslat. Po případě mi laskavě pošli peníze.“ [62]

Další dopis, kde se Lebeda zmiňuje o Syntonosu, pochází z roku 1900: „Teď když prší maluju z pavlače a dopoledne dělám syntonoskama v červené věži zdi...“ [63]

O užívání Syntonosu u Antonína Slavička se dozvídáme z literatury, a to převážně z textů V. V. Štecha a Miloše Jiráka. V. V. Štech se v textu o technice Slavičkovy malby zmiňuje: „...tehdy oblíbený syntonos, který nebyl ničím jiným než temperou, vyráběnou po nějakou dobu určitou továrnou.“ [64]

Miloš Jiránek se k barvám a Slavičkově volbě materiálu v souvislosti s černáním obrazů (*Cesta do vsi*, 1902) vyjadřuje velmi neotřele „Slaviček užíval školní palety mařákovské, jejíž složení bylo velmi střídme; také ještě návodem Mařákovým přešel

k syntonosu a později k tempeře. V prvních syntonosech překáží nadužívání fialové, často také nedostatek vzdušnosti, zaviněný částečně tím, že Slaviček mnoho maloval na hladké kartony; ale po několika pokusech ovládá Slaviček tento dosti nesympatický materiál virtuosně. (Červnový den).“ [65]

[59] 13. 9. 1899. Dopis Otakara Lebedy z Bechyně – lístek mamince. Korespondence Otakara Lebedy, soukromá sbírka, galerie Karlštejská.

[60] Č. 130 / 15. 11. 98. Dopis Otakara Lebedy z Concarneau – dopis mamince, pozn. ve „Fuertu“ neboli ve Fürthu byla firma L. Auerbach & Co., která produkovala barvy Syntonos. Korespondence Otakara Lebedy, soukromá sbírka, galerie Karlštejská.

[61] Č. 163 / 10. 9. 1899. Dopis Otakara Lebedy z Bechyně – dopis panu Vlkovi. Korespondence Otakara Lebedy, soukromá sbírka, galerie Karlštejská.

[62] Dopis Otakara Lebedy mamince z Okoře (květen 1899), soukromá sbírka, galerie Karlštejská, publikováno v HULÍKOVÁ, Veronika. *Antonín Hudeček a Okoř*. Katalog k výstavě. GMU v Roudnici nad Labem 2016, s. 30.

[63] 17. 6. 1900. Dopis Otakara Lebedy z Jindřichova Hradce – dopis panu Vlkovi. Korespondence Otakara Lebedy, soukromá sbírka, galerie Karlštejská.

[64] ŠTECH, V. V. *Čtení o Antonínu Slavičkovi*. Praha 1961, s. 90.

[65] JIRÁNEK, Miloš. *Dojmy a potulky a jiné práce*. 1. Praha 1959, s. 136-137.

KRAJINÁŘSKÉ VYBAVENÍ

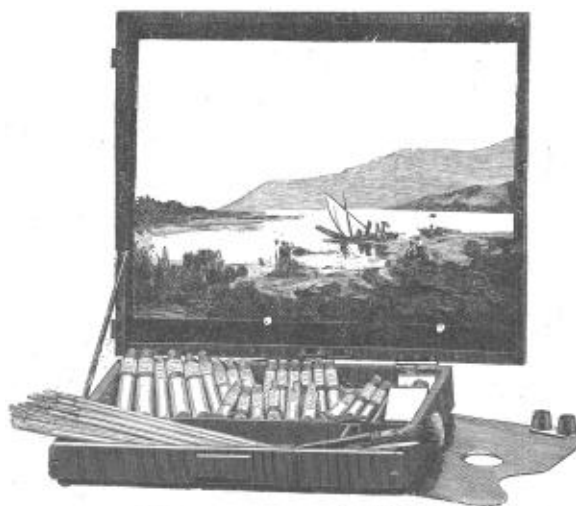
Z dostupných pramenů se dozvídáme o tom, jaké materiály bylo možné v té době získat. V Husově ulici v Praze se nacházel obchod s malířskými potřebami, který založil Ludvík Císař v roce 1900. [66] Díky ceníku firmy se podařilo zjistit, jaký sortiment byl k dispozici v Praze pravděpodobně na přelomu 19. a 20. století, jelikož ceny jsou uvedeny v korunách. [67] Z dobových fotografií před rokem 1899 víme o dalším obchodě na Újezdě, ale nemůžeme určit přesný název. O dalších obchodech se dozvídáme z dopisů Otakara Lebedy, kde žádá o zakoupení materiálů u Bělského nebo Wihana.

„Budu prosit pana Vlka, aby někoho sebou vzal k Bělskému nebo k Wihanovi a koupil mi hodně veliký plátno a co možná hodně. (Hrubší zrno, polokřídové.) (belgické, francouzské, nebo z Düseldorfu atd.).“ [68]

O materiálech a vybavení, které si nosili krajináři do přírody, se dozvídáme také od Ferdinanda Engelmüllera v příručce pro výtvarníky, z dobových fotografií nebo z dochovaných dopisů Mařákových žáků.

Z dopisů Antonína Slavička Antonínu Hudečkovi je patrné, že používal malířskou skříňku. Píše o tom, jak mu vypadl jeden šroubek ze skříňky a musel si poradit, jakým způsobem skříňku složit i bez něj. Též se nám v dopisech dochoval i jeho náčrt malířské skříňky. [69]

Takto ji popisuje Ludvík Císař v katalogu: „Malířská skříňka měla v sobě zabudovanou paletu, studijní prkno pro přichycení papíru nebo kartonu, i popruhy na připevnění stoličky nebo slunečníku. Byla skladná a dala se také lehce složit.“ [70]



6. Reprodukce dobového malířského vybavení z katalogu Ludvíka Císaře. Malířská skříňka prof. Schoenlebra

Jednalo se pravděpodobně o tzv. skříňku pro malování „dle profesora Schoenlebra“. [71]

„Místo víka má velké prkno skládací, jež dá se postavit vzhůru nebo napříč. Je možné vlhké studie v něm schovat a hodí se tudíž znamenitě i na cesty.“ [72]

[66] ENGELMÜLLER, Ferdinand. *Cesty k malířskému umění*. Praha: Borský a Šulc 1923, s. 509.

[67] Ceny jsou uvedeny v Rakousko-uherské koruně, která byla platná mezi léty 1892-1918. Tento vzorník je z období mezi léty 1900-1904, jelikož v roce 1900 byl obchod Císař založen a jsou v něm uvedeny polské barvy firmy J. Karmaňsky a spol., která v roce 1904 změnila svůj název.

[68] Č. 213 / 8. 7. 1900. Dopis Otakara Lebedy z Postřekova adresovaný mamince. Korespondence Otakara Lebedy, soukromá sbírka, galerie Karlštejnská.

[69] SLAVÍČEK, Antonín. *Antonín Slaviček Antonínu Hudečkovi: dopisy*. Praha 1964, dopis druhý.

[70] CÍSAŘ, Ludvík. *Potřeby pro malíře*. Praha, (190-?), s. 46-47.

[71] Gustav Schönleber byl německý malíř, od roku 1880 učitel krajinářské školy v Karlsruhe.

[72] ENGELMÜLLER, Ferdinand. *Cesty k malířskému umění*. Praha 1923, s. 141-142.

Ferdinand Engelmüller vzpomíná na Antonína Slavíčka, který jediným štětcem ichneumonem [73] (promykovým) namaloval celý obraz, jak bude zmíněno v textu o technice malby. [74]

Tento štětec se objevil v sortimentu zboží, které bylo k dostání u Ludvíka Císaře. V jeho nabídce byly i štětce různé jemnosti a velikostí. Setkáváme se zde s francouzskými štětci, štětčinovými štětci značky „Rubens“, dostupnými ve třech délkách štětín, a také bylo možno získat anglické štětčinové štětce, mnichovské štětčinové štětce „Meunier“ a štětčinové štětce „Zierlein“. Dále pak nabídku doplňovaly specifické štětce jemnější kulaté nebo ploché, tchoří, kuní „Marder“, promykové, vydří, bravské, jezevčí štětčinové, nestejné „Graspinsel“ určené pro krajináře, štětce vějířovité a také štětce určené k lakování v různých velikostech.

Tento ceník nám dává představu o tom, jaké možnosti ohledně použití štětců na přelomu století zájemce měl. Podle stopy v malbě můžeme určit, jak velké či široké štětce malíři užívali. V nabídce pro krajináře byly také polní stojany a stoličky se slunečníkem.

V katalogu jsou též uvedeny značky olejových barev; jde o firmy, které se specializovaly také na výrobu barev temperových: J. Karmaňsky a spol.; Zwierzynek-Krakov; DR. Fr. Schoenfeld a spol., Düsseldorf; G.B. Moewes, Berlín; Winsor a Newton, Londýn; G. Edouard, Paříž; Behrendt, Grafrat u Mnichova; Lefranc & Co., Paříž; Mussiniho barvy firmy Schmincke a spol., Drážďany.

V Lebedových dopisech z roku 1900 narážíme

Štětce štětčinové nestejné (Graspinsel) pro krajináře v 6 různých velikostech od čísla 1. – 6. kus K — 36



Obr. 41.

Štětce vějířovité (Fächerpinsel).



Obr. 42.

čís.	1.	2.	3.	4.	5.	6.
K	—32	—30	—44			

Pravé jezevčí štětce roztěrací, na krátkých násadách drátem vázané.



Obr. 43.

čís.	1	2	3	4	5	6
K	—50	—60	—75	—90	1'25	1'50

Široké štětce štětčinové k lakování



Obr. 44.

šířka svazu mm.	24	36	48	60
K	—45	—60	—90	1'20

7. Reprodukce dobového malířského vybavení z katalogu Ludvíka Císaře. Nabídka štětců

na zmínku o použití polských barev:

„No a u Karmaňského si objednáám jen nejnútnejší barvy, abych mohl v září a v srpnu bez přestávky malovat.“ [75]

V sortimentu zboží byly i plechové krabičky na barvy, o jejichž používání se také dovídáme z dopisů Otakara Lebedy: „Děkuji Ti za kartáček, peníze a prosím ještě o tu škatulku z plechu na barvy...“ [76]

[73] Byl to štětec ze srsti Promyky Ichneumon (Herpestes ichneumon).

[74] ENGELMÜLLER, Ferdinand. *Cesty k malířskému umění*. Praha 1923, s. 143.

[75] 8. 7. 1900. Dopis Otakara Lebedy z Postřekova – pohlednice bratrovi. Korespondence Otakara Lebedy, soukromá sbírka, galerie Karlštejnská.

[76] 25. 5. 1896. Dopis Otakara Lebedy z Okoře adresovaný mamince. Korespondence Otakara Lebedy, soukromá sbírka, galerie Karlštejnská.

Umělci se mohli setkat s barvami H. Neisch a spol., vyráběnými v Drážďanech, které byly velmi doporučované kvůli své kvalitě a zářivosti, jak se dozvídáme z inzerce. Po úplném zaschnutí malby byly méně citlivé na vodu. Ředitelné byly vodou bez žádných pojiv. Tyto tempery doporučoval L. Císař lakovat mastixem rozpuštěným v lihu nebo v terpentýnu, aby se tím docílilo olejového vzhledu. V nabídce měl barvy temperové bílkové, barvy olejo-temperové, které se daly ředit i vodou i olejem pomocí olejo-temperové fermeže (mastix rozpuštěný v terpentýnu nebo v makovém oleji).

Je zajímavé, že v katalogu ale neuvádí temperové barvy Syntonos a Pereira, důvodem byl možná jejich nevalný ohlas. Umělci si pravděpodobně nechali barvy Syntonos posílat přímo z Fürthu, o čemž se, jak víme, zmiňuje v dopise O. Lebeda.

O problémech týkajících se nestálosti barev a různých směsí pojiv v prodáváných produktech píše ve své knize Ferdinand Engelmüller. Doporučuje, jak se má umělec vyhnout prapodivným směsím, u nichž přesně nezná obsah:

„Abych uvedl příklad takové prapodivné směsi, jmenuji zde barvy zvané Syntonos, jež byly svého času s hlučnou famfárou do světa uvedeny. Jest to směs klovatiny, lněného oleje, glycerinu, vosku loje a mýdla!“ [77]

Také se můžeme dočíst o zmiňované tempěře Pereira, kde píše, že obsahem bylo nevhodné pojivo s příměsí kyseliny octové, které mohlo za degradaci barev olovnatých, zinkových a ultramarínu.

„Proto například nesplnily a nemohly splnit barvy „Pereira“ co slibovaly, když se před lety a náležitě upravenou senzací objevily na trhu. Mají pojídlem vyzí klí a kyselinu octovou.“ [78]

Další důležitou informací o dobových materiálech bylo zjištění, jaké velikosti kartonových papírů byly k dostání. Kartony podle ceníku odpovídají naměřeným velikostem zkoumaných děl, rozměry se liší pouze v milimetrech. (Viz obrázek 8.)

Prodávaly se bílé jemné, dvojnásobné, trojnásobné, čtyřnásobné a šestnásobné archy o rozměrech 50 x 60 cm. Další prodávané archy kartonu byly „velejemné“ ve slonové barvě dvojnásobné, trojnásobné a čtyřnásobné v rozměrech 50 x 60 cm a dvojnásobné barevné archy v odstínech šedý, chamois, žlutý, růžový, modrý, zelený, oranžový a černý „mdle hlazený“. Dále byl na trhu karton francouzský „Bristol“ – hladký nebo drsný trojnásobný, čtyřnásobný a pětinásobný o rozměrech 48 x 62 cm; „nejjemnější“ anglický karton „Bristol“ trojnásobný a čtyřnásobný v rozměrech 40 x 54 cm a „nejjemnější“ karton „Julien“ různobarevný pro malbu kvašovou v rozměrech 50 x 66 cm. Pro větší formáty patrně umělci volili jiného dodavatele. [79]

Kartonové papíry	včetně arche v cel.	i arch	18 arší
Jemný bílý karton, dvojnásobný arch	50×60	-16	140
" " " trojnásobný	50×66	-20	180
" " " čtyřnásobný	50×60	-28	250
" " " šestinásobný	50×66	-40	360
Velejemný bílý alonový karton 2násobný	50×66	-20	180
" " " 3násobný	50×66	-24	220
" " " 4násobný	50×66	-36	320
Barevný karton žedý, chamois, žlutý, růžový, modrý, zelený, oranžový, 2násobný	50×66	-24	
Tentýž, černý, mdlé hlazený	50×66	-30	
Nejjemnější francouzský karton Bristol, hladký neb drsný, 3násobný	48×62	-60	
" " " 4násobný	48×62	-70	
" " " 5násobný	48×62	-80	
Nejjemnější anglický karton Bristol, 3násobný	40×54	120	
" " " 4násobný	40×54	120	
Nejjemnější karton „Julien“, různobarevný pro malbu gouachovou	50×66	-50	
Průsvitný papír snímací			
v arších			
Průsvitný papír	70×100	-12	110
Velmi průsvitný, franc. roslinný „Papier Vegetal“	40×54	-16	150
Nejlepší snímací papír, průsvitný jako sklo, na 1 straně drsný	50×60	-28	240
Gelatina křídlově čistá k pousování, slabá silná	48×55	-50	
	48×55	-80	

8. Reprodukce dobového malířského vybavení z katalogu
Ludvíka Císaře. Nabídka kartonových papírů

[77] ENGELMÜLLER, Ferdinand. *Cesty k malířskému umění*. Praha 1923, s. 153.

[78] ENGELMÜLLER, Ferdinand. *Cesty k malířskému umění*. Praha 1923, s. 150. Výrazem „vizi klí“ pravděpodobně myslel jeseteří klič.

[79] CÍSAŘ, Ludvík. *Potřeby pro malíře*. Praha (190-?), s. 83. Slovy „dvojnásobný karton“ se pravděpodobně myslela gramáž prodávaných kartonů.

V katalogu Ludvíka Císaře můžeme vidět také typy napínacích hřebíčků, které se prodávaly ve třech velikostech. Jednalo se o ocelové hřebíčky „Phénix“, vyrobené z jednoho kusu s otvorem. Prodávaly se společně s vidlicí na jejich vytahování. [80]

(Viz obrázky 31.)

O tom, jaká plátna používal Antonín Slaviček, se můžeme dočíst v jeho korespondenci s Adou Gollovou, kde diskutují nad produkty značky Pereira: „*Slečna Ada ptala se mne na nalezené plátno (pereirovo) jakým způsobem se nejlíp ovládá aby nečernala barva – a jakou technikou mělo by být pracováno. Rozhodně nejlíp je uhodit barvu (ovšem co možno správně) - a nechat ji tak jak byla položena - Pak nemůže se měnit - (oxiduje ovšem časem každá). Radil bych slečně velice, aby dělala jenom studie jednotlivých věcí – žádné obrazy.*“ [81]

O krajinářském vybavení si můžeme udělat představu z dopisů Otakara Lebedy, kde píše mamince, co by chtěl poslat na plenér:

...potřebuji pouze: 1. velkou štaflí a tu starou, 1 paraple s holí (židli žadnou), 1 velký rám a jeden menší do čtverce ostatně všechno plátno, které není už pomazané i to pereillové co je sbaleno na posteli u okna, obě palety, všechny štětce!..." [82]

V dalším dopise specifikuje palety i plátno: „*Prosím Tě buď tak laskava a požádej za mě pana Vlka, aby mi laskavě zaslal plátno, které není ještě pomalováno, hlavně to křídové (Perreillové) potom škatulku s hřebíčkama na napnutí. - jednu jen štafli (tu velikou, malou nechci, neboť jsem si jednu v Paříži koupil,...“ „... Deštník budu potřebovat, židličku skládací třebaš také, pak ostatní štetce z Okoře, a ty dvě palety, dřevěnou i plechovou.“ [83]*

Pod obchodní značkou Pereira se vyráběly různé materiály jako byly barvy, sikativy, média a plátna s odlišnou hustotou. Existovaly dva typy pláten: Albumenové – které bylo vhodné pro portréty a interiérovou malbu, a Majolica, které bylo vhodné pro malbu plenérovou. Tempera Pereira byla představena na trhu v roce 1890, kdy také začala její tovární výroba. Distribuovaná byla do mnoha zemí Evropy, mimo jiné i do Rakouska-Uherska. ^[84]



9. Reprodukce dobového malířského vybavení z katalogu
Ludvíka Císaře. Nabízené krajinářské vybavení

[80] CÍSAŘ, Ludvík. *Potřeby pro malíře*. Praha (190-?). s. 90.

[81] SLAVÍČEK, Antonín. *Dopisy*. Praha 1954, s. 95.

[82] 29. 5. 1899. Dopis Otakara Lebedy z Paříže – lístek mamince. Korespondence Otakara Lebedy, soukromá sbírka, galerie Karlštejnská.

[83] Č. 156 / 5. 6. 1899. Dopis Otakara Lebedy z Concarneau, Hotel de France adresovaný mamince. Korespondence Otakara Lebedy, soukromá sbírka, galerie Karlštejnská.

[84] BELTINGER, Karoline a NADOLNY, Jilleen, ed. *Painting in Tempera. c. 1900*. London 2016. p. 86-87.

□□ LUDVÍK CÍSAŘ, PRAHA I. □□ Husova tř. č. 225. □□ 49



„Rembrandt“,
velice účelně sestavená skříň z ořechového dřeva s připevněným dvojitém skládacím prkénkem na skizy k postavení vzhůru neb na přič, s paletou a otvorem pro palec, zvláště vhodná pro skizy v přírodě (obr. 65.)

Velikost 15×23 cm.
K 16.—

Velikost 20×30 cm.
K 20.—

Obr. 65.



Obr. 66.

Malá skříňka maliřská z ořechového dřeva, s 2 studijními prkénky k zasunování, s popruhovým držákem, na spodní straně k držení na ruce.

Velikost 18×11×4½ cm. K 6.—
Táž, větší, prázdná 24×15×4½ cm.
K 7.20.

10. Reprodukce dobového malířského vybavení z katalogu Ludvíka Císaře. Nabízené malířské skříňky

Osobnost a dílo Antonína Slavička

„Každá technika umožňuje Slavičkovi vždy jinak, s jinou krásou a sugestivností malovati skutečnost pokusit se o všechny a ve všech namaloval svá vrcholná díla. Tempera, Syntonos, pastel, olej, z každé této techniky vykřesal jinou jiskru, jinou působivost, jednou hmotněji, jindy přízračněji, vždy přesvědčivě, vždy nečekaně.“ V. V. Štech [85]

A. Slaviček 97

Dobový kontext

Jednou z nejvýraznějších osobností, kterou jsem si pro průzkum vybrala, byl Antonín Slaviček. Jako jeden z nejdéle studujících v ateliéru prof. Julia Mařáka zaujímal mezi svými spolužáky významné postavení. Měl spoustu velmi dobrých přátel, se kterými trávil hodně času na plenérech. Po Mařákově smrti převzal krajinářský ateliér a vedl jej po dobu jednoho roku. [86]

Pro dosavadní výzkum a hlubší analýzu temperových maleb a Syntonosu zejména se Slaviček ukázal být jedním z nevhodnějších autorů. Ve své práci využíval nové materiály a prostřednictvím experimentů si je postupně osvojoval. Patřil mezi stěžejní umělce, kteří v Čechách malovali syntonosem, přičemž tento způsob malby nejvíce rozvinul, jak popisuje Miloš Jiránek ve svých textech. [87] Při výzkumu bylo důležité čerpat z korespondence uložené v archivu Národní galerie Praha, ze které vyplývá, že se Slaviček věnoval zkoumání různých malířských technologií. [88]

Slaviček se velmi blízce přátelil s Ferdinandem Engelmüllerem, který popsal mnoho ze Slavičkovy techniky malby. Jak uvádí V. V. Štech, udržoval Slaviček také velmi blízký vztah s malířem Josefem Schusserem, který působil v Mnichově. Byl první, kdo do Prahy přinášel informace o užívání malířských kontrastů vznikajících působením světla na různé hmoty. Zapůsobil právě na Slavička a podnítil jej v užívání širší barevné palety tónů. [89]

Velkou inspirací mu byl i František Kaván, zejména jeho dekadentní a symbolistické období kolem roku 1895. Podle Aleny Pomajzlové se Antonín Slaviček v mnohém navzájem ovlivnil s Otakarem Lebedou: hlavně v okořském období a zejména ve volbě motivů. [90]

Slaviček založil společně s Vladimírem Županským

a Ladislavem Šalounem v roce 1903 soukromou malířskou školu, která trvala tři roky. Jednou z jeho žaček byla Ada Hodáčová Gollová. [91]

Díla vybraná k restaurátorskému průzkumu

Pro průzkum jsem si vybrala díla z různých etap Slavičkovy tvorby, převážně však z období, kdy Slaviček podle mého názoru nejvíce využíval temperovou malbu a techniku syntonosu.

Jedním z prvních obrazů byla **Studie listnatých stromů** (1896) z počátků jeho tvorby. Jde o studii krajiny, pravděpodobně o kombinaci tempery a oleje. Vybrala jsem si ji z důvodu otevřené malby, kde je dobře patrný vrstvený styl.



12. Antonín Slaviček, Studie listnatých stromů (1896), soukromá sbírka

[85] ŠTECH, V. V. *Čtení o Antonínu Slavičkovi*. 2. vyd. Praha: SNKLU, 1961.

[86] Ateliér vedl jeden rok, jelikož pro jeho zachování nezískal dostatečnou podporu ze strany profesorů na Akademii.

[87] JIRÁNEK, Miloš. *Dojmy a potulky a jiné práce*. Praha 1959, s. 136-137.

[88] Studovaný materiál je umístěn v Archivu Národní galerie Praha: Korespondence A. Slavička adresovaná rodině prof. Golla, 1905. Publikováno v SLAVÍČEK, Antonín. *Dopisy*. Praha 1954, s. 81-82.

[89] ŠTECH, V. V. *Čtení o Antonínu Slavičkovi*. 2. vyd. Praha: SNKLU, 1961. 123, [3] s. 84.

[90] Alena Pomajzlová v BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho Praha*. 1999, s. 132.

[91] SLAVÍČEK, Antonín, HOVORKOVÁ, Marie a KARLÍKOVÁ, Ludmila. *Antonín Slaviček 1870-1910: soupis díla*, s. 36.

Dalším obrazem výzkumu bylo **Zátíší** (189?), které není přesně datováno. Pravděpodobně jej můžeme zařadit mezi studie z počátků jeho tvorby. Pro průzkum jsem obraz vybrala z důvodu překvapivé struktury malby a pro jeho charakter – velmi podobný malbám z Veltrus. Zůstává otázkou, do jakého období bychom mohli dílo zařadit, jelikož tento typ zátíší byl tvořen převážně do roku 1890.



13. Antonín Slaviček, Zátíší (189?), soukromá sbírka



14. Antonín Slaviček, Podzim ve Veltrusích (1896)
© Národní galerie Praha

Do průzkumu jsem také zařadila obrazy tvořené ve Veltrusích. Jak popisuje Jiří Kotalík, jedná se o melancholické scénérie podzimu. ^[92]

Obraz **Podzim ve Veltrusích** (1896) (viz obrázek 14.) a obraz **Ve veltruském parku** (1897) (viz obrázek 15.) byly významnými momenty ve Slavičkově tvorbě. Jak popisuje profesor Petr Wittlich, ve svých textech je František Kaván spojoval s dekadentní atmosférou jako na obraze **Podzim** (1895). Kaván byl ovlivněn dobovou náladou a myšlenkami Karla Hlaváčka. ^[93]



14.a Detail obrazu Antonína Slavička Podzim ve Veltrusích (1896)
© Národní galerie Praha

^[92] SLAVÍČEK, Antonín, HOVORKOVÁ, Marie a KARLÍKOVÁ, Ludmila. *Antonín Slaviček 1870-1910: soupis díla*. Praha 1965, s. 9.

^[93] WITTLICH, Petr. *Horizonty umění*. Praha 2010, s. 121-122.



15. Antonín Slaviček, Ve veltruském parku (1897) © Národní galerie Praha



15.a Detail obrazu Antonína Slavička Ve veltruském parku (1897) © Národní galerie Praha



15.b Detail obrazu Antonína Slavička Ve veltruském parku (1897) © Národní galerie Praha

Miloš Jiránek řadí tato díla z Veltrus do období prvních let, kdy se Slaviček osamostatňuje.

„Slaviček experimentuje s materiálem, a pokouší se o problémy osvětlení, o určité harmonie barevné. Syntonos, materiál, kterého tehdy užíval skoro napořád, zavinil svým nepříjemným rázem zvláště v problémech temnějších najednou těžkost tónu, která nám dnes překáží.“ [94]

[94] JIRÁNEK, Miloš. *Dojmy a potulky a jiné práce*. Praha 1959, s. 135.



16. Antonín Slavička, Na podzim v mlze (1897) © Národní galerie Praha

Obraz **Na podzim v mlze** (1897) jsem vždy chtěla porovnat s výjevem Otakara Lebedy **Podzim** (1897), jelikož oba malíři na těchto svých dílech pracovali ve stejný čas ve Hvězdě. (Viz obrázek 16.) Během restaurátorské přípravy Slavičkova obrazu na výstavu v roce 2017 se po vyjmutí z ozdobného rámu zjistilo, že došlo k degradaci pigmentu. V místech na okrajích obrazu, dosud zakrytých rámem, byla výraznější barevnost. Rozdíl je patrný zejména ve fialových tónech, které jsou náchylné k degradaci. Z dobových pramenů se dozvídáme, jak obraz mohl vypadat.

V. V. Štech o obraze napsal: „Na podzim v mlze, tempera z první výstavy Mánesa: širokým úvozem obory jede po teplém koberci žlutého listí selský povoz pod klenbou lipových stromů, které vydychují fialové stíny, jež jako by se vypařovaly z větví a plnily dálku.

Kresba je přesná, ale úsilí o uvolnění od objektivního popisu je znát z drobných barevných skvrn, jimiž modelace nabývá na neurčitosti a vzdušnosti. V mlžném ovzduší vynikají syté zeleně, citlivě spojené s hnědmi a šedí. Výřez, tonalita i nálada je u Lebedy i u Slavička stejná, ale u Slavička je vůz pevněji zasazen do terénu, zelená nevystupuje tolik z plochy, dálka jest větší a stíny měkčí.“ [95]

[95] ŠTECH, V. V. Čtení o Antonínu Slavičkovi. Praha 1961, s. 88-89.



17.a Detail obrazu Antonína Slavička Lesní cesta I (1898) © Národní galerie Praha



17. Antonín Slaviček, Lesní cesta I (1898) © Národní galerie Praha



17.b Antonín Slaviček, Lesní cesta I - Studie provedená z druhé strany (1898) © Národní galerie Praha

Oboustranně malovaný obraz **Lesní cesta I** (1898) mě zaujal pro svůj dvojí rukopis. Z jedné strany se nachází velmi svižný záznam studie přírody, kde můžeme pozorovat ve zkratce způsob vrstvení, který byl pro Slavička typický. (Viz obrázek 17.) Na druhé straně je poctivě vypracovaný výjev, který má v sobě spoustu nejasností a neurčitých detailů. Oboustranný obraz vznikl patrně při opětovném vracení se na místo kvůli domalování výjevu z druhé strany. (Viz obrázek 17b.)

Z autorovy korespondence s rodinou prof. Golla se dovídáme o těžkém rozhodování při cestě v plenéru:

„Stalo se mi tolikrát, že táhnul jsem ohromnou tu „stodolu“ s sebou – a tu jsem viděl na cestě věc tak rozkošnou, že byl jsem zoufalý, ale táhnul jsem už svoji energii s tím plátnem na ty mraky – Už jsem nešel pak s takovou radostí, - litoval jsem koutku, který se mi cestou jen namanul.“ [96]

[96] SLAVÍČEK, Antonín. *Dopisy*. Praha 1954, s. 96.



18. Antonín Slaviček, Červnový den (1898-99) © Národní galerie Praha

Pro výzkum jsem si vybrala také velmi diskutovaný obraz, který se vymyká svým barevným provedením je velmi zářivý a zůstal takový až do dnešní doby. Je to **Červnový den** (1898-99) malovaný na Okoři. Profesor Petr Wittlich k tomuto dílu výstižně poznamenává: „Taková totální, bezprostředně působící imprese otevřené krajiny byla přece jen v kontextu tehdejších Slavičkových maleb ojedinělá.“ [97]

Také V. V. Štech píše o Červnovém dni: „Zde jako by končil objektivní realismus devadesátých let a začínal osobní impresionismus, výtvarné přetlumočení prchavého dojmu. Tak obraz, zajímavější jako stupeň

vývoje umělcova, stává se zároveň mezníkem obecného slohového předělu.“ [98]

V. V. Štech ve svých textech zmiňuje, jak Julius Mařák vnímal okořskou krajinu: „Je to sotva kilometr země, ale tvarově bohatý. Mařák říkával žákům, že kdyby tu museli žít, vystačil by jim motiv na celý život.“ [99]

V textech o Antonínu Slavičkovi se také Miloš Jiránek zmiňuje o okořském období:

„Repertoár těchto tří let obsahuje v zárodku téměř celé jeho pozdější dílo.“ [100]

[97] WITTLICH, Petr. *Horizonty umění*. Praha 2010, s. 130.

[98] ŠTECH, V. V. *Čtení o Antonínu Slavičkovi*. Praha 1961, s. 71.

[99] ŠTECH, V. V. *Čtení o Antonínu Slavičkovi*. Praha 1961, s. 24.

[100] JIRÁNEK, Miloš. *Dojmy a potulky a jiné práce*. Praha 1959, s. 136.



19. Antonín Slaviček, Červené střechy (1900) © Národní galerie Praha



19.a Detail obrazu Antonína Slavička Červené střechy (1900)
© Národní galerie Praha

Dalším dílem výzkumu je obraz **Červené střechy** (1900) vytvořený v Chotěboři, kde Slaviček využívá skladbu pouze několika tónů. Je zajímavé, že obraz velkého formátu se zdá být malován malým štětcem (podle stopy by se dalo tvrdit, že se jedná o jeden až dva štětce). Obvykle pro větší kartony Slaviček využívá kombinaci několika různě širokých štětců. Profesor Petr Wittlich popisuje, že se jedná o dílo zaznamenávající motiv chudého kraje,^[101] čemuž by odpovídala i volba malé škály barev a omezený výběr štětců.

[101] WITTLICH, Petr. *Horizonty umění*. Vyd. 1. Praha 2010, s. 137.



20. Antonín Slaviček, Po dešti (1901) © Národní galerie Praha

Obrázek **Po dešti** (1901) je podle prof. Wittlicha jedním z obrazů, kde se Slaviček loučil s Okoří. Na cestě můžeme pozorovat dynamický styl malby, podobně jako ho nacházíme na obrazech Otakara Lebedy. [102]



20.a Detail obrazu Antonína Slavička Po dešti (1901) © Národní galerie Praha



21. Antonín Slaviček, Cesta v polích (1902)
© Národní galerie Praha

Cesta v polích (1902) je typickým obrazem s vysokým horizontem a cestou. Tento motiv se později opakuje ve Slavičkově období z Hostišova a Kameníček. [103] Pro svou práci jsem ho vybrala z důvodu zajímavého stylu vrstvení, kde se uplatňovala velmi živá podmalba srovnatelná s obrazem **Červnový den**. Obraz má velmi zajímavou strukturu, kterou malíř uplatnil také u obrazu **Lesní cesta I**. Pozorovatelná je též velmi suchá, mírně sražená barva. Jak popisuje Marie Rakušanová,

„...sledujeme určitou snahu po oproštění, a to jak ve volbě motivu, tak již v určité úspornosti barevné, světelné a kompoziční.“ [104]

[102] WITTLICH, Petr v PRAHL, Roman et al. *Antonín Slaviček 1870-1910*. Praha 2004, s. 67.

[103] WITTLICH, Petr v PRAHL, Roman et al. *Antonín Slaviček 1870-1910*. Praha 2004, s. 71.

[104] RAKUŠANOVÁ, Marie v PRAHL, Roman et al. *Antonín Slaviček 1870-1910*. Praha 2004, s. 82.



22. Antonín Slaviček, Pohled z Letné (1908) © Národní galerie Praha

Vybrala jsem si také velkoformátový výjev **Pohled z Letné** (1908), který jsem měla možnost připravovat na výstavu v roce 2017. U tohoto obrazu mě fascinovala technika, jelikož je celý podmalován temperou. Posléze autor kombinoval malbu s olejem. Na obraze se opět objevuje i typická degradace pigmentů s obsahem přírodního barviva. Zdá se, že obraz měl původně trochu jinou barevnost. Pod rámem se obraz jeví více fialový, než je na exponovaných místech. Karel Srp uvádí, že se tento obraz stal „na dlouhou dobu jedním z největších obrazů, provedených v českém moderním malířství.“ [105]

Miloš Jiránek ve svých textech o Slavičkovi popisuje, že autor stihl obraz namalovat za devět až deset dní. Slaviček ho maloval ze své vlastní iniciativy, je to jeden ze dvou panoramatických pohledů na Prahu. Druhý obraz **Pohled na Prahu od Ládví** si objednala městská rada pro pavilon na jubilejní výstavu v roce 1908. [106]

V dopise Janu Herbenovi se Antonín Slaviček zmiňuje, jak mu práce trvala deset až dvanáct dní a byl to velmi náročný úkol. [107]

[105] SRP, Karel v PRAHL, Roman et al. *Antonín Slaviček 1870-1910*. Praha 2004, s. 216.

[106] JIRÁNEK, Miloš. *Dojmy a potulky a jiné práce*. Praha 1959, s. 143-144.

[107] SLAVÍČEK, Antonín. *Dopisy*. Praha 1954, s. 152.

Restaurátorský průzkum byl sice zaměřen zejména na vybraná díla Antonína Slavička, ale pro porovnání bylo nezbytné zvolit další autory z Mařákova ateliéru, kteří využívali techniku temperové malby nebo syntonosu, případně je spojovala společná plenérová tvorba.

Jedním z nich byl právě Otakar Lebeda, který ve svých dopisech zmiňuje, že Syntonosem často maloval. S Antonínem Slavičkem, jak zmiňuje v diplomové práci Veronika Hulíková, se sblížil mezi léty 1897-1899 na plenéru v Roztokách a na Okoři.^[108] Pro porovnání jsem vybrala díla z okořského období. V diplomové práci Veronika Hulíková konstatuje, že naposled byl Lebeda na Okoři společně právě s Antonínem Slavičkem. Během tohoto pobytu vznikl obraz *Šeřík* (1899).^[109]



23. Otakar Lebeda, Šeřík (1899) © Národní galerie Praha

Dalším obrazem vybraným pro výzkum byla *Cesta k Bechyňskému zámku* (1899), vedená v posmrtné výstavě jako technika syntonosu. Bechyň byla oblíbenou destinací Julia Mařáka i Antonína Slavička^[110] K. D. Mráz v katalogu posmrtné výstavy zmiňuje:

„Čtyři syntonosem pracované obrazy z Bechyňské obory znamenitě svědčí o jemném řekl bych už rafinovaném podání barvy.“^[111]



24. Otakar Lebeda, Cesta k Bechyňskému zámku (1899)
© Národní galerie Praha

[108] HULÍKOVÁ, Veronika. *Ottakar Lebeda (1877-1901)* [online]. Praha, 2008 [cit. 2019-02-07]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/59947/>. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav pro dějiny a teorii umění. Vedoucí práce Prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc., s. 11.

[109] HULÍKOVÁ, Veronika. *Ottakar Lebeda (1877-1901)* [online]. Praha, 2008 [cit. 2019-02-07]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/59947/>. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav pro dějiny a teorii umění. Vedoucí práce Prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc., s. 44.

[110] HULÍKOVÁ, Veronika. *Ottakar Lebeda (1877-1901)* [online]. Praha, 2008 [cit. 2019-02-07]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/59947/>. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav pro dějiny a teorii umění. Vedoucí práce Prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc., s. 48.

[111] DOMORÁZEK, Karel. *Posmrtná výstava obrazů Ottakara Lebedy*: [několik poznámek ku posmrtné výstavě jeho díla. [V Praze: nákl. vlast., 1901]. [8], s. 5.



25. Ottakar Lebeda, Karlovy Vary (1898) © Národní galerie Praha

Dalším dílem jsou **Karlovy Vary** (1898).

Veronika Hulíková zmiňuje, že v obrazech zachycujících ruch města je obsažena jeho pařížská zkušenost. Dále popisuje, že Ottakar Lebeda si těchto obrazů z Karlových Varů velmi cenil, dokonce se s nimi prezentoval na II. výstavě Mánesa a posléze i v Rudolfinu. ^[112]

„Z Karlových Varů přináší výborné práce v technice syntonosu, jejíž pastelově měkký, sametový nádech a lyricky zlomené barvy dodávají pracím Jeho – nanejvýš pozdějším – ráz neobyčejně jemné noblesy a elegance. S vervou pro záření barvy traktovány jsou „Karlovy Vary“ (50) „Obere Parkstrasse“ (51), s odvážným podáním plného poledního světla slunečního, na horkém, pražícím dláždění i ostrých fialových jeho stínů.“ ^[113]



25.a Detail obrazu Ottakara Lebedy Karlovy Vary (1898) © Národní galerie Praha



25.b Ottakar Lebeda, Karlovy Vary - Studie provedená z druhé strany (1898) © Národní galerie Praha

^[112] HULÍKOVÁ, Veronika. *Ottakar Lebeda (1877-1901)* [online]. Praha, 2008 [cit. 2019-02-07]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/59947/>. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav pro dějiny a teorii umění. Vedoucí práce Prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc., s. 36.

^[113] DOMORÁZEK, Karel. *Posmrtná výstava obrazů Ottakara Lebedy*: [několik poznámek ku posmrtné výstavě jeho díla. [V Praze: nákl. vlast., 1901]. [8], s. 4.



26. Otakar Lebeda, Podzim (1897) © Národní galerie Praha

Posledním vybraným obrazem je **Podzim** (1897), který maloval společně s Antonínem Slavičkem ve Hvězdě. Vybrali si stejný výjev a patrně jej malovali ve stejnou dobu. Pro průzkum a srovnání se jevil jako velmi zajímavý. Podle Veroniky Hulíkové „obraz *Podzim Lebeda během svého života nevystavil, možná se obával srovnání se starším kolegou.*“^[114]

Dalším autorem, kterého jsem vybrala pro porovnání byl Antonín Hudeček a jeho obraz **Koupání** (1897) z okořského období. Jedná se dílo na lepence provedené technikou tempery. V okořském období trávil také mnoho času s Antonínem Slavičkem, jak popisuje V. V. Štech.^[115] Antonín Hudeček studoval na Akademii u Maxmiliána Pirnera a Václava Brožíka. Často se účastnil plenérových výjezdů společně s Mařákovými žáky. Krajinomalba jej velmi ovlivnila a později u něj převládla. Do průzkumu jsem také zařadila díla profesora Julia Mařáka, které pocházejí z období 80. let 19. století.



27. Antonín Hudeček, Koupání (1897) © Národní galerie Praha

[114] HULÍKOVÁ, Veronika. *Otakar Lebeda (1877-1901)* [online]. Praha, 2008 [cit. 2019-02-07]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/59947/>. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav pro dějiny a teorii umění. Vedoucí práce Prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc., s. 26.

[115] ŠTECH, V. V. *Čtení o Antonínu Slavičkovi*. Praha 1961, s. 124-125.



28. Julius Mařák, Bažina v lese (188?) © Národní galerie Praha



29. Julius Mařák, Žena sedící v lese (188?) © Národní galerie Praha

Zvolila jsem záměrně díla *Bažina v lese* (188?) a *Žena sedící v lese* (188?), kde se jedná o kombinovanou techniku a techniku olejovou. Obrazy jsou budované velmi otevřeným stylem, a díky tomu můžeme dobře pozorovat postup přípravy a vrstvení v malířském rukopisu. Naděžda Blažíčková-Horová obrazy řadí k přípravným studiím – „impresím přírody“ z vrcholné tvorby Mařákova díla. ^[116]

U dalšího obrazu *Odpočinek pod stromy* (1895?), který je datován do počátku 90. let 19. století, byl velmi zajímavý způsob vrstvení a struktura malířského provedení podmalby, která se velmi podobala struktuře děl Antonína Slavíčka.



30. Julius Mařák, Odpočinek pod stromy (1895?) © Národní galerie Praha

Odpočinek pod stromy (1895?) je podle Naděždy Blažíčkové-Horové řazen do období pozdní tvorby; označuje ho jako dílo, které svým stylem předznamenává další vývoj plenérové malby. ^[117]

^[116] BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci*. Praha 1999, s. 42.

^[117] BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda, ed. *Julius Mařák a jeho žáci*. Praha 1999, s. 46.

7

RESTAURÁTORSKÝ PRŮZKUM

TECHNIKA MALBY ZKOUMANÝCH OBRAZŮ

PODLOŽKY

Pro techniku tempery volili Mařákovi žáci převážně kartonové nebo lepenkové podložky. Zjednodušovaly jim práci v plenéru, jelikož byly snadno přenosné. S technikou tempery se můžeme setkat také u plátěných podložek, kde jimi autoři podmalovávali oleje, jako je tomu u *Pohledu z Letné* (1908) od Antonína Slavička. Jedná se o největší z analyzovaných děl, malované na předem našepsované kupované plátno.

V případě obrazů *Ve veltruském parku* (1897), *Studie listnatých stromů* (1896) se jedná o hlazený karton. Tento typ podložky můžeme zaznamenat také u díla *Karlovy Vary* (1898) a *Cesta k Bechyňskému zámku* (1899) Otakara Lebedy, u obrazu *Koupání* (1897) Antonína Hudečka a u děl *Bažina v lese* (188?), *Žena sedící v lese* (188?) a *Odpočinek pod stromy* (189?) Julia Mařáka. Dalším příkladem jsou hlazené kartony nalepené na lepenku, nacházíme je např. u děl *Cesta v polích* (1902) a *Podzim ve Veltrusích* (1896). U těchto obrazů se jednalo o druhotnou úpravu.

Lepenka s tenkou vrstvou hlazeného papíru nalepeného již z výroby se objevuje u děl *Zátiší* (189?), *Na podzim v mlze* (1897), *Lesní cesta I* (1898), *Červnový den* (1898-99), *Červené střechy* (1900) a *Po dešti* (1901) Antonína Slavička a u obrazů *Šeřík* (1899) a *Podzim* (1897) Otakara Lebedy. ^[118]

FORMÁTY A ROZMĚRY

Velikost zkoumaných obrazů byla nejspíš volena s ohledem na dostupné komerčně vyráběné materiály. Typickou podložkou byl karton o rozměrech cca 66 x 50 cm, který se shoduje s kartony na trhu dostupnými, jak je popsáno v kapitole o materiálech. Tento rozměr můžeme nalézt u děl *Zátiší* (189?), *Studie listnatých stromů* (1896), *Ve veltruském parku* (1897) a *Podzim ve Veltrusích* (1896) Antonína Slavička, u obrazů *Cesta k Bechyňskému zámku* (1899) a *Karlovy Vary* (1898) Otakara Lebedy a u *Koupání* (1897) Antonína Hudečka.

U děl *Bažina v lese* (188?), *Žena sedící v lese* (188?) a *Odpočinek pod stromy* (189?) Julia Mařáka se setkáváme s formátem o pár centimetrů kratším. Po obvodu je patrné ohraničení tužkou zřejmě z důvodu zastřížení. Pravděpodobně se též jednalo o formát rozměru 50 x 66 cm. Výjimkou ve velikosti formátu je pouze *Lesní cesta I* (1898), která má rozměr cca 55 x 71 cm. Velmi často se opakuje formát 66 x 79 cm – u Antonína Slavička například u obrazů *Po dešti* (1901) a *Cesta v polích* (1901), u Otakara Lebedy jde o malbu *Šeřík* (1899).

Tento formát mohl být pravděpodobně také komerčně dostupný. Další obrazy se rozměrově mírně liší a pohybují se v rozmezí 66 – 118 cm. Rozměr obrazů byl patrně upravován samotnými autory, jelikož pozorujeme při obvodu velmi nerovnoměrné zastřížení a poškození barevné vrstvy.

^[118] Lepenka s tenkou vrstvou papíru byla pravděpodobně technologicky připravena už z výroby. Jedná se o lepenku s vysokým obsahem degradujících látek, na jedné straně s tenkou vrstvou kvalitnějšího papíru, který sloužil pro malířské účely. Na základě velikosti formátů volil autor šířku papírových podložek. Lepenku a karton můžeme od sebe dobře rozlišit pomocí struktury a gramáže podložky.

Grafické znázornění a porovnání formátů vybraných děl a poměrů jejich poměrů stran
(Přerušovaná červená čára znázorňuje ořez díla.)



Šířkové formáty byly voleny kvůli většímu záběru krajinného prostředí, u Antonína Slavička jde např. o díla *Na podzim v mlze* (1897), *Lesní cesta I* (1898), *Červnový den* (1898-99), *Červené střechy* (1900), *Po dešti* (1901), *Cesta v polích* (1901), *Pohled z Letné* (1908); u Antonína Hudečka o malbu *Koupání* (1897) a u díla Otakara Lebedy o obrazy *Šeřík* (1899) a *Podzim* (1897).

S výškovými formáty se setkáváme u intimnějších krajinných námětů, jako jsou *Studie listnatých stromů* (1896), *Podzim ve Veltrusích* (1896) a *Ve veltruském parku* (1897) Antonína Slavička, *Karlovy Vary* (1898) a *Cesta k Bechyňskému zámku* (1899) Otakara Lebedy a *Bažina v lese* (188?), *Žena sedící v lese* (188?) a *Odpočinek pod stromy* (189?) Julia Mařáka.

IZOLACE A DEGRADACE PODLOŽEK

Pro syntonos nebo temperovou malbu byly využívány podložky, které byly buď bez izolační vrstvy, nebo byly opatřeny nátěrem klihu, který se na povrchu podložky, není-li krytá barevnou vrstvou, mírně leskne.

Umělci krajinářské školy mnohdy využívali působení a prosvítání malby. Nesmíme opomenout fakt, že současný stav takových děl může být poněkud barevně zavádějící oproti původnímu záměru autora. Z důvodu degradace lepenky došlo v průběhu času k zažloutnutí papíru, které vedlo ke změně barevnosti a výrazu malby.^[119] Na několika digitálních rekonstrukcích můžeme pozorovat, jak mohlo vypadat působení obrazu před změnou barevnosti podložky. (Viz obrázky 36. - 43.)

Na detailech obrazů *Podzim ve Veltrusích* (1896) a *Studie listnatých stromů* (1896) Antonína Slavička a *Cesta k Bechyňskému zámku* (1899) Otakara Lebedy si můžeme povšimnout dodatečných úprav při barevném vrstvení. Slaviček a Lebeda se snažili do korun stromů navrátit tonalitu papíru, aby byl prostor mezi větvemi více vzdušnější, patrně ale nepočítali s pozdější degradací podložky. (Viz obrázek 32.)

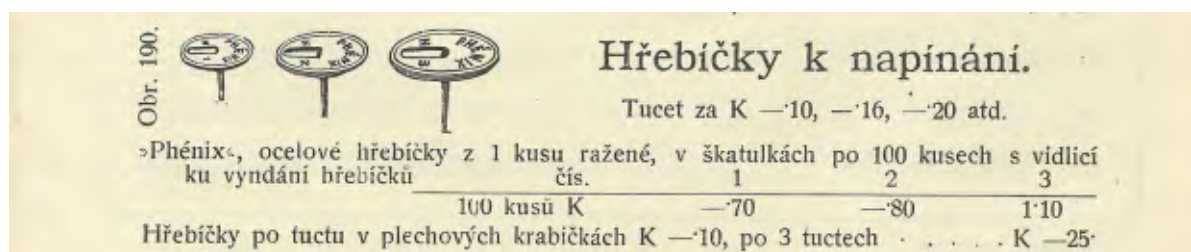
Na zkoumaných dílech pozorujeme při kraji otvory po hřebíčcích či připínáčcích, které nás informují o způsobu přichycení, ale také o frekvenci návštěv v plenéru. Obvykle na obrazech nacházíme tři až pět viditelných otvorů v jednom místě.

Na obrazech *Na podzim v mlze* (1897), *Studie listnatých stromů* (1896), *Po dešti* (1901), *Cesta v polích* (1902) Antonína Slavička, *Karlovy Vary* (1898), *Podzim* (1897) a *Cesta k Bechyňskému zámku* (1899) Otakara Lebedy nacházíme dva až tři otvory.

U obrazů Antonína Slavička *Červené střechy* (1900), *Červnový den* (1898-99), *Lesní cesta I* (1898), *Podzim ve Veltrusích* (1896) a *Ve veltruském parku* (1896), u *Koupání* (1897) Antonína Hudečka a obrazu *Žena sedící v lese* (188?) Julia Mařáka je četnost otvorů mezi třemi až sedmi. Jednalo se patrně o časově náročnější techniku vrstvení. (Viz obrázek 33.)

U obrazu *Šeřík* (1899) Otakara Lebedy, *Bažina v lese* (188?) a *Odpočinek pod stromy* (189?) Julia Mařáka se jedná o velmi rychlý záznam, jelikož se našly pouze jedna až dvě dírký v každém místě.

Na oboustranně malovaných dílech *Lesní cesta I* (1898) Antonína Slavička a *Karlovy Vary* (1898) Otakara Lebedy můžeme pozorovat toto promáčknutí dírek oběma směry a na základě toho zjistit, kolikrát bylo dílo znovu přichyceno a jak byla malba postupně vrstvena. Některé otvory v sobě nesou informaci o rozměru a velikosti hlavičky hřebíčku, jelikož je zde malba vynechaná. (Viz obrázek 34. a 35.) Podle velikosti formátu byly voleny velikosti hřebíčků. O velikosti a typu dostupných hřebíčků se také můžeme dozvědět v katalogu Ludvíka Císaře.



31. Reprodukce dobového malířského vybavení z katalogu Ludvíka Císaře. Nabídka hřebíčků k napínání

^[119] Podložka degraduje také z důvodu kyselosti papíru. Výroba těchto papírových podložek často zahrnovala nešetrné chemické procesy vedoucí k pozdějšímu poškození papíru. Viz ĐUROVIČ, Michal et al. *Restaurování a konzervování archiválií a knih*. Praha – Litomyšl 2002, s. 39.



32. Detail degradace z obrazu Otakara Lebedy Cesta k Bechyňskému zámku (1899) © Národní galerie Praha



33. Detail postupného vrstvení malby u obrazu Antonína Hudečka Koupání (1897) © Národní galerie Praha



34. Detail postupného vrstvení malby u obrazu Antonína Slavička Lesní cesta I (1898) © Národní galerie Praha



35. Detail promáčknutí oběma směry u obrazu Antonína Slavička Lesní cesta I (1898) © Národní galerie Praha



36. Otakar Lebeda, Cesta k Bechyňskému zámku (1899) © Národní galerie Praha



37. Digitální rekonstrukce původní barevnosti podložky díla Otakara Lebedy Cesta k bechyňskému zámku (1899) © Národní galerie Praha



38. Otakar Lebeda, Karlovy Vary (1898)
© Národní galerie Praha



39. Digitální rekonstrukce původní barevnosti podložky díla Otakara Lebedy Karlovy Vary (1898)
© Národní galerie Praha



40. Antonín Slavíček, Studie listnatých stromů (1896), soukromá sbírka



41. Digitální rekonstrukce původní barevnosti podložky díla Antonína Slavíčka Studie listnatých stromů (1896), soukromá sbírka



42. Antonín Slavíček, Po dešti (1901) © Národní galerie Praha



43. Digitální rekonstrukce původní barevnosti podložky díla Antonína Slavíčka Po dešti (1901) © Národní galerie Praha

PODKRESBA

Pomocí průzkumových metod IR reflektografie se podařilo u zkoumaných děl odhalit způsoby podkresby. Způsob rozvržení kompozice byl u řady obrazů velmi podobný. Krajinomalby mají převážně volnou přípravnou podkresbu, místy viditelnou pouhým okem pod tenkou vrstvou malby. Malíři nejprve začínali kresbou tužkou nebo uhlem, kterou mohli lehce měnit nebo upravovat. Jak bude popsáno níže, na několika obrazech se vyskytovala také štětcová podkresba, zejména červenými nebo teplými odstíny, kterou nelze rozeznat v IRR, jelikož červený pigment není pomocí IR reflektografie dobře viditelný. Představu o stylech podkresby si můžeme udělat prostřednictvím kreseb a studií jednotlivých autorů.

Na obraze *Studie listnatých stromů* (1896) a *Studie přírody* (druhá strana *Lesní cesty I*, 1898), je podkresba provedena grafitovou tužkou. Můžeme dobře vyčíst velmi rychlé rozvržení výjevu nebo

horizontu v perspektivě a také obrysy. (Viz obrázek 45.) Svým stylem je tato podkresba velmi podobná zaznamenané podkresbě na obrazech *Karlovy Vary* (1898) a *Cesta k Bechyňskému zámku* (1899) Otakara Lebedy. (Viz obrázek 47.)

V. V. Štech ve svých textech popisuje, jak Slaviček postupoval při malování *Pohledu z Letné* (1908). Kompozice byla nejprve přenesena pomocí mřížky, jak je patrné na menších studiích pohledu na Prahu i prosvítající síti. Pro přenášení využíval uhlu, který mohl lehce sprášit. Kombinaci tužky a štětcové podkresby můžeme pozorovat u obrazu *Podzim* (1897) Otakara Lebedy. Na obrazech *Červnový den* (1898-99), *Po dešti* (1901), *Podzim ve Veltrusích* (1896), *Cesta v polích* (1902) a *Ve veltruském parku* (1896) Antonína Slavička, na *Šeříku* (1899) Otakara Lebedy a *Koupání* (1897) Antonína Hudečka je patrná pouze štětcová podkresba tvořená různými barvami. Prosvítání je patrné jen velmi málo – částečně v obrysech, které vymezují prostor. Na obrazech Antonína Slavička *Zátiší* (189?), *Lesní cesta I* (1898),



44. Antonín Slaviček, Studie listnatých stromů (1896), soukromá sbírka



45. Průzkum podkresby pomocí IRR. Antonín Slaviček, Studie listnatých stromů (1896), soukromá sbírka

Na podzim v mlze (1897) a **Červené střechy** (1900) a na obraze Otakara Lebedy **Podzim** (1897) je i pouhým okem dobře vidět červená podkresba. V průběhu průzkumu techniky vybraných autorů bylo velmi zajímavým zjištěním nejen to, jaká je forma podkresby, ale také autorské změny v kompozicích, tzv. „pentimenti“. Nejvýraznější byly zaznamenány na obraze Antonína Slavíčka **Lesní cesta I** (1898). Na lávce stály původně tři figury, které byly později přemalovány samotným autorem. V malbě je Slavíček neuplatnil, patrně by zásadně ovlivnily celkový výraz obrazu. Také je dobře patrné posunutí stromů v předním plánu obrazu, které ukotvují výjev. (Viz obrázek 51.)

Na díle **Podzim ve Veltrusích** (1896) stromy původně vedly přes zobrazeného koně. Slavíček se v průběhu malby rozhodl kompozici upravit a otevřít celý prostor cesty. Pro změnu pozice se rozhodl už ve spodních vrstvách, což je lépe patrné na snímku IRR. (Viz obrázek 53.)

Na obraze **Ve veltruském parku** (1896) jsou za figurou v denním a v UV světle patrné úpravy kompozice autorem, též mírný posun nebo korekce ženské figury. (Viz obrázek 54.)

Na IR snímku obrazu **Cesta v polích** (1902) můžeme pozorovat autorskou přemalbu stromu, která není ve viditelném světle patrná. Podrobný průzkum v denním světle ukázal i další změny v kompozici. V předním plánu obrazu došlo k posunu stromů. (Viz obrázek 49.) U díla **Karlovy Vary** (1898) Otakara Lebedy pozorujeme také kompoziční změnu. Na cestě je v UV a IRR lépe patrný obrys figury, která byla později zamalována. (Viz obrázek 55.)

Kombinaci podkresby tužkou a inkoustem můžeme pozorovat u všech obrazů Julia Mařáka, kde velmi volnou rukou rozvrhl malovanou kompozici. Julius Mařák disponoval pevným rukopisem kresby. Nejbližší je mu rukopis kresby Antonína Slavíčka. Podkresba Otakara Lebedy je více rozvolněná.



46. Otakar Lebeda, Karlovy Vary (1898), © Národní Galerie Praha



47. Průzkum podkresby pomocí IRR. Otakar Lebeda, Karlovy Vary (1898), © Národní Galerie Praha



48. Antonín Slavíček, Cesta v polích (1902) © Národní galerie Praha



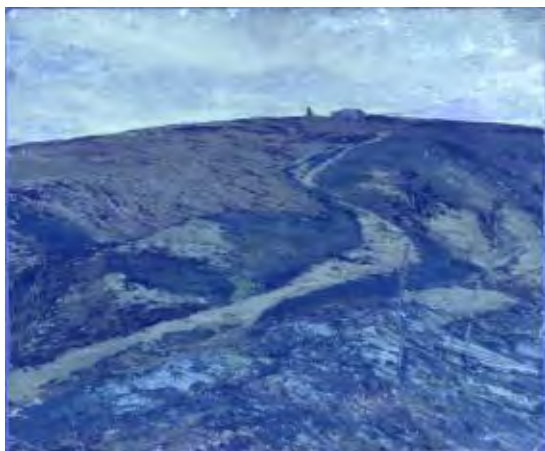
50. Antonín Slavíček, Lesní cesta I (1898) © Národní galerie Praha



49. Průzkum podkresby pomocí IRR. Antonín Slavíček, Cesta v polích (1902) © Národní galerie Praha



51. Průzkum podkresby pomocí IRR. Antonín Slavíček, Lesní cesta I (1898) © Národní galerie Praha



49.a Průzkum v UV luminiscenci. Antonín Slavíček, Cesta v polích (1902) © Národní galerie Praha



51.a Průzkum v UV luminiscenci. Antonín Slavíček, Lesní cesta I (1898) © Národní galerie Praha



52. Antonín Slavíček, Podzim ve Veltrusích (1896)
© Národní galerie Praha



52.a Snímek obrazu v UV luminiscenci. Antonín Slavíček,
Podzim ve Veltrusích (1896) © Národní galerie Praha



53. Průzkum podkresby pomocí IRR, detail. Antonín Slavíček, Podzim ve Veltrusích (1896)
© Národní galerie Praha



54. Snímek ve viditelném světle

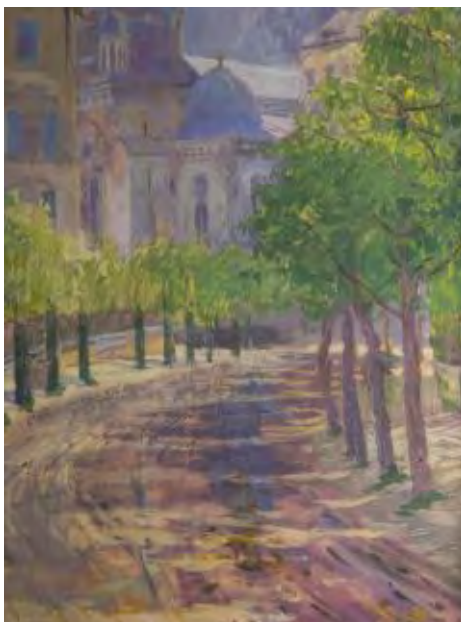


54.a Snímek v UV luminiscenci



54.b Snímek v IR reflektografii

54. Porovnání obrazu
Antonína Slavíčka
Ve veltruském parku (1896)
© Národní galerie Praha



55. Snímek ve viditelném světle



55.a Snímek v UV luminiscenci



55. Porovnání obrazu
Otakara Lebedy
Karlovy Vary (1898)
© Národní galerie Praha

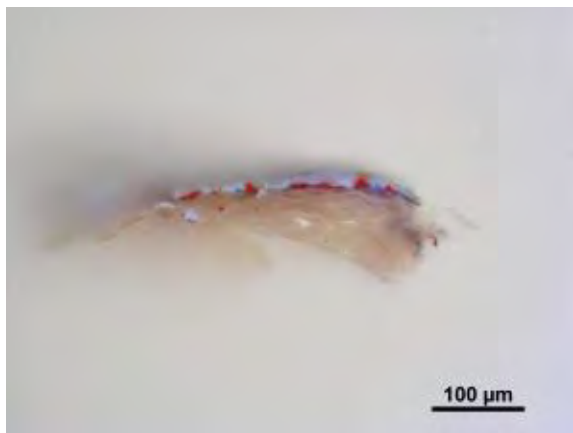
55.b Snímek v IR reflektografii

PODMALBA

U Antonína Slavička pozorujeme, že si většinou díla nejprve zatónoval a určil tak barevný tón celé podložky, aby byly barvy dostatečně kontrastní a nikdy nezašel do nevýrazných tónů. Jak se můžeme dočíst ze vzpomínek Ady Gollové nebo Ferdinanda Engelmüllera:

„Vliv barvy podkladu jistě rozhoduje při posazení prvních tónů z palety a dovede svůj vliv udržeti. Náš Slaviček měl ve zvyku před začátkem každé práce udělati si na plátno červenou skvrnu a nikdy toho neopomenul. Tvrdil, že činí tak proto, aby nezabředl do bezbarvých tónů.“ [120]

Pomocí průzkumu optickou mikroskopií z nábrusu vzorků byl potvrzen tento způsob rozvržení, jelikož se v první vrstvě nachází červený pigment, konkrétně buď červený okr, nebo rumělka. U jiných autorů toto prvotní zatónování není patrné. Vyskytuje se i na vzorcích z oblasti nebe, kde bychom červený pigment neočekávali. (Viz obrázek 56. a 57.)

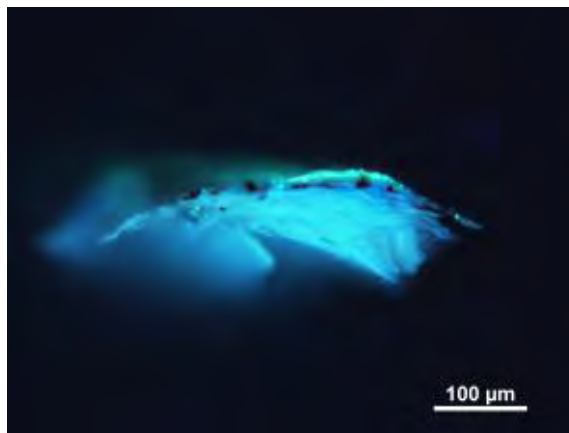


56. Snímek ve VIS příčného řezu mikrovzorku z obrazu Po dešti (1901). Na spodní červeno-modro-bílou vrstvu tvořenou rumělkou, červeným okrem (s příměsí anatasu), kobaltovou modří a olovnatou bělobou navazuje v části vzorku bílá vrstva zinkové běloby. © Národní galerie Praha

Podmalba je vybudována v lazurních tónech. Slaviček, Lebeda i Hudeček používali klasickou výstavbu obrazu, velmi podobnou jako nacházíme na obrazech Julia Mařáka. Tón podmalby předurčoval barevnou atmosféru obrazu.

Slavičkova struktura podmalby má velmi transparentní, řídký charakter. Barva byla patrně vláčná a snadno klouzala po hlazeném povrchu podložky. Umožňovala rychlé expresivní tahy, ale nedala se moc vrstvit. Na většině obrazů má velmi výraznou texturu štětců širokých od 1 cm až po 3 cm.

Ve vzpomínkách Ady Hodačové Gollové se můžeme dozvědět o Slavičkových metodách, které doporučoval svým studentům. Ada vzpomíná, že postup Slavičkovy práce se často měnil, stejně jako měnil názor na výstavbu obrazu i zadání studentům: *„Jednou si na příklad přál vidět co nejrychleji řídkou barvou podloženo celé plátno, a jindy nakázal malovat pečlivě kus po kuse, ale hned hotově.“* [121]



57. Snímek v UV příčného řezu mikrovzorku z obrazu Po dešti (1901). Na spodní červeno-modro-bílou vrstvu tvořenou rumělkou, červeným okrem (s příměsí anatasu), kobaltovou modří a olovnatou bělobou navazuje v části vzorku bílá vrstva zinkové běloby. © Národní galerie Praha

[120] ENGELMÜLLER, Ferdinand. *Cesty k malířskému umění*. Praha 1923, s. 129-130.

[121] Ada Hodačová Gollová v Antonín Slaviček. *Výbor z jeho díla*. Praha 1910, s. 21.

Podmalba obrazu **Zátiší** (189?) má teplý tón a současně je použita pro rozvržení kompozice. U **Studie listnatých stromů** (1896) je podmalba provedena v monochromní zelené barvě velmi výraznými expresivními tahy štětce,



58. Detail podmalby obrazu Antonína Slavíčka Studie listnatých stromů (1896), soukromá sbírka



59. Detail podmalby obrazu Julia Mařáka Odpočinek pod stromy (1895?) © Národní galerie Praha

podobně jako u obrazu **Odpočinek pod stromy** (189?) Julia Mařáka.

Na obrazech **Ve veltruském parku** (1896) a **Podzim ve Veltrusích** (1896) je podmalba fialová v pozadí a postupně přechází do zelené až zelenohnědé v popředí. Červenookrovými tóny je tvořena podmalba na obraze **Na podzim v mlze** (1897). Pouze stromy jsou podmalovány zeleně. Je zde patrná také degradace a odbarvení pigmentů, stejná jako u obrazu **Po dešti** (1901) a **Pohled z Letné**

(1908). Na několika digitálních rekonstrukcích můžeme pozorovat, jak mohlo vypadat působení obrazu před změnou barevnosti. (Viz obrázek 62. a 63.)

U obrazu **Lesní cesta I** (1898) je podmalba tvořena výraznými teplými fialovočervenými odstíny, které zároveň lavírovaně budují stíny a světla. Na druhé straně obrazu u **Studie přírody** je podmalba monochromaticky zelená a je rozvržena velmi výraznými gestickými tahy štětce.

Na obraze **Červnový den** (1898-99) je podmalba velmi výrazná, budovaná podle krajiny zelenými, modrými a červenými tóny.

Střídání tří tónů v podmalbě okru, modré a červené pozorujeme u obrazu **Červené střechy** (1900), kde je patrné volné zapíjení těchto tónů do sebe. Zeleným a okrovým tónem je na obraze **Po dešti** (1901) rozvržena kompozice, červená podmalba byla využita v popředí. Pozorujeme zde také degradaci odbarvení pigmentů zejména ve spodní části, která je skryta pod rámem. Barevnost podmalby mohla být původně více kontrastní.

Kombinace a střídání zelených a okrových tónů v podmalbě kopírují barevnost terénu obrazu **Cesta v polích** (1902). Jednalo se rychlé rozvržení výjevu velmi expresivními tahy. Byl zde použit 3 cm široký štětec. Patrné je zde stékání a zapouštění barev do sebe. (Viz obrázek 60.)

V. V. Štech popisuje, jak Slavíček u obrazu **Pohled z Letné** (1908) celou plochu podmaloval temperou, která byla velmi lazurní. Podle analýz můžeme nyní určit, že se jednalo o temperu pojenou vajíčkem. Otakar Lebeda použil zářivě červenou podmalbu na obraze **Podzim** (1897) téměř v celé ploše. Zelená se vyskytuje pouze u podmalování stromů. Je zde patrné výrazné zapouštění barev a velmi svižné rozvržení.

Cesta k Bechyňskému zámku (1899) má fialovo-zelenou podmalbu mírně zapuštěnou do sebe. Obraz **Karlovy Vary** (1898) se vymyká běžnému způsobu podmalování. Podmalba je zde tvořena pouze fialovými odstíny. (Viz obrázek 61.)

Stejně tak obraz **Šeřík** (1899) a obraz namalovaný na druhé straně plátna obrazu **Karlovy Vary** (1898) má podmalbu rozvrženou v několika neuspořádaných až trochu chaotických barvách. Je zde také patrné výrazné zapíjení a stékání.

U Julia Mařáka pozorujeme podmalbu budovanou teplejšími tóny v popředí a chladnějšími tóny v pozadí obrazů. Z korespondence s rodinou prof. Golla se dozvídáme, že Antonín Slavíček kladl důraz na izolování temper pro další malování. [122] (Viz obrázek 64.)



60. Detail struktury štětce a podmalby obrazu Antonína Slavíčka *Cesta v polích* (1902) © Národní galerie Praha



61. Detail podmalby obrazu Otakara Lebedy *Karlovy Vary* (1898) © Národní galerie Praha

[122] Studovaný materiál je umístěn v Archivu Národní galerie Praha: Korespondence A. Slavíčka adresovaná rodině prof. Golla, 1905. Publikováno v SLAVÍČEK, Antonín. *Dopisy*. Praha 1954, s. 81 – 82.



62. Antonín Slavíček, Na podzim v mlze (1897) © Národní galerie Praha



62.a Detail obrazu s patrnou degradací pigmentů.
Antonín Slavíček,
Na podzim v mlze (1897)
© Národní galerie Praha



62.b Digitální rekonstrukce původní barevnosti malby díla Antonína Slavíčka Na podzim v mlze (1897) © Národní galerie Praha



63. Antonín Slaviček, Po dešti (1901) © Národní galerie Praha



63.a Detail obrazu s patrnou degradací pigmentů.
Antonín Slaviček, Po dešti (1901)
© Národní galerie Praha



63.b Makro snímek s patrnou degradací pigmentů.
Antonín Slaviček, Po dešti (1901)
© Národní galerie Praha



63.c Digitální rekonstrukce původní barevnosti malby díla Antonína Slavička Po dešti (1901)
© Národní galerie Praha



64. Korespondence Antonína Slavička s rodinou prof. Golla, 1905, Archiv NGP © Národní galerie Praha

„Dobré je temperu fixírovati, pak se může povrch i přemalovávat, aby se nerozmazával, nerozpíjel.“

„Tempera je ovšem suchá a skoro hned při malování - ale zdánlivě - a na vrchu. Škráloup suchý, ale pod ním při pastosnější nánosu je stále vlhká - Žloutek a něco fermeže, který je pojídlem temperových barev - tvrdne pomaleji - Je to poznati dosti těžko spíše čekat tak 14 dnů a i to je dost málo.“

Z jeho dopisů získáváme také velmi podstatné informace o fixování obrazů mastixem a dokonce i přesný návod. Mastix nebyl pomocí analýz pryskyřic na zkoumaných obrazech zaznamenán.

„Fixíruje se jenom mastixem rozředěným v čistém lihu. Jak ten se připravuje víte ale opakuji to: malé krystalky mastixu se nejdříve opláchnou v čistém lihu, aby z nich špína se smyla a pak se vsypou do lahve a na ně ten líh - Dá se na teplé místo (nejlíp na

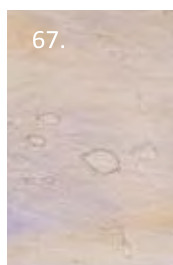
slunce) nechá se ustát až se rozředí (něco ovšem zůstane při dnu, ale to jsou jen součástky nerozpustné. A poměr mastixu k množství lihu je asi takový: plná škatulka (od zápalek) mastixu na něco více než $\frac{3}{4}$ lihu. - Kdyby pak byl slabý (zkouškou) přidá se...“

„Fixírovati se musí před tím, než se maluje olejem. Po fixírování můžete klidně takovou temperu umývati i vodou atd a nepustí.“

„Ale přes oleje (jak se tážete) se malovat temperou nesmí. Je to ostatně přirozené, - protože se vodová barva s gruntem masným vůbec nespojí. Zkoušel jsem to jednou a sice tak, že jsem natřel olejovou věc roztokem volské žluči. Na čas tempera na tom držela a měl jsem i se Schussrem velkou radost, že jsme na něco kápli - ale po měsíci začala se milá tempera poroučet až opadla docela.“

STRUKTURA A ZPŮSOB VRSTVENÍ MALBY

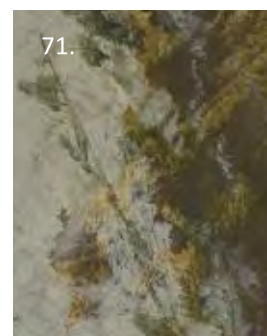
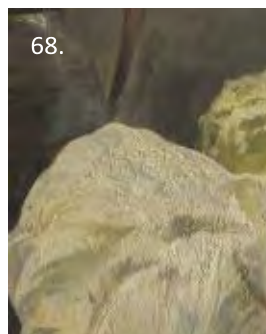
Zvolené techniky v krajinářské škole působí velmi vzdušným dojmem. Malba byla rychlým záznamem atmosféry v krajině, dokládají to i stopy po kapkách deště na Slavičkových obrazech **Po dešti** (1901) (viz obrázek 65.) a na obraze **Cesta v polích** (1902) (viz obrázek 66.). Na povrchu malby obrazu Antonína Hudečka **Koupání** (1897) se také vyskytují stopy po kapkách. (Viz obrázek 67.)



Většinou Mařákoví žáci postupovali při vytváření a vrstvení malby v několika fázích, je to patrné nejen při okrajích v otvorech od připínáčků, ale i strukturou a luminiscencí malby. Největší světla a stíny doplňovali nakonec. Je možné, že finální úpravy prováděli až v ateliéru.

Zkoumané obrazy jsou vystavěny jednoduše ve vrstvách. Způsob respektoval kombinaci lazurní podmalby, na kterou byly postupně přidávány kryvější odstíny. Tuto modelaci pro dosažení větší hloubky prostoru využíval jak Antonín Slaviček, tak i Otakar Lebeda, Antonín Hudeček a Julius Mařák. Každý ji ale přizpůsobil svým potřebám. Velmi často se setkáváme také s vynechanou malbou, a to z důvodu zachování a působení tonality podmalby nebo samotné podložky. V. V. Štech popisuje, jak Alois Kalvoda líčil Antonína Slavička při práci:

„Co mě tehdy nejvíce upoutalo, byl originální způsob Slavičkovy techniky. Jeho obraz vznikl z mlžin jako film na projekčním plátně. Postupně se rozjasňoval a nabýval určitosti promyšleně kladenými barevnými skvrnami.“ [123]



U obrazu **Zátiší** (189?) můžeme vidět výstavbu budovanou v monochromních tónech na teplejší podmalbě pomocí suché a mokré malby. Zajímavým faktem bylo zjištění, že podobná struktura vrchní lesklejší vrstvy, která je zkrakelovaná a místy zvednutá, se nachází také u obrazu **Ve veltruském parku** (1896). Lokálně jsou patrné bublinky v barevné vrstvě.

U **Studie listnatých stromů** (1896) se jedná o velmi rychlou studii atmosféry v krajině. Uplatňuje se zde Slavičkův charakter vrstvení malby a typické vynechávání, aby mohla prosvítat podmalba. V závěru jsou nanesena největší světla, která mají olejový charakter. Stylem odpovídá způsobu ještě klasické výstavby Mařákova vlivu. Na obraze se vyskytují značné bublinky a lokálně srážení malby, které může být způsobeno použitým pojivem.

Na obraze **Ve veltruském parku** (1896) a **Podzim ve Veltrusích** (1896) je charakter malby velmi podobný.

[123] ŠTECH, V. V. Čtení o Antonínu Slavičkově. Praha 1961, s. 87.

Plocha je budována plnými barevnými tóny, často s velkou kryvostí. Obrazy mají v oblasti nebe téměř až olejový charakter spojený s výraznou krakeláží. Lokálně se vyskytuje srážení barvené vrstvy a bublinky.

Pomocí průzkumu IR se na obraze **Podzim ve Veltrusích** (1896) dobře zviditelnily stopy po rytí štětcem. Podle struktury to vypadá, že autor ryl do ještě mokré malby. V denním světle jsou tyto stopy patrné pouze v oblasti korun stromů. (Porovnání viz obrázek 72., 72.a, 72.b.) Na obraze **Na podzim v mlze** (1897) Antonína Slavíčka pozorujeme také



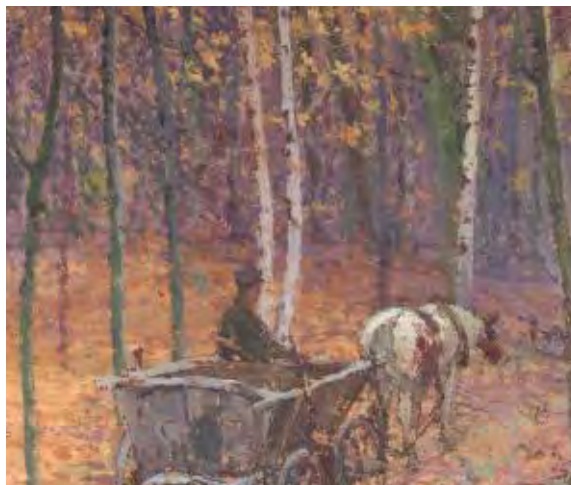
72. Průzkum pomocí RTG. Antonín Slavíček, Podzim ve Veltrusích (1896) © Národní galerie Praha

podmalbu teplými tóny, ale ne tak výraznou jako u **Podzimu** (1897) Otakara Lebedy. Šetrně zacházel s barvou. Velmi úsporně přidával lazury a pastóznější nánosy.

Je zajímavé, že v závěru, a zejména ve vrchní části, pozorujeme velmi dynamické rytí v barevné vrstvě, kde došlo až k narušení podložky. Podle struktury



72.a Průzkum pomocí IRR. Antonín Slavíček, Podzim ve Veltrusích (1896) © Národní galerie Praha



72.b Detail obrazu Antonína Slavíčka Podzim ve Veltrusích (1896) © Národní galerie Praha

vzniklo rytí až po zaschnutí barvy. Autor patrně použil druhý konec štětce nebo špachtli. Je otázkou, zda a jak se při společném malování oba malíři ovlivňovali. Není jasné, zda výrazná podmalba Otakara Lebedy je ovlivněna Slavíčkem, nebo zda jsou gestické tahy v Slavíčkových závěrech ovlivněné Lebedovým přístupem.



73. Detail struktury malby vozu. Antonín Slavíček, Na podzim v mlze (1897) © Národní galerie Praha



74. Detail struktury malby vozu. Antonín Slavíček, Po dešti (1901) © Národní galerie Praha



75. Detail struktury malby vozu. Otakar Lebeda, Podzim (1897) © Národní galerie Praha



76. Detail struktury malby vozu. Antonín Slavíček, Podzim ve Veltrusích (1896) © Národní galerie Praha

Patrná je zde degradace pigmentu v červené ploše, která se u Lebedy neprojevuje a je způsobená pravděpodobně odbarvením nestálého barviva. Struktura malby se svým charakterem, zejména v malbě povozu a leskem podobá obrazům z Veltrus. Objevují se zde také bublinky. (Porovnání struktury malby všech vozů pozorujeme na obrázku 73., 74., 75. a 76.) Abychom mohli lépe pochopit Slavíčkovu kladení barev, přijde mi důležité zmínit vzpomínku Ady Gollové: „Slavíčka zajímala především barva. Ptal se mne hned při prvním zátiší, zdali také vidím jakýsi jemný fialový závoj nad žlutou a oranžovou barvou těch tykví, který je harmonizuje a tvoří náladu.“ [124]

Lesní cesta I (1898) je oboustranný obraz a na každé straně je vystaven jiným rukopisem. Strana více dotažená, patrně pohledová, zachycuje výjev **Lesní cesty I**. Je vrstvena velmi suchými tahy štětce s výraznou strukturou. Povrch je matný.

Slavíček využívá i špachtli. Místy se vyskytují bublinky a krakeláž v pastách. (Porovnání viz obrázky 77. a 78.) Tonalita obrazu se velmi podobá dílu **Červnový den** (1898-99), a to i stejně užitými suchými nánosy barvy, jako to můžeme pozorovat i v případě obrazu **Cesta v polích** (1902).

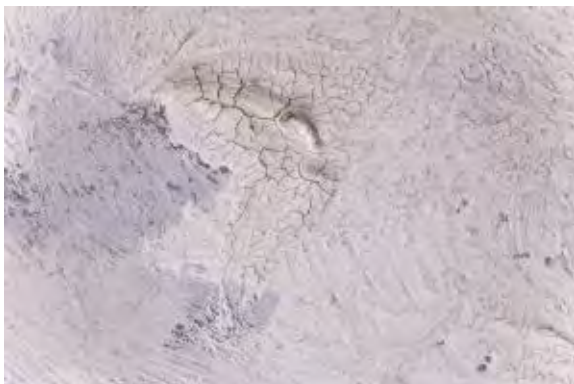


77. Detail struktury obrazu Lesní cesta I (1898) © Národní galerie Praha

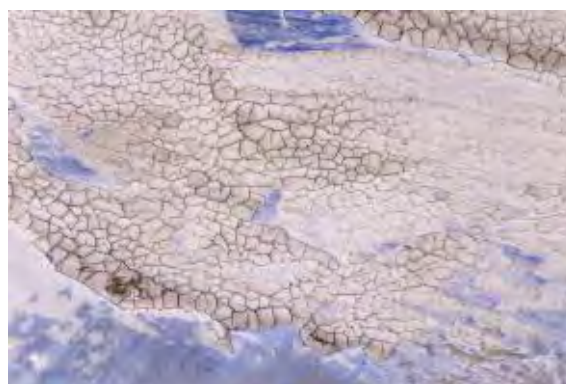


78. Detail struktury obrazu Červnový den (1898-99) © Národní galerie Praha

[124] Ada Hodáčová Gollová v SLAVÍČEK, Antonín. *Výbor z jeho díla*. Praha 1910, s. 21.



79. Detail struktury krakeláže. Červnový den (1898-99)
© Národní galerie Praha



80. Detail struktury krakeláže. Červené střechy (1900)
© Národní galerie Praha

Červnový den (1898-99) působí až extrémně kontrastně, jako by svou barevností vybočoval z linie zkoumaných obrazů. Pozorujeme zde také výrazná střídání suchého a mokrého charakteru malby. V lazurních vrstvách malba nechce přilnout, patrně kvůli nečistotám nebo mastnotě na podložce. V oblasti nebe nacházíme silnou krakeláž, velmi podobnou jako na obraze **Červené střechy** (1900). V oblasti mraků pozorujeme mírné sražení barevné vrstvy.



81. Detail stopy štětců. Červené střechy (1900)
© Národní galerie Praha

Na obraze **Červené střechy** (1900) byla zaznamenána velmi úzká stopa štětce v poměru k velikosti formátu. Stopa nepřesahuje 1,5 cm. Struktura ale odpovídá použití vlasových i štětinových štětců. (Viz obrázek 81.) Objem je budován kombinováním lazurních a krycích tahů s prosvítající podmalbou. Světla a drobné linie jsou použity v závěru. Barevná stopa má velmi tekutý charakter. Výrazná je také struktura

krakeláže a černání barevné vrstvy v oblasti nebe, zejména vysokých past. (Viz obrázek 79. a 80.) Na obraze se vyskytují bublinky v barevné vrstvě. Malba má suchý, matný charakter. Oblast nebe působí více olejovitě stejně jako na obraze **Červnový den** (1898-99).

Obraz **Po dešti** (1901) je tvořen kombinací dvou typů malby. Mokré tahy štětců jsou použity při podmalování kompozice a suché při dotahování tvarů a v závěru. Patrná je zde také mírná degradace – odbarvení červených pigmentů, zejména ve spodní části při okraji. Pozorujeme bublinky v barevné vrstvě a stopy od kapek deště. Struktura nebe má olejovitý charakter jako na obraze **Červnový den** (1898-99). Struktura malby vozu se mírně podobná malbě vozu nacházející se na obraze **Na Podzim v mlze** (1897) a tudíž i na obraze **Podzim ve Veltrusích** (1896).

Velmi suchý charakter splývavé malby je použit na obraze **Cesta v polích** (1902). Malba je budována kontrastem okrových a zelených tónů. Figura se na horizontu ztrácí. Pomocí jemné lazury je zapojena do barevné plochy. Jsou zde také patrné kapky deště. Malba má výraznou suchou strukturu podobnou s obrazy **Lesní cesta I** (1898) a **Červnový den** (1898-99). Lazurní vrstvy také špatně přilnuly k podložce jako u **Červnového dne**, zřejmě z důvodu mastnoty nebo povrchových nečistot.

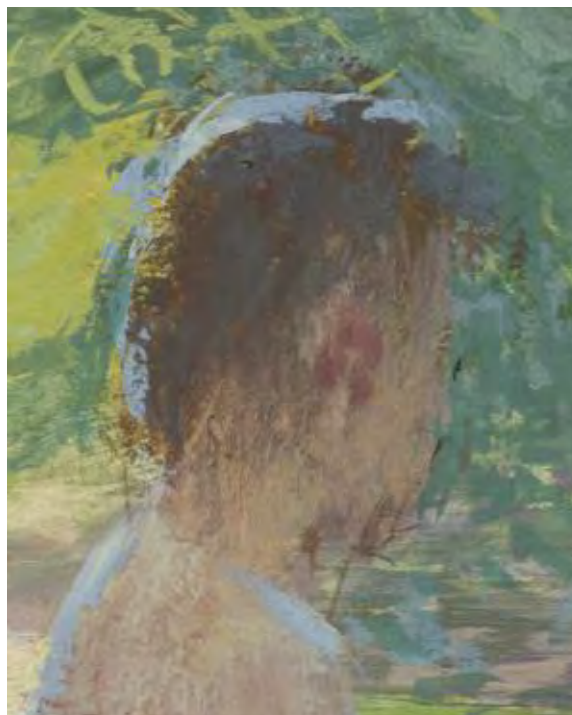
Ze vzpomínek Ady Gollové se můžeme dozvědět, proč Slavíček nechával dílo otevřené, nedokončené: „Chtěl jsem Vám ještě poradit, abyste co možná nejlépe malovala vzduch. Vzduch, mraky, světlo. Ani tak nehleďte na kresbu - jen bezohledně mějte na mysli barvu. – Pro začátky je to lepší vždy. – Ať je to nehotové - a nebo cítíte-li, že dál už to nejde, že to unavuje, - nechte to; - už na tom nedělejte ani čárky, ale schovejte to – tak nedokončené.“ [125]

Obraz **Pohled z Letné** (1908) je vystaven velmi živě svižnými tahy. Využívá zde také prosvítání podkladu a podmalby. Patrné je zde degradace barevné vrstvy, jak již bylo zmíněno. Fialová barva degradovala a stala se z ní modrá. Malba má olejovitý charakter, ve vrchních vrstvách se více leskne. Podmalba je tvořena vaječnou temperou, je tedy možné, že postupně Slavíček přešel k oleji.

Pomocí střídání lazurních a krycích tónů je budován prostor u obrazu **Koupání** (1897) Antonína Hudečka. Struktura je místy až suchá, pastózní. Na závěr provedl korekce tvaru obličejů a linií týmž inkoustem, jakým je provedený podpis. (Viz obrázek 82.) Vyskytuje se zde mírná krakeláž jako u Mařákových obrazů. Malba má suchý, matný povrch.

U Julia Mařáka pozorujeme spíše mokré charakter malby. Obrazy jsou vystaveny postupným přidáváním krycích tónů s využitím prosvítání podmalby. Světelné akcenty jsou přidávány v závěru. **Bažina v lese** (188?) má velmi olejový charakter, jinou strukturu a výrazný lesk. Bublínky jsou patrné v podmalbě jako u **Odpočinku pod stromy** (189?). Pozorujeme zde rytí štětce, aby autor stromům dodal výraznější obrysy a modelaci.

Na obraze **Žena sedící v lese** (188?) se částečně vyskytuje srážení způsobené kombinací mastnější vrstvy ve spodu. Velmi časté je odprýskávání barevné vrstvy. Malba je nesoudržná. Má velmi olejový charakter.



82. Detail struktury malby. Antonín Hudeček, Koupání (1897)
© Národní galerie Praha

Na **Odpočinku pod stromy** (189?) nacházíme drobnou krakeláž v lehkých pastách. Různá struktura lesklých a matných míst. Značné bublinky v barevné vrstvě.

Způsob vrstvení na obraze **Cesta k Bechyňskému zámku** (1899) Otakara Lebedy je velmi podobný jako způsob Slavíčkův a Hudečkův. Obraz a vrstvy jsou předem systematicky budované a uspořádané. Patrné je prosvítání podmalby a podložky. Projevuje se zde střídání suchých pastózních a lazurních tahů různé struktury. (Viz obrázek 83.) Barva se mírně sráží a má v sobě bublinky. Struktura je velmi podobná jako na obrazech **Podzim** (1897) a **Karlovy Vary** (1898). Vyskytuje se zde mírná krakeláž.

[125] SLAVÍČEK, Antonín. *Dopisy*. Praha 1954, s. 67.



83. Detail struktury malby. Otakar Lebeda, Cesta k Bechyňskému zámku (1899) © Národní galerie Praha

Obraz **Karlový Vary** (1898) je budován mokřými tahy a postupným střídáním krycích a lazurních tónů. Autor využívá různých malířských efektů. Obraz je podmalován fialově s vynechanými místy pro prosvítající podložku. V zatáčce cesty je znát dynamika, která narušuje klidný způsob malby pozadí. Lebeda chtěl patrně zaznamenat ruch, který probíhal na cestě. S tím může souviset i zamalování figury. Vyskytuje se zde krakeláž v pastách, odprýskávání malby a bublinky. Celkově má obraz matný charakter.



84. Reprodukce dobového malířského vybavení z katalogu Ludvíka Císaře. Nabídka štětců stejného typu: tchoří, kuní, promykové (ichneumon) a vydří

Obraz **Šeřík** (1899) se vymyká jakémukoli kánonu nebo způsobu popsanému výše. Budován je velmi intuitivně mokřými tahy štětce. Pro budování světél autor využívá všechny tóny, které nenanáší pouze v závěru, jak by bylo zvykem, ale kombinuje vrstvení světla a stínů v průběhu celé práce. Pozorujeme zde jistou podobnost při záznamu děje jako u **Karlových Varů** (1898), ale ráz je více uvolněný a spontánní. Patrné je zde odprýskávání a odpadávání past. Krakeláž je podobná jako u lehkých Mařákových past. Jsou zde vidět drobné bublinky.

Dalším zkoumaným dílem je **Podzim** (1897), malovaný na výraznou červenou podmalbu, která předurčuje výraz a atmosféru celého obrazu. Objevuje se zde střídání suchých a mokřích tónů, ale jejich použití je mírně nesystematické. Prostor je zde budován spíše tonalitou než kryvostí barvy, podobně jako je tomu u obrazu **Šeřík** (1899). Vyskytuje se zde výrazná krakeláž v pastách, sražená barevná vrstva a bublinky ve spodních vrstvách. Degradace pigmentu není patrná.

POUŽITÉ ŠTĚTCE

Slaviček, Lebeda, Hudeček i Mařák měli výběr štětců velmi podobný. Využívali spíše silnější štětce s výraznou strukturou v podmalbě a pokračovali střídáním pevnějších štětčinových a vlasových štětců v malbě výjevu až k velmi subtilní stopě provedené štětcem s tenkou špičkou v závěru. (Viz obrázek 84.)

Ze vzpomínek Ady Gollové se dozvídáme o Slavičkově oblíbeném štětcu, který zmiňují i další autoři: „Měl jeden oblíbený štětec, bez kterého se nikdy nevypravil do přírody, tak zvaný „Ichneumon“, a ač byl malý a jemný, tvrdil o něm, že jím lze namalovat všechno, i kytky, i široké stromy i nebe nebo subtilní detail.“^[126]

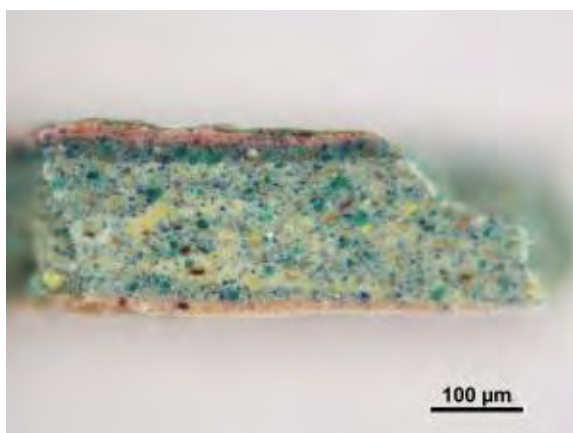
„Na to nemusí být lopata, aby člověk maloval široce, to leží někde jinde – a je to všechno jedno, třeba malým štětečkem puntíkovat, třeba humpolácky - - - ale poctivě.“^[127]

[126] Ada Hodáčová Gollová v SLAVÍČEK, Antonín. *Výbor z jeho díla*. Praha 1910, s. 21.

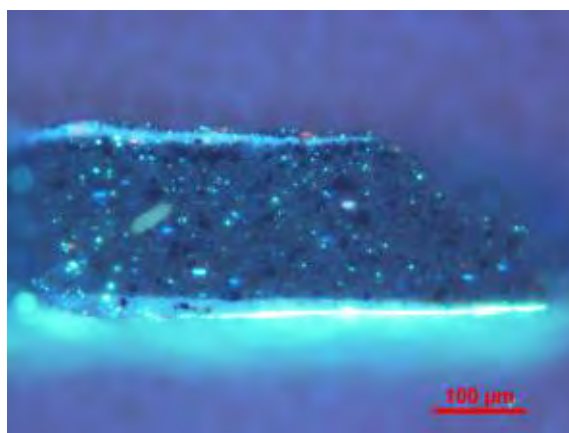
[127] Ada Hodáčová Gollová v SLAVÍČEK, Antonín. *Výbor z jeho díla*. Praha 1910, s. 21.

ANALÝZA PIGMENTŮ

Výsledky získané pomocí různých analytických metod ukázaly velmi široký a pestrý rozsah pigmentových směsí v jedné vrstvě, kde bylo možno identifikovat až deset různých anorganických pigmentů a barviv. [128]



85.a Snímek ve VIS příčného řezu mikrovzorku s patrným zrnem pigmentu neapolské žlutí z obrazu *Po dešti* (1901)
© Národní galerie Praha



85.b Snímek v UV příčného řezu mikrovzorku s patrným zrnem pigmentu neapolské žlutí z obrazu *Po dešti* (1901)
© Národní galerie Praha

Komponenty používané jako plniva (např. dolomit – uhličitán vápenato-horečnatý a síran barnatý), které byly rovněž identifikovány na většině obrazů, nemohly být jednoznačně přiřazeny jednotlivým barevným tubám. Vzhledem ke své nízké kryvosti je zřejmé, že byly používány jako plniva. Barytová běloba (síran barnatý) byla přidána zvláště v pastách barevných vrstev. Vyskytovala se u obrazů Antonína *Slavíčka Zátíší* (189?), *Ve veltruském parku* (1896), *Podzim ve Veltrusích* (1896), *Na podzim v mlze* (1897), *Lesní cesta I* (1898), *Červnový den* (1898-99), *Červené střechy* (1900), *Po dešti* (1901), *Cesta v polích* (1902). U Antonína Hudečka ji nacházíme na obraze *Koupání* (1897) a u Otakara Lebedy na obrazech *Karlovy Vary* (1898), *Šeřík* (1899) a *Podzim* (1897). Dolomit byl identifikován u *Odpočinku pod stromy* (189?) Julia Mařáka,

Šeříku (1899) Otakara Lebedy a *Podzim ve Veltrusích* (1896) Antonína Slavíčka.

Nejvíce používaným bílým pigmentem byla olovnatá běloba v kombinaci s bělobou zinkovou. Ty bylo možné identifikovat na všech analyzovaných obrazech Antonína Slavíčka, Antonína Hudečka, Otakara Lebedy i Julia Mařáka.

Na nábrusech vzorků můžeme v UV pozorovat odlišnou luminiscenci těchto pigmentů, rozlišit rozsah a lokalizovat použití. Na obrazech Antonína Slavíčka a Antonína Hudečka se vyskytovaly různé kombinace kadmiové žlutí, chromové žlutí, neapolské žlutí a zinkové žlutí. U Julia Mařáka byla identifikovaná barytová žluť.

[128] Analýzy byly provedeny Ing. Václavou Antuškovou, Ing. Martinou Bajoux Kmoníčkovou a Ing. Radkou Šefců. Bylo čerpáno z nepublikovaných Laboratorních zpráv 15/61, 15/62, 16/56, 16/57, 16/58, 16/59, 16/60, 16/128, 16/129, 17/119, 18/159, 18/160, 18/161, 18/162, 18/163, 18/164, 18/165, které jsou uloženy v archivu chemicko-technologické laboratoře NGP. Komplettní laboratorní zprávy se všemi spektry a analýzami jsou přílohou dizertační práce.

Překvapivým zjištěním bylo odhalení neobvyklé vysoké strukturální variability neapolské žlutě na všech obrazech Antonína Slavička, Otakara Lebedy a Julia Mařáka s použitím metody RS. Tato strukturální variabilita může být výsledkem výrobního procesu (různé výrobní podmínky, různé vstupní suroviny). ^[129]

Na obraze Antonína Slavička *Zátiší* (189?), u *Červených střech* (1900) a *Studie přírody* (1898) byly naměřeny pomocí metody XRF okry v kombinaci s neapolskou nebo kadmiovou žlutí. Není vyloučený obsah dalších pigmentů.

U obrazů Otakara Lebedy nebyla chromová žluť nalezena. Většinou používal kombinaci kadmiové žlutě s okry. Na obraze *Podzim* je analyzována skladba pigmentů kadmiová žluť, neapolská žluť a zinková žluť, velmi podobná jako je tomu u obrazů Antonína Slavička *Na podzim v mlze* (1897), *Lesní cesta I* (1898), *Červnový den* (1898-99), *Po dešti* (1901) a *Cesta v polích* (1902).

Červené pigmenty rumělka, alizarin a červený okr byly identifikovány na většině obrazů Antonína Slavička. U obrazu Julia Mařáka *Odpočinek pod stromy* (189?) bylo identifikováno minium, rumělka a červený okr. V rámci provedených analýz obrazů *Ve veltruském parku* (1896), *Podzim ve Veltrusích* (1896), *Na podzim v mlze* (1897), *Lesní cesta I* (1898), *Po dešti* (1901), *Cesta v polích* (1902) a *Červnový den* (1898-99) Antonína Slavička byla ve spodních vrstvách identifikována rumělka nebo červený okr, potvrzuje to způsob podmalovávání obrazů teplým tónem, jak se o tom také můžeme dozvědět z historických pramenů. Modré pigmenty byly většinou kombinací syntetického ultramarinu

a kobaltové modře. Nikl byl identifikován jako neobvyklá příměs v kobaltové modři u obrazů *Podzim ve Veltrusích* (1896), *Ve veltruském parku* (1896), *Na podzim v mlze* (1897), *Po dešti* (1901) Antonína Slavička, *Podzim* (1897) Otakara Lebedy a *Koupání* (1897) Antonína Hudečka. Mohlo se jednat o nečistotu z výroby pigmentů v určité sérii barev. Na obrazech *Odpočinek pod stromy* (189?) Julia Mařáka, *Koupání* (1897) Antonína Hudečka, *Ve veltruském parku* (1896), *Podzimu ve Veltrusích* (1896), *Lesní cesta I* (1898), *Po dešti* (1901) a *Cesta v polích* (1902) se také vyskytovala pruská modř.

Pro zelené odstíny Slaviček, Lebeda i Hudeček volili převážně chromoxid ohnivý a kobaltovou zeleň. Na obraze *Studie listnatých stromů* (1896), *Lesní cesta I* (1898), *Červnový den* (1898-99) a *Po dešti* (1901) se vyskytovala navíc svinibrodská zeleň.

Hnědé a černé pigmenty se vyskytovaly jen výjimečně. Většinou se jednalo o umbry a uhlíkatou čern. Černý pigment se vyskytoval u obrazů *Podzim ve Veltrusích* (1896), *Na podzim v mlze* (1897), *Po dešti* (1901) a *Cesta v polích* (1902) Antonína Slavička a obrazu *Odpočinek pod stromy* (189?) Julia Mařáka. Černý pigment nebyl u Antonína Hudečka a Otakara Lebedy zaznamenán.

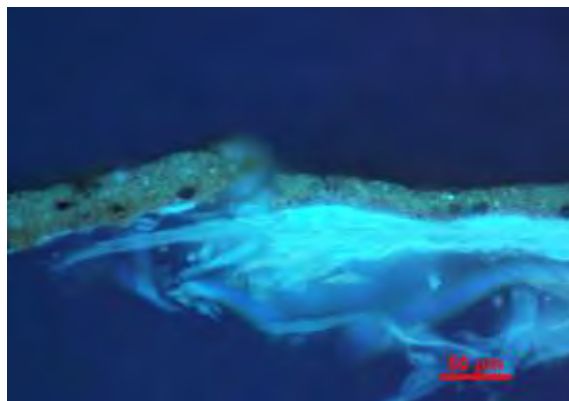
Používání pigmentů nelze brát jako finální paletu, odvíjelo se od vybraného námětu. Můžeme ale shrnout, že Antonín Slaviček měl určitou škálu barev, kterou si držel po celou dobu tvorby. Většinou používal alizarin a ultramarin ve spodních vrstvách.

Ve srovnání s Otakarem Lebedou měli velmi podobnou barevnou skladbu. U Otakara Lebedy se přesto vyskytuje zelený pigment se spektrem, který se vymyká dostupným spektrům a zatím ho nebylo možné identifikovat.

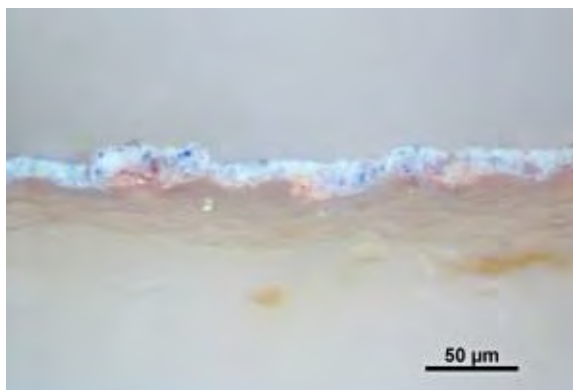
[129] Výsledky byly prezentovány formou Posteru na konferenci Technart v roce 2017 ve španělském Bilbau pod názvem „Multi-analytical Study of Antimony Based Yellow Pigments on Czech Paintings around 1900“ autorky Václavy Antuškové a Hany Bilavčíkové, Martiny Kmoníčkové, Václava Pittharda, Radky Šefců.



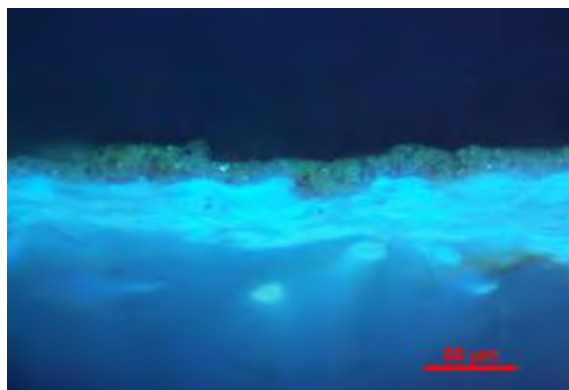
86.a Snímek ve VIS příčného řezu mikrovzorku bez degradace červeného pigmentu z obrazu, odběr vzorků z místa pod rámem. Antonín Slaviček, Na podzim v mlze (1897)
© Národní galerie Praha



86.b Snímek v UVL příčného řezu mikrovzorku bez degradace červeného pigmentu z obrazu, odběr vzorků z místa pod rámem. Antonín Slaviček, Na podzim v mlze (1897)
© Národní galerie Praha



87.a Snímek ve VIS příčného řezu mikrovzorku s patrným obarvením červeného pigmentu z exponované plochy malby. Antonín Slaviček, Na podzim v mlze (1897)
© Národní galerie Praha



87.b Snímek v UVL příčného řezu mikrovzorku s patrným obarvením červeného pigmentu z exponované plochy malby. Antonín Slaviček, Na podzim v mlze (1897)
© Národní galerie Praha

Zajímavým zjištěním u obrazu

Odpočinek pod stromy (189?) Julia Mařáka bylo, že si zelený tón připravoval směsí modrých a žlutých tónů a nepoužíval připravenou barvu z tuby. Od Ferdinanda Engelmüllera se můžeme dozvědět, jak některé Slavičkovy obrazy zčernaly díky nespolehlivosti a nestálosti zvoleného materiálu. „...dokonce nezapomenutelnému Slavičkovi zčernaly některé obrazy, které dříve jsme znali a později viděli na posmrtné výstavě!“ [130]

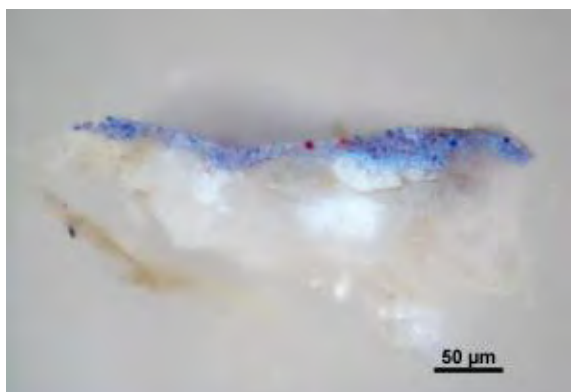
V. V. Štech se ve svých textech zmiňuje o černání Slavičkových obrazů, danému kombinováním svinibrodské zeleně společně s kadmiem a kobaltem,

nebo kombinováním smaragdové či veronéské zeleně lomené neapolskou žlutí. [131] Ze současného úhlu pohledu můžeme říct, že černání mohlo být způsobeno příměsí olovnatých pigmentů v barvách a nevhodným prostředím, které na ně působí. Větší sklon k černání mají olovnaté temperové barvy, které nejsou pojeny olejem.

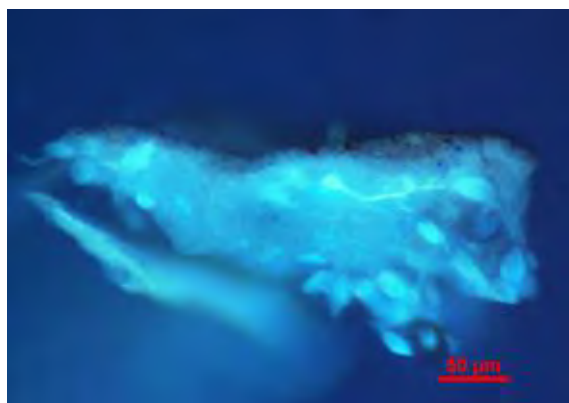
Toto černání můžeme pozorovat na obraze **Červené střechy** (1900) v oblasti nebe. V komerčních barvách mohla být také příměs, která časem degraduje, nebo to mohly způsobovat nekvalitní suroviny či výrobní proces.

[130] ENGELMÜLLER, Ferdinand. *Cesty k malířskému umění*. Praha 1923, s. 47.

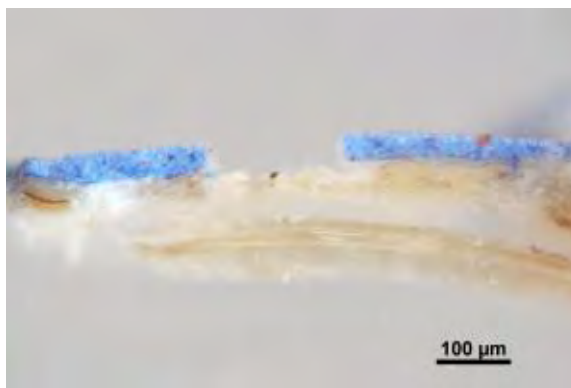
[131] ŠTECH, V. V. *Čtení o Antonínu Slavičkovi*. Praha 1961, s. 103.



88.a Snímek ve VIS příčného řezu mikrovzorku bez degradace červeného pigmentu z obrazu, odběr vzorků z místa pod rámem. Antonín Slavíček, Pohled z Letné (1908)
© Národní galerie Praha



88.b Snímek v UVL příčného řezu mikrovzorku bez degradace červeného pigmentu z obrazu, odběr vzorků z místa pod rámem. Antonín Slavíček, Pohled z Letné (1908)
© Národní galerie Praha



89.a Snímek ve VIS příčného řezu mikrovzorku s patrným obarvením červeného pigmentu z exponované plochy malby. Antonín Slavíček, Pohled z Letné (1908)
© Národní galerie Praha



89.b Snímek v UVL příčného řezu mikrovzorku s patrným obarvením červeného pigmentu z exponované plochy malby. Antonín Slavíček, Pohled z Letné (1908)
© Národní galerie Praha

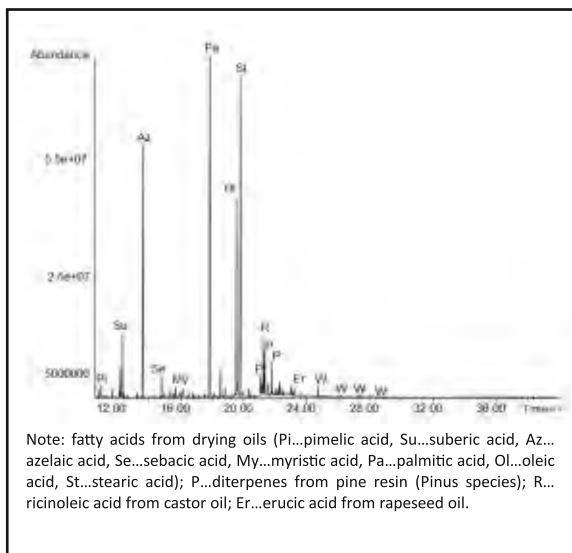
Zajímavým zjištěním na obrazech *Na podzim v mlze* (1897) a *Pohled z Letné* (1908) byla degradace pigmentů vlivem světla. Tato degradace byla zaznamenána zejména u vrstev, kde byl obsažen alizarin a měla výrazný vliv na změnu barevnosti díla. Tuto degradaci - odbarvování červeného pigmentu můžeme dobře pozorovat na nábrusech dvou vzorků odebraných ze stejné vrstvy malby z oblasti pod rámem a exponované plochy. (Viz obrázek 86.a, 86.b, 87.a, 87.b a obrázek 88.a, 88.b, 89.a, 89.b.)

Po vyhodnocení výsledků můžeme shrnout, že použití pigmentů v obrazech Antonína Slavíčka se mírně odlišuje od literárních zdrojů, kde V. V. Štech popisuje skladbu Slavíčkovy palety. Pravděpodobně se jedná o skladbu olejovou.^[132] Můžeme se domnívat, že pro temperovou techniku užíval stejných principů. V textech také popisuje, že kombinace na začátku Slavíčkovy tvorby zahrnovaly tóny spíše monochromní zemité, později začínal autor přidávat více kobaltů a kraplaků.^[133] U dalších zkoumaných autorů byla zjištěna také pestrá paleta použitých barev, která odpovídá pigmentům užívaným v daném období. Každý autor si techniku osvojil svým způsobem a měl svou oblíbenou škálu barev.

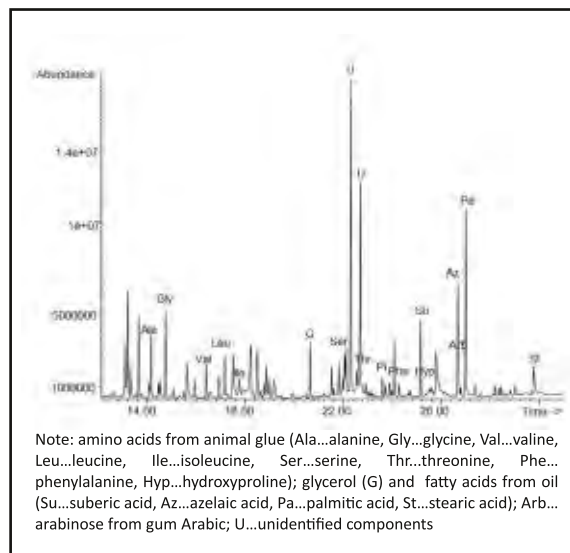
[132] Jedná se o olejové barvy, patrně z důvodu, že v textech popisuje i křídové podklady, které se používaly ve spojení s plátnem.

[133] ŠTECH, V. V. *Čtení o Antonínu Slavíčkově*. Praha 1961, s. 102-108.

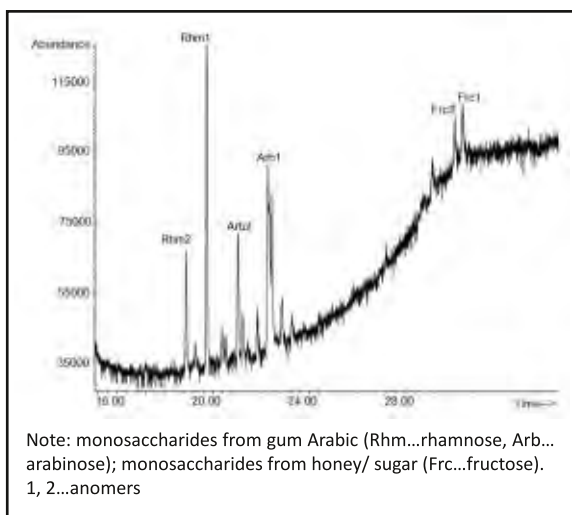
ANALÝZA POJIV



90. Chromatogram vzorku - analýza olejů z malby obrazu Antonína Slavička Ve veltruském parku (1896) © Kunsthistorisches Museum Wien



91. Chromatogram vzorku - analýza proteinů z malby obrazu Antonína Slavička Ve veltruském parku (1896) © Kunsthistorisches Museum Wien



92. Chromatogram vzorku - analýza olejů z malby obrazu Antonína Slavička Ve veltruském parku (1896) © Kunsthistorisches Museum Wien

Analýza různých pojivových složek byla provedena pomocí plynové chromatografie s hmotnostní spektrometrií (GC/MS), [134] která poskytla důležité informace o technikách umělců a nastínila použití typu pojiva u zkoumaných obrazů. [135] Výsledky byly sumarizovány a porovnávány s provedenými průzkumy. Bylo možné dospět k závěru, že malíři z ateliéru Julia Mařáka používali hlavně techniku vaječných temper nebo olejové tempery. Pouze dva zkoumané obrazy Antonína Slavička **Ve veltruském parku** (1896) a **Zátíší** (189?) je možné podle provedených výsledků zařadit mezi temperovou malbu typu syntonos, jelikož obsahují stejné složení, jaké je popsáno v patentu Wilhelma Beckmanna (voda, arabská guma, lněný olej, glycerin, vosk, lůj a zelené mýdlo). [136]

[134] Analýzy provedl Ing. Václav Pitthard, PhD. v chemicko-technologické laboratoři Uměleckohistorického muzea ve Vídni, kde jsou také uloženy protokoly o všech provedených průzkumech. Viz PITTHARD, Václav. *Report on the GC/MS analyses of binding media composition of organic materials* ke dni 4. 5. 2016, 4. 8. 2018, 10. 10. 2018, celková zpráva ke dni 21. 2. 2018. Archiv přírodovědné laboratoře Uměleckohistorického muzea ve Vídni.

[135] Výsledky byly prezentovány na Fóru pro konzervátory a restaurátory v roce 2017 v Litomyšli pod názvem „Syntonos, technika malby Antonína Slavička“ autorky Václavy Antuškové a Hany Bilavčkové, Martiny Kmoníčkové, Václava Pittharda, Radky Šefců.

[136] BECKMANN, Wilhelm. *Verfahren zur Herstellung eines Farbenbindemittel*, Patentschrift Nr.78793 (Kaiserliches Patentamt), patentováno 13. 7. 1893, publikováno 30. 11. 1894.

Hlavním a převládajícím pojivem byla arabská guma, dále byl obsažen lněný olej a nevysychavý olej ricinový,^[137] stopy proteinu a vosku.^[138]

U obrazu **Zátíší** (189?) jsou výsledky mírně sporné z důvodu časového zařazení díla. Antonín Slavíček tvořil monochromatická zátíší převážně v období, kdy ještě barvy Syntonos nebyly pravděpodobně uvedeny na trh. Výsledky u tohoto díla ale nasvědčují o jejich použití, jelikož zde byl nalezen téměř stejný obsah pojivových složek.

U obrazu **Ve veltruském parku** (1896) byly navíc také detekovány stopy řepkového oleje, který mohl pocházet z rezidua mýdel.

Mezi obrazy, které se technologicky přiblížily syntonosu patří **Studie listnatých stromů** (1896) a obraz **Po dešti** (1901), kde byla také hlavní pojivovou složkou rostlinná guma se stopami cukrů či medu nebo škrobu a borovicové pryskyřice, pravděpodobně jsou též stopy terpentýnu. Další významnou složkou bylo nalezení lipidů pocházejících původně z vaječného žloutku. Pouze u obrazu **Po dešti** (1901) byl zaznamenán vedle vaječného žloutku i protein z vaječného bílku. Ve složení obrazu **Studie listnatých stromů** (1896) byl navíc obsažen převážně včelí vosk, jehož původ je však diskutabilní, mohlo by se jednat též o sekundární restaurátorský zásah.

Také u dalších obrazů převládal jako pojivo vaječný žloutek, nebo dokonce celé vejce.

Na obraze **Lesní cesta I** (1898) byl hlavním pojivem vaječný žloutek se lněným olejem a příměsí oleje ricinového. Zajímavým faktem byla pak příměs benátského terpentýnu, borovicové pryskyřice a klišu.

U obrazu **Červnový den** (1898-1899) bylo analyzováno složení pojiva z vaječného žloutku s olejem, borovicovou pryskyřicí a zvířecím klišem. Složení je podobné pojivovým složkám u obrazů **Cesta v polích** (1902), kde byla místo borovicové

pryskyřice zaznamenána pryskyřice smrková.

Na obraze **Pohled z Letné** (1908) bylo v pojivu vedle oleje identifikováno celé vejce, analýzy byly provedeny z vrstev podmalby. Není tedy možné vyloučit, že Slavíček používal jako podmalbu vejce a posléze pravděpodobně přecházel k oleji, jelikož vrchní vrstvy mají olejový charakter.

Pouze na obraze **Červené střechy** (1900) bylo zaznamenáno odlišné pojivo s obsahem oleje, loje, smrkové pryskyřice a zvířecího klišu. Složení bylo téměř totožné jako pojivové složky obrazů **Koupání** (1897) u Antonína Hudečka a **Šeříku** (1899) Otakara Lebedy.

Na základě provedených průzkumů můžeme shrnout, že technika syntonosu se potvrdila pouze u děl **Zátíší** (189?) a **Ve veltruském parku** (1896). Na dalších obrazech výsledky prokázaly použití vaječné tempery. Nemůžeme však určit s přesností, o které značky nebo který typ temperové barvy šlo, jelikož jsme neanalyzovali tuby dostupných temperových barev. Je možné, že si je umělci také často barvy sami modifikovali.

Podle uvedeného složení barev můžeme pouze odhadnout, o jaké temperové barvy by se mohlo jednat. O tom, že Antonín Slavíček používal příměsi, píše V. V. Štech ve svých textech, kde popisuje, jak Slavíček experimentoval a přidával do barev terpentýn nebo vajíčka.^[139]

Není možné ani vyloučit použití tempery Pereira, v níž byl obsažen glycerin, med, arabská guma, kliš, škrob a fenol. Vinný ocet ani fenol nebylo však možné danou GC/MS metodou zaznamenat. Nesmíme opomenout fakt, že stopy bílkovin, které byly identifikované jako zvířecí kliš, mohly pocházet z izolační vrstvy.

[137] Nevysychavé rostlinné oleje byly přidávány, aby změnily reologii nebo zpomalily dobu schnutí olejových nátěrů a od přelomu 19. a 20. století se často používaly jako příměs ve lněném oleji. Umělci si byli vědomi tohoto účinku při přípravě vlastních barev nebo použili vyráběné olejové barvy.

[138] Jelikož glycerin je součástí i rostlinných olejů, je obtížné rozhodnout o jeho původu a odlišit ho tak od olejů přítomných ve vzorku.

[139] ŠTECH, V. V. *Čtení o Antonínu Slavíčkově*. Praha 1961, s. 103.

POROVNÁNÍ VÝSLEDKŮ PROJEKTŮ ČESKÉHO A NĚMECKÉHO PROSTŘEDÍ

Součástí průzkumu bylo porovnání výsledků projektu dizertační práce v českém prostředí s německým dizertačním projektem „Historicko-technologický průzkum temperových maleb v Mnichově od 1850 do 1914“, který provedla Wibke Gesina Neugebauer na Akademii výtvarných umění v Drážďanech ve spolupráci s Doernerovým institutem v Mnichově.

Průzkum byl zaměřen na zkoumání techniky malby **Arnolda Böcklina** (1827 – 1901), **Franze von Stucka** (1863 – 1928), **Franze von Lenbacha** (1836 – 1904) a **Wassily Kandinskyho** (1866 – 1944). Tito malíři používali buď vlastní připravované tempéry, nebo komerčně dostupné tuby. Průzkumy dokládají, že umělci často využívali malbu *alla prima*, která je obvykle spojena s vizuálním vzhledem techniky oleje a umožňovala jim zachycení atmosféry místa v nejkratším čase.

Umělci si mohli vybírat mezi vlastnoručně vyrobenými temperovými barvami a komerčně dostupným materiálem, který mohli využívat podle odlišných malířských vlastností. V důsledku toho se rozšířily jejich individuální výrazové prostředky. ^[140]

Německý průzkum byl budován z jiné perspektivy. Založen byl na historické rešerši, která poskytla dopředu informace o technice a složení uměleckých děl, na základě kterých mohlo být provedeno zacílení analýz. Na analyzovaných obrazech Arnolda Böcklina se přišlo na to, že pojivem obrazů bylo vajíčko a vysychavé oleje. Velmi často používal vrstvy vosku, které mu umožňovaly specifické transparentní efekty. U dalšího obrazu byla objevena kombinovaná technika tempéry a oleje. ^[141]

Franz von Stuck nejčastěji používal barvy Syntonos, které modifikoval přidáním vajíčka. Tyto malby měly zcela jiné složení než Böcklinovy malby. Mohl využívat pastóznější nánosy a malovat do mokrého. Po každé druhé nebo třetí vrstvě dal mezivrstvu, tzv. izolaci. Snažil se docílit olejového vzhledu, proto bývaly jeho barvy často řazeny mezi oleje. Wibke Gesina Neugebauer píše, že ve svých obrazech kombinoval techniky čistého syntonosu společně s modifikovanou verzí. Dalším zajímavým zjištěním bylo užití izolačních vrstev kliču mezi vrstvením. ^[142] U Franze von Lenbacha byly jako pojivové složky analyzovány kopaiba balzám, vajíčko a vysychavé oleje. V několika případech zůstal neidentifikován také glycerin. ^[143]

Další temperou, která byla v Mnichově často používána, byla Wurm tempera obsahující vysychavé oleje, japonský vosk, levandulový olej a deriváty mýdla. Byla prodávána pod názvem „Malmittel“. ^[144]

U Wassilye Kandinskyho byl jako hlavní pojivová složka analyzován bělený včelí vosk s příměsí oleje, kalafuny a pravděpodobně také vajíčka. ^[145] Mnichovští malíři, kteří používali barvy Syntonos, se snažili napodobit olejovou vrstvu a jejich barvy neměly takový důraz na luminiscenci, ale více na strukturu. Barva byla kladena v tenkých lazurách. Franz von Stuck si ji například modifikoval vejcem, které nebylo analyzováno v historických tubách Syntonos, ale v barevném médiu.

^[140] GESINA NEUGEBAUER, WIBKE. *Von Böcklin bis Kandinsky, Kunsttechnologische Forschungen zur Temperamalerei in München zwischen 1850 und 1914*, dizertační práce, Hochschule für Bildende Künste Dresden, Dresden 2016, S. 423.

^[141] Wibke Gesina Neugebauer v BELTINGER, Karoline a NADOLNY, Jilleen, ed. *Painting in tempera, c. 1900*. London 2016, p. 169-170.

^[142] Wibke Gesina Neugebauer v BELTINGER, Karoline a NADOLNY, Jilleen, ed. *Painting in tempera, c. 1900*. London 2016, p. 171-172.

^[143] Wibke Gesina Neugebauer v BELTINGER, Karoline a NADOLNY, Jilleen, ed. *Painting in tempera, c. 1900*. London 2016, p. 173.

^[144] Wibke Gesina Neugebauer v BELTINGER, Karoline a NADOLNY, Jilleen, ed. *Painting in tempera, c. 1900*. London 2016, p. 177.

^[145] Wibke Gesina Neugebauer v BELTINGER, Karoline a NADOLNY, Jilleen, ed. *Painting in tempera, c. 1900*. London 2016, p. 179.

Na základě porovnání můžeme shrnout, že umělci v německém prostředí používali temperu dvojnásobkem: metodu *alla prima* i vícevrstevnou malbu. Temperové malby obsahovaly značné množství různých materiálů. Struktura malby zkoumaných obrazů v německém prostředí se mírně liší od českého. Porovnáním detailů obrazů umělců z Mnichova a detailů malby českých krajinářů musíme usoudit, že čeští krajináři dosahovali poněkud odlišných efektů jiným vrstvením. Podobnosti nalézám pouze v lazurní transparentnosti těchto barev v určitých vrstvách obrazů českého prostředí a v podobné struktuře sražení malby a lesku.

Struktura obrazů Franze von Stucka má více olejový charakter, povrch není tak suchý jako u Antonína Slavíčka a dalších žáků Mařákovy školy. U několika Slavíčkových obrazů můžeme pozorovat vizuálně podobné sražení barevného nánosu a krátké stopy štětce.

Dalším významným rozdílem byl typ podložky. V německém prostředí využívali malíři pro techniku tempery hlavně plátna. V dopisech Otakara Lebedy můžeme najít také vzpomínku z Mnichova, kde zcela nesouhlasí s malířským vyjádřením Arnolda Böcklina a Franze von Stucka. ^[146]

Je otázkou, jak silně se mohli umělci z těchto prostředí ovlivnit. Na základě analýz můžeme pouze shrnout, že v Čechách byl syntonos užíván zcela odlišným způsobem: byla zde přítomná spíše touha po zářivé barevnosti a zachycení světelných efektů denních dob v krajině. V německém prostředí to naopak byla tendence co nejvíce se přiblížit oleji

a technice starých mistrů, malíři proto využívali spíše tlumenější a temnější barevné tóny.

V rámci průzkumu jsem zjistila, že původ a směr, kterým se dále odvíjela výroba barev v Čechách ve 20. století, má základ v Mnichově. Pro naše prostředí měl zásadní význam. V českém kontextu se však technika syntonosu vyvíjela odlišným způsobem. Pro svou práci malíři využívali odlišné harmonie barev. Ovlivnění byli převážně impresionistickými postupy. Bylo zjištěno, že malíři byli obeznámeni s novými moderními přístupy v malířské technice s použitím rychleschnoucích barev se zářivou barevností. Umělci tvořili obrazy pomocí lehkých lazur, které byly podle typu krajiny budovány a formovány hmotnějšími pastózními nánosy. V Čechách umělci pravděpodobně využívali kupované tovární barvy a upravovali si je individuálně dle svých představ a potřeb.

^[146] „Všechny galerie jsem viděl a zajímavé je ale čeho študovali „němečtí velikáni“, mistři Beklin, Stuck aj. Za padesát nebo více let se tomu budou lidi smát. Beklin kopíruje sprostě Rubense, Stuck má zas fotogr. aparát, něco od Boecklina a starých mistrů. - Lidi jsou opice!“ 11. 10. 1897. Dopis Otakara Lebedy bratrovi Antonínovi z Mnichova do Karlových Varů. Korespondence Otakara Lebedy, soukromá sbírka, galerie Karlštejnská.

ZÁVĚR A VYHODNOCENÍ

Cílem tohoto výzkumu bylo prozkoumat techniku temperových maleb Antonína Slavička. Pro výzkum a porovnání jsem vybrala významné autory, kteří nejvíce experimentovali s malířskou technologií a mohli se vzájemně ovlivňovat při pravidelných ateliérových plenérech.

Patří mezi ně Antonín Slaviček, Otakar Lebeda a Antonín Hudeček a vybraná díla profesora Julia Mařáka. Průzkum byl zaměřen na díla, která byla vedena jako tempery nebo Syntonos podle uměleckohistorického zařazení. Tento průzkum se rodil postupně a byl rozdělen do několika let. V rámci historické rešerše byly shromažďovány informace, zdroje, nacházeny dopisy a byl proveden základní průzkum, aby se mohlo přistoupit k prvním analýzám. Na základě výsledků bylo teprve možné vytipovat další obrazy. Pomocí současných průzkumových metod byla díla zmapována. Výsledky poodhalily fakta, na která mohou v budoucnu navázat další bádání.

Na oblast techniky malby bylo nazíráno z různých metodických pohledů. Každý pohled se zabývá určitým tématem. Kombinace těchto metod nám dají komplexní náhled na danou studii. Snažila jsem se také ověřit historické zprávy a informace z technologického úhlu pohledu. Obrazy byly zkoumány restaurátorskými i přírodovědeckými metodami. Během porovnání autorů přinesla jedna z nejpodstatnějších informací analýza pojiv a pigmentů. Přesto je však nutné tyto výsledky nebrat jako definitivní a vnímat je ve spojitosti s místy odběru vzorků, charakterem malby, systému vrstvení a vizuálních vlastností jednotlivých obrazů.

Zhodnocení výsledků průzkumů

Pro zhodnocení techniky malby na vybraných dílech Antonína Slavička a jeho současníků bylo velmi důležité všechny obrazy vidět vedle sebe a mít

možnost je zkoumat, porovnávat rukopis a způsob umělcova hledání tvaru a kompozice, a tím osvětlit, jak mohl při práci postupovat. Antonín Slaviček, Otakar Lebeda i Antonín Hudeček patří mezi umělce, kteří spontánně používali styl moderního výrazu pomocí metod *alla prima*.

Jako podložky malíři využívali hlazený karton pro menší studie nebo intimnější výjevy. Pro větší výjevy volili lepenky, kde si formáty upravovali podle vlastních potřeb. Můžeme shrnout, že díky srovnání techniky malby a způsobu vrstvení se ukazují mírné odchylky žáků od stylu a způsobu práce Julia Mařáka.

Antonín Slaviček používal na většině obrazů podkresby, pouze na některých dílech nebyla podkresba nalezena. Na rozdíl od něj Otakar Lebeda na analyzovaných dílech podkresbu upravuje podle osobních potřeb. Můžeme namítat, že se plně neřídil kánony ateliéru, ale přistupoval ke své tvorbě velmi individuálně. Podkresba byla na většině obrazů provedena grafitem, tužkou anebo inkoustovým perem. Ve výjimečných případech se jednalo o podkresbu červenou nebo štetcovou nebo o kombinaci těchto různých typů.

Zásadní zdroj informací mi přinesly analýzy pojiva a analýzy pigmentů ve srovnání s průzkumem struktury malby. Museli jsme také brát v potaz místa odběru vzorků, které byly většinou odebrány z podmalby a malby a u většiny děl se získané informace shodovaly.

V rámci pojivových složek byla zaznamenána podobnost děl *Zátiší* (189?) a *Ve veltruském parku* (1896), kde byla zjištěna technika syntonosu. Typickou olejovitou strukturou v kombinaci se suchou vrstvou v podmalbě, typickou krakelází a srážením barvy se přiblížil těmto dílům také obraz *Podzim ve Veltrusích* (1896). ^[147]

^[147] Analýza pojiv obrazu Otakara Lebedy byla dokončena dodatečně, výsledky zatím nejsou kompletní. Budou prezentovány na obhajobě dizertační práce.

Dalším typem kombinace pojivových složek, která byla při průzkumech zaznamenána na obraze *Studie listnatých stromů* (1896) a také na obraze *Po dešti* (1901), byla arabská guma se stopami vejce. Nebyly zde identifikovány další příměsi, jako je lněný olej v kombinaci s arabskou gumou, které by jasně potvrdily Syntonos. Povrch a struktura v některých vrstvách těchto maleb se zdála být také velmi podobná obrazům z Veltrus. Zajímavým zjištěním bylo, že tato struktura barevné vrstvy byla patrná také u obrazu *Cesta k Bechyňskému zámku* (1899) a obrazu *Na podzim v mlze* (1897), kde však pojiva nebyla zatím analyzována. Ukazuje to spíše na možnost, že si techniku mohl Slavíček upravovat sám, nebo použil jinou komerčně dostupnou temperu s příměsí vajíčka a arabské gumy.

Další shoda velmi podobného pojiva a struktury malby byla zaznamenána u děl, kde hlavním obsahem bylo vajíčko, borovicové pryskyřice a kliš. Týká se to obrazů *Červnový den* (1898-99), *Lesní cesta I* (1898) (u kterého byla navíc zjištěna příměs benátského terpentýnu, lněného a ricinového oleje), dále obrazů *Cesta v polích* (1902) (zde byla zjištěna smrková pryskyřice namísto borovicové), *Pohled z Letné* (1908) (zde bylo zjištěno jako pojivo celé vejce a olej bez klišu – vzorek byl odebrán pouze z podmalby). Struktura této skupiny obrazů byla spíše suchá s bublinkami.

Podobný charakter malby a obsah pojivových složek byl zaznamenán u obrazů *Šeřík* (1899) Otakara Lebedy, *Koupání* (1897) Antonína Hudečka a u obrazu *Červené střechy* (1900) Antonína Slavíčka. Základem pojiva byl olej, škrob, smrková pryskyřice, lůj a zvířecí kliš. U díla *Koupání* (1897) byl navíc identifikován škrob. Musím zmínit, že u díla *Červené střechy* (1900) byl brán vzorek jen z oblasti krakelující, degradující bílé barvy v oblasti mraků...

Ve srovnání s profesorem Mařákem mají jeho žáci velmi podobnou technologii výstavby.

Charakteristickým rysem stylu Julia Mařáka byl pevný rukopis a budování obrazu podle barevných plánů. Nejblíže se mu přiblížil rukopis Antonína Slavíčka a Antonína Hudečka. U děl Otakara Lebedy pozorujeme mírný odklon, rukopis a způsob práce je více rozvolněný. Podobnost shledávám u některých analyzovaných obrazů ve způsobu provedení podkresby a podmalby, jenomže v samotném vrstvení malířském pozorujeme velmi intuitivní kladení tónů.

Na základě všech analýz můžeme zhodnotit, že tempera Syntonos se zcela potvrdila na základě složení pouze u dvou obrazů. U dalších obrazů byly výsledky nejednoznačné, identifikované látky a povaha barvy nevyklučovaly ani možnost použití kombinované temperové techniky ani použití komerčně dostupných produktů např. Pereira ze Stuttgartu nebo Neisch & CO z Drážďan, Hasse & Brandt – Tempera z Berlína, Schoenfeld & Co z Düsseldorfu nebo produkty Güntera Wagnera z Vídně.

Důležitým faktem výzkumu bylo zjištění degradace. Musíme si uvědomit, že díla byla vystavena dlouholetému exponování, které mohly obrazy zásadně ovlivnit.

Tak se tomu stalo v případě děl *Na podzim v mlze* (1897), *Pohled z Letné* (1908) a na obraze *Po dešti* (1901). Docházelo zde k tzv. odbarvování u pigmentů, které obsahují na světle nestabilní barviva. Barevnost se tím mírně posunula. U obrazu *Na podzim v mlze* (1897) se z fialovočervené stala modrofialová. U obrazu *Pohled z Letné* (1908) se zejména v malbě domů z fialové stala modrá. A u obrazu *Po dešti* (1901) se červenofialová podmalba přeměnila na červenohnědou.

Jsem vděčná, že mi bylo umožněno prostřednictvím tohoto dlouholetého výzkumu zodpovědět otázky a nejasnosti, týkající se technik temperové malby na přelomu 19. a 20. století a rozšířit povědomí o těchto technologiích. V Čechách nebyly doposud podrobně zkoumány. Vzhledem k tomu, že se v pojivech objevily různé kombinace proteinů, polysacharidů, olejů a pryskyřic, což upozorňuje na odchylky od patentů továrně připravovaných barev, vyvstaly během průzkumu na povrch další otázky, např. do jaké míry si malíři mohli barvy sami upravovat.

V budoucnu bych ráda navázala na provedené průzkumy a zaměřila se na širší výběr obrazů nejen Antonína Slavička ale i Otakara Lebedy. Vzhledem k mé restaurátorské specializaci na 19. století v Národní galerii Praha mi informace z výzkumu pomohly rozšířit znalosti o používaných materiálech a mohou tak být nápomocné pro volbu restaurátorských přístupů a metod.

Velmi podstatný byl tento projekt pro navázání mezinárodních i mezioborových kontaktů.

Prezentacemi na konferencích se podařilo české výzkumné prostředí zařadit do oblasti současného restaurátorského prostředí v evropské oblasti.

REALIZACE A DÍLČÍ VÝSTUPY DIZERTAČNÍ PRÁCE

2015

V rámci projektu jsem měla možnost aktivně se účastnit studentské vědecké konference doktorandů TERITORIA UMĚNÍ 2015, pořádané Akademií múzických umění v Praze. Studenti z AMU, UMPRUM a AVU zde měli možnost prezentovat doktorské projekty a diskutovat společně o své práci. Výstupem konference je sborník s článkem o mé dizertační práci, který vyšel ve spolupráci s nakladatelstvím AMU v roce 2016.

2016

Jako spolukurátor výstavy „Syntonos a plenérová krajinomalba přelomu 19. a 20. století“ v GVV v Chebu jsem měla možnost společně s PhDr. Michaellem Zachařem a Mgr. Marcellem Fišerem, Ph.D. představit provedené průzkumy. Výstava proběhla od 6. 10. 2016 do 31. 12. 2016 v GVV v Chebu a byla zaměřena na okruh krajinářské školy Mařákových žáků, způsoby a postupy malířské přípravy na přelomu 19. – 20. století. Jednalo se o první výstavu v Čechách, která byla zaměřena pouze na jednu techniku malby.

Součástí výstavy byla i přednáška, kde jsem v rámci komentované prohlídky představila postup bádání, kterým se zabývám, ale také dosavadní výsledky doktorského projektu a technologické postupy restaurátorských průzkumů.

Výstupem výstavy je katalog Syntonos a plenérová krajinomalba přelomu 19. a 20. století, který byl vydán v říjnu roku 2016, kde jsem participovala textovou částí, a je k dispozici na AVU v knihovně Moderní Galerie.

Na výstavě byly prezentovány výsledky analýz financovaných z grantu pro Specifický vysokoškolský výzkum na Akademii výtvarných umění v Praze.

2017

Aktivně jsem se účastnila mezinárodního „The Ulrich Schiessl PhD Colloquium ENCoRe 2017“ pořádané v Litomyšli 24. 4. - 25. 4. 2017. Prezentovala jsem výsledky své dosavadní doktorské práce v anglickém jazyce. Bylo to pro mě velmi podnětné: na základě konference jsem získala spoustu kontaktů, nových vizí a připomínek, které byly zahrnuty do projektu. Výstupem je článek, který bude otištěn ve sborníku z konference a vydán na jaře v roce 2019.

Jako spoluautor jsem participovala s příspěvkem na konferenci Fórum pro konzervátory-restaurátory pořádané v Litomyšli, kde byly prezentovány výsledky průzkumů, které jsou součástí doktorského projektu. Z konference vyšel sborník s publikovaným článkem v roce 2017.

Výsledky, které jsou součástí průzkumů doktorského projektu, byly prezentovány na konferenci „Technart 2017. Non-destructive and Microanalytical Techniques in Art and Cultural Heritage“, v Bilbau ve Španělsku 2.-6. května 2017, kde jsem byla spoluautorem Posteru.

2018

Účastnila jsem se mezinárodní konference, která proběhla v Mnichově 15. - 17. března 2018 „Tempera painting between 1800 and 1950. Experiments and innovations from the Nazarene movement to abstract art“ a prezentovala zde svůj výzkum. Výstupem je článek, který bude otištěn ve sborníku z konference a vydán na jaře v roce 2019. Součástí konference byl i workshop temperových technik 19. století, kde jsem získala velmi přínosné kontakty a poznatky pro svůj výzkum.

Organizovala jsem také Workshop techniky malby syntonos na plenérové exkurzi, která proběhla v květnu v roce 2018 na zámku v Běhařově se studenty ateliéru Akademie výtvarných umění v Praze. Studenti měli možnost umíchat si vlastní Syntonos barvy a vyzkoušet tuto temperu v praxi.

LITERATURA

- **BECKMANN, Wilhelm.** *Verfahren zur Herstellung eines Farbenbindemittel*, Patentschrift Nr. 78793 (Kaiserliches Patentamt), patentováno 13. 7. 1893, publikováno 30. 11. 1894.
- **BELTINGER, Karoline a NADOLNY, Jilleen**, ed. *Painting in tempera, c. 1900*. London: Archetype Publications, 2016. 263 stran. Kunstmaterial; 4. ISBN 978-1-909492-44-8.
- **BUBENÍČEK, Ota.** *Můj životopis*. Dostupné on-line na <https://ceska-sibir.cz/>
- **CÍSAŘ, Ludvík.** *Potřeby pro malíře*. Praha. (190-?). 48 s.
- **DOMORÁZEK, Karel.** *Posmrtná výstava obrazů Otakara Lebedy: [několik poznámek ku posmrtné výstavě jeho díla]*. [V Praze: nákl. vlast., 1901]. [8] s.
- **ENGELMÜLLER, Ferdinand.** *Cesty k malířskému umění*. Praha: Borský a Šulc, 1923. xi, 505 s., ca 60 l. obr. příl.
- **ENGELMÜLLER, Ferdinand.** „O zkáze moderních obrazů.“ v *Našinec*. Olomouc: Josefina Černochová, 1869-1841, 1916, 52(347), 2. ISSN 1801-5107.
- **FIŠER, Marcel, ZACHAŘ, Michael a BILAVČÍKOVÁ, Hana.** *Syntonos a plenérová krajinomalba přelomu 19. a 20. století*. Galerie výtvarného umění v Chebu, [2016]. 71 stran. ISBN 978-80-87395-28-8.
- **GESINA NEUGEBAUER, Wibke.** *Von Böcklin bis Kandinsky: Kunsttechnologische Forschungen zur Temperamalerei in München zwischen 1850 und 1914*. 1. Berlin: Pro BUSINESS, 2016, 488 s. ISBN 978-3-86460-300-6.
- **Historie výroby uměleckých barev UMTON BARVY.** UMTON BARVY [online]. ©2007 [cit. 2019-02-07]. Dostupné z: <http://www.umton.cz/index.php?call=historie>
- **HULÍKOVÁ, Veronika.** *Antonín Hudeček a Okoř*. Katalog k výstavě. GMU v Roudnici nad Labem 2016.
- **HULÍKOVÁ, Veronika.** *Otakar Lebeda (1877-1901)* [online]. Praha, 2008 [cit. 2019-02-07]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/59947/>. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav pro dějiny a teorii umění. Vedoucí práce Prof. PhDr. Petr Wittlich, CSc., s. 11.
- **JIRÁNEK, Miloš.** *Dojmy a potulky a jiné práce*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959. LIII, 222 s. Literární dílo; 1. Teorie a kritika; sv. 12.
- **KEIM, Adolf Wilhelm.** *Ueber Mal-Technik: Ein Beitrag zur Beförderung rationeller Malverfahren*. Leipzig: A. Foerster's Verlag, 1903.
- **Kongress 1893**, anonym. *Protokoll des I. Kongresses für Maltechnik*. 1893 in TMM 10, S. 169 – 171.
- **KALVODA, Alois.** *Přátelé výtvarníci: vzpomínky a úvahy 1907-1929*. Praha: Jednota umělců výtvarných, 1929. 115 s.
- **Korespondence Otakara Lebedy**, soukromá sbírka, galerie Karlštejnská.
- **MATOUŠEK, Alexander.** *Vnitřek lesa, lesní charakter: Julius Mařák a umění krajinomalby*. Praha: Artefactum, 2007.
- **MAREK, Josef Richard.** *Josef Štolovský: život a dílo*. Praha: Rodina Štolovských, 1936. 27 s., [16] l. barev obr. příl.
- **MAŘÁK, Julius a BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ, Naděžda**, ed. *Julius Mařák a jeho žáci: Jízdná Pražského hradu 19. říjen 1999 - 30. leden 2000*. Praha: Národní galerie, 1999. 334 s. ISBN 80-7035-206-X.

-
- **MAŘATKA, Josef a MAŠÍN, Jiří**, ed. *Vzpomínky a záznamy*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1987. 372 s.
 - **NEDĚLKA, Teodor a ZGAFAS, Ilias**, ed. *Novořecko-český slovník*. 2., rozš. vyd. Praha: Asociace řeckých obcí v ČR, 2002. xiii, 807 s. ISBN 80-238-8584-7
 - **Nepublikované Laboratorní zprávy** 15/61, 15/62, 16/56,16/57,16/58,16/59,16/60,16/128, 16/129,17/119,18/159, 18/160,18/161, 18/162, 18/163, 18/164, 18/165, Václava Antušková, Martina Bajoux Kmoníčková, Radka Šefců, Archiv chemicko-technologické laboratoře Národní Galerie Praha.
 - **PRAHL, Roman et al.** *Antonín Slaviček 1870-1910*. [Praha]: Gallery, 2004. 299 s. ISBN 80-86010-73-2
 - **Protokoly analýz**, PITTHARD, Václav. Report on teh GC/MS analyses of binding media composition of organic materials ke dni 4. 5. 2016, 4. 8. 2018, 10. 10. 2018, celková zpráva ke dni 21. 2. 2018, Archiv přírodovědné laboratoře Uměleckohistorického muzea ve Vídni.
 - **REINKOWSKI-HÄFNER, Eva**. *Die Entdeckung der Temperamalerei im 19. Jahrhundert: Erforschung, Anwendung und Weiterentwicklung einer historischen Maltechnik*. 2. Petersberg: Imhof Verlag, 2015, 392 s. ISBN 978-3-7319-009-5.
 - **SDRUŽENÍ PRO OTTŮV SLOVNÍK NAUČNÝ**. *Ottův slovník naučný: ilustrovaná encyklopaedie obecných vědomostí*. Čtvrtý díl, Bianchi-Giovini-Bžunda, s 15 přílohami a 209 vyobrazeními v textu. [Praha]: Paseka, 1997. 1026 s. ISBN 80-7203-007-8.
 - **SLAVÍČEK, Antonín**. *Antonín Slaviček Antonínu Hudečkoví: dopisy*. Praha: NČSVU, 1964. [36] s. Obolos; Sv. 15.
 - **SLAVÍČEK, Antonín**. *Dopisy*. I. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1954. 167 stran, 4 barevné obrazové přílohy, 42 nečíslovaných stran obrazových příloh. Paměti, korespondence, dokumenty; svazek druhý.
 - **SLAVÍČEK, Antonín, HOVORKOVÁ, Marie a KARLÍKOVÁ, Ludmila**. *Antonín Slaviček 1870-1910: soupis díla; úvodní studie Jiří Kotalík; soupis díla Marie Hovorková a Ludmila Karlíková; fotografie Vladimír Fyman*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1965. 288 s., fot. Katalogy; Sv. 1.
 - **SLAVÍČEK, Antonín**. *Výbor z jeho díla*. Praha: Nákladem S.V.U. Mánes, 1910. 39 s.
 - **ŠTECH, V. V.** *Čtení o Antonínu Slavičkovi*. 2. vyd. Praha: SNKLU, 1961. 123, [3] s.
 - **WITTLICH, Petr**. *Horizonty umění*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2010. 676 s. ISBN 978-80-246-1607-0.
 - **WITTLICH, Petr**. *Malíři české secese*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2012. 205 s. ISBN 978-80-246-2020-6.

SEZNAM VYOBRAZENÍ

1. Průzkum díla Antonína Slavička pomocí IR kamery Osiris. Studie listnatých stromů (1896), soukromá sbírka
2. Průzkum díla Antonína Slavička pomocí přenosného přístroje pro XRF spektroskopii. Červené střechy (1900)
© Národní galerie Praha
3. Mařákova škola na Okoři (1896) © Národní galerie Praha
4. Mařákova škola v Zákolanech (1894) © Národní galerie Praha
5. Historická tuba temperové barvy Syntonos z pozůstalosti Jamese Mc Neila Whistlera. Library of Congress, Prints & Photographs Division, LC-DIG-ppmsca-58101 (recto); LC-DIG-ppmsca-58102 (verso)
6. Reprodukce dobového malířského vybavení z katalogu Ludvíka Císaře. Malířská skříňka prof. Schoenlebra
7. Reprodukce dobového malířského vybavení z katalogu Ludvíka Císaře. Nabídka štětců
8. Reprodukce dobového malířského vybavení z katalogu Ludvíka Císaře. Nabídka kartonových papírů
9. Reprodukce dobového malířského vybavení z katalogu Ludvíka Císaře. Nabízené krajinářské vybavení
10. Reprodukce dobového malířského vybavení z katalogu Ludvíka Císaře. Nabízené malířské skříňky
11. Detail obrazu Antonína Slavička Na podzim v mlze (1897) © Národní galerie Praha
12. Antonín Slaviček, Studie listnatých stromů (1896), soukromá sbírka
13. Antonín Slaviček, Zátíší (189?), soukromá sbírka
14. Antonín Slaviček, Podzim ve Veltrusích (1896) © Národní galerie Praha
- 14.a Detail obrazu Antonína Slavička Podzim ve Veltrusích (1896) © Národní galerie Praha
15. Antonín Slaviček, Ve veltruském parku (1897) © Národní galerie Praha
- 15.a Detail obrazu Antonína Slavička Ve veltruském parku (1897) © Národní galerie Praha
- 15.b Detail obrazu Antonína Slavička Ve veltruském parku (1897) © Národní galerie Praha
16. Antonín Slaviček, Na podzim v mlze (1897) © Národní galerie Praha
17. Antonín Slaviček, Lesní cesta I (1898) © Národní galerie Praha
- 17.a Detail obrazu Antonína Slavička Lesní cesta I (1898) © Národní galerie Praha
- 17.b Antonín Slaviček, Lesní cesta I - Studie provedená z druhé strany (1898) © Národní galerie Praha
18. Antonín Slaviček, Červnový den (1898-99) © Národní galerie Praha
19. Antonín Slaviček, Červené střechy (1900) © Národní galerie Praha
- 19.a Detail obrazu Antonína Slavička Červené střechy (1900) © Národní galerie Praha
20. Antonín Slaviček, Po dešti (1901) © Národní galerie Praha
- 20.a Detail obrazu Antonína Slavička Po dešti (1901) © Národní galerie Praha
21. Antonín Slaviček, Cesta v polích (1902) © Národní galerie Praha
22. Antonín Slaviček, Pohled z Letné (1908) © Národní galerie Praha
23. Otakar Lebeda, Šeřík (1899) © Národní galerie Praha
24. Otakar Lebeda, Cesta k Bechyňskému zámku (1899) © Národní galerie Praha
25. Otakar Lebeda, Karlovy Vary (1898) © Národní galerie Praha
- 25.a Detail obrazu Otakara Lebedy Karlovy Vary (1898) © Národní galerie Praha
- 25.b Otakar Lebeda, Karlovy Vary - Studie provedená z druhé strany (1898) © Národní galerie Praha
26. Otakar Lebeda, Podzim (1897) © Národní galerie Praha
28. Julius Mařák, Bažina v lese (188?) © Národní galerie Praha
29. Julius Mařák, Žena sedící v lese (188?) © Národní galerie Praha
30. Julius Mařák, Odpočinek pod stromy (1895?) © Národní galerie Praha
31. Reprodukce dobového malířského vybavení z katalogu Ludvíka Císaře. Nabídka hřebíčků k napínání
32. Detail degradace z obrazu Otakara Lebedy Cesta k Bechyňskému zámku (1899) © Národní galerie Praha

33. Detail postupného vrstvení malby u obrazu Antonína Hudečka Koupání (1897) © Národní galerie Praha
34. Detail postupného vrstvení malby u obrazu Antonína Slavíčka Lesní cesta I (1898) © Národní galerie Praha
35. Detail promáčknutí oběma směry u obrazu Antonína Slavíčka Lesní cesta I (1898) © Národní galerie Praha
36. Otakar Lebeda, Cesta k Bechyňskému zámku (1899) © Národní galerie Praha
37. Digitální rekonstrukce původní barevnosti podložky díla Otakara Lebedy Cesta k bechyňskému zámku (1899)
© Národní galerie Praha
38. Otakar Lebeda, Karlovy Vary (1898) © Národní galerie Praha
39. Digitální rekonstrukce původní barevnosti podložky díla Otakara Lebedy Karlovy Vary (1898)
© Národní galerie Praha
40. Antonín Slavíček, Studie listnatých stromů (1896), soukromá sbírka
41. Digitální rekonstrukce původní barevnosti podložky díla Antonína Slavíčka Studie listnatých stromů (1896),
soukromá sbírka
42. Antonín Slavíček, Po dešti (1901) © Národní galerie Praha
43. Digitální rekonstrukce původní barevnosti podložky díla Antonína Slavíčka Po dešti (1901)
© Národní galerie Praha
44. Antonín Slavíček, Studie listnatých stromů (1896), soukromá sbírka
45. Průzkum podkresby pomocí IRR. Antonín Slavíček, Studie listnatých stromů (1896), soukromá sbírka
46. Otakar Lebeda, Karlovy Vary (1898), © Národní Galerie Praha
47. Průzkum podkresby pomocí IRR. Otakar Lebeda, Karlovy Vary (1898), © Národní Galerie Praha
48. Antonín Slavíček, Cesta v polích (1902) © Národní galerie Praha
49. Průzkum podkresby pomocí IRR. Antonín Slavíček, Cesta v polích (1902) © Národní galerie Praha
- 49.a Průzkum v UV luminiscenci. Antonín Slavíček, Cesta v polích (1902) © Národní galerie Praha
50. Antonín Slavíček, Lesní cesta I (1898) © Národní galerie Praha
51. Průzkum podkresby pomocí IRR. Antonín Slavíček, Lesní cesta I (1898) © Národní galerie Praha
- 51.a Průzkum v UV luminiscenci. Antonín Slavíček, Lesní cesta I (1898) © Národní galerie Praha
52. Antonín Slavíček, Podzim ve Veltrusích (1896) © Národní galerie Praha
- 52.a Snímek obrazu v UV luminiscenci. Antonín Slavíček, Podzim ve Veltrusích (1896) © Národní galerie Praha
53. Průzkum podkresby pomocí IRR, detail. Antonín Slavíček, Podzim ve Veltrusích (1896) © Národní galerie Praha
54. Porovnání obrazu Antonína Slavíčka Ve veltruském parku (1896) © Národní galerie Praha
55. Porovnání obrazu Otakara Lebedy Karlovy Vary (1898) © Národní galerie Praha
56. Snímek ve VIS příčného řezu mikrovzorku z obrazu Po dešti (1901). Na spodní červeno-modro-bílou vrstvu
tvořenou rumělkou, červeným okrem (s příměsí anatasu), kobaltovou modří a olovnatou bělobou navazuje
v části vzorku bílá vrstva zinkové běloby. © Národní galerie Praha
57. Snímek v UV příčného řezu mikrovzorku z obrazu Po dešti (1901). Na spodní červeno-modro-bílou vrstvu
tvořenou rumělkou, červeným okrem (s příměsí anatasu), kobaltovou modří a olovnatou bělobou navazuje
v části vzorku bílá vrstva zinkové běloby. © Národní galerie Praha
58. Detail podmalby obrazu Antonína Slavíčka Studie listnatých stromů (1896), soukromá sbírka
59. Detail podmalby obrazu Julia Mařáka Odpočinek pod stromy (1895?) © Národní galerie Praha
60. Detail struktury štětce a podmalby obrazu Antonína Slavíčka Cesta v polích (1902) © Národní galerie Praha
61. Detail podmalby obrazu Otakara Lebedy Karlovy Vary (1898) © Národní galerie Praha
62. Antonín Slavíček, Na podzim v mlze (1897) © Národní galerie Praha

-
- 62.a Detail obrazu s patrnou degradací pigmentů. Antonín Slavíček, Na podzim v mlze (1897)
© Národní galerie Praha
- 62.b Digitální rekonstrukce původní barevnosti malby díla Antonína Slavíčka Na podzim v mlze (1897)
© Národní galerie Praha
63. Antonín Slavíček, Po dešti (1901) © Národní galerie Praha
- 63.a Detail obrazu s patrnou degradací pigmentů. Antonín Slavíček, Po dešti (1901) © Národní galerie Praha
- 63.b Makro snímek s patrnou degradací pigmentů. Antonín Slavíček, Po dešti (1901) © Národní galerie Praha
64. Korespondence Antonína Slavíčka s rodinou prof. Golla, 1905, Archiv NGP © Národní galerie Praha
65. Detail obrazu s patrnými stopami po kapkách deště. Antonín Slavíček, Po dešti (1901) © Národní galerie Praha
66. Detail obrazu s patrnými stopami po kapkách deště. Antonín Slavíček, Cesta v polích (1902)
© Národní galerie Praha
67. Detail obrazu s patrnými stopami po kapkách deště. Antonín Hudeček, Koupání (1897) © Národní galerie Praha
68. Viditelná lesklá vrstva s krakeláží. Detail obrazu Antonína Slavíčka Zátíší (189?), soukromá sbírka
69. Viditelná lesklá vrstva s krakeláží. Detail obrazu Antonína Slavíčka Ve veltruském parku (1896)
© Národní galerie Praha
70. Viditelná lesklá vrstva s krakeláží, srážení barvy. Detail obrazu Antonína Slavíčka Podzim ve Veltrusích (1896)
© Národní galerie Praha
71. Viditelná vrstva s bublinkami, srážení malby a krakeláží. Detail obrazu Antonína Slavíčka Studie listnatých stromů (1896), soukromá sbírka
72. Průzkum pomocí RTG. Antonín Slavíček, Podzim ve Veltrusích (1896) © Národní galerie Praha
- 72.a Průzkum pomocí IRR. Antonín Slavíček, Podzim ve Veltrusích (1896) © Národní galerie Praha
- 72.b Detail obrazu Antonína Slavíčka Podzim ve Veltrusích (1896) © Národní galerie Praha
73. Detail struktury malby vozu. Antonín Slavíček, Na podzim v mlze (1897) © Národní galerie Praha
74. Detail struktury malby vozu. Antonín Slavíček, Po dešti (1901) © Národní galerie Praha
75. Detail struktury malby vozu. Otakar Lebeda, Podzim (1897) © Národní galerie Praha
76. Detail struktury malby vozu. Antonín Slavíček, Podzim ve Veltrusích (1896) © Národní galerie Praha
77. Detail struktury obrazu Lesní cesta I (1898) © Národní galerie Praha
78. Detail struktury obrazu Červnový den (1898-99) © Národní galerie Praha
79. Detail struktury krakeláže. Červnový den (1898-99) © Národní galerie Praha
80. Detail struktury krakeláže. Červené střechy (1900) © Národní galerie Praha
81. Detail stopy štětců. Červené střechy (1900) © Národní galerie Praha
82. Detail struktury malby. Antonín Hudeček, Koupání (1897) © Národní galerie Praha
83. Detail struktury malby. Otakar Lebeda, Cesta k Bechyňskému zámku (1899) © Národní galerie Praha
84. Reprodukce dobového malířského vybavení z katalogu Ludvíka Císaře.
Nabídka štětců stejného typu: tchoří, kuní, promyskové (ichneumon) a vydří
- 85.a Snímek ve VIS příčného řezu mikrovzorku s patrným zrnem pigmentu neapolské žluti z obrazu Po dešti (1901)
© Národní galerie Praha
- 85.b Snímek v UV příčného řezu mikrovzorku s patrným zrnem pigmentu neapolské žluti z obrazu Po dešti (1901)
© Národní galerie Praha
- 86.a Snímek ve VIS příčného řezu mikrovzorku bez degradace červeného pigmentu z obrazu, odběr vzorků z místa pod rámem. Antonín Slavíček, Na podzim v mlze (1897) © Národní galerie Praha

- 86.b Snímek v UVL příčného řezu mikrovzorku bez degradace červeného pigmentu z obrazu, odběr vzorků z místa pod rámem. Antonín Slavíček, Na podzim v mlze (1897) © Národní galerie Praha
- 87.a Snímek ve VIS příčného řezu mikrovzorku s patrným obarvením červeného pigmentu z exponované plochy malby. Antonín Slavíček, Na podzim v mlze (1897) © Národní galerie Praha
- 87.b Snímek v UVL příčného řezu mikrovzorku s patrným obarvením červeného pigmentu z exponované plochy malby. Antonín Slavíček, Na podzim v mlze (1897) © Národní galerie Praha
- 88.a Snímek ve VIS příčného řezu mikrovzorku bez degradace červeného pigmentu z obrazu, odběr vzorků z místa pod rámem. Antonín Slavíček, Pohled z Letné (1908) © Národní galerie Praha
- 88.b Snímek v UVL příčného řezu mikrovzorku bez degradace červeného pigmentu z obrazu, odběr vzorků z místa pod rámem. Antonín Slavíček, Pohled z Letné (1908) © Národní galerie Praha
- 89.a Snímek ve VIS příčného řezu mikrovzorku s patrným obarvením červeného pigmentu z exponované plochy malby. Antonín Slavíček, Pohled z Letné (1908) © Národní galerie Praha
- 89.b Snímek ve UVL příčného řezu mikrovzorku s patrným obarvením červeného pigmentu z exponované plochy malby. Antonín Slavíček, Pohled z Letné (1908) © Národní galerie Praha
90. Chromatogram vzorku - analýza olejů z malby obrazu Antonína Slavíčka Ve veltruském parku (1896) © Kunsthistorisches Museum Wien
91. Chromatogram vzorku - analýza proteinů z malby obrazu Antonína Slavíčka Ve veltruském parku (1896) © Kunsthistorisches Museum Wien
92. Chromatogram vzorku - analýza olejů z malby obrazu Antonína Slavíčka Ve veltruském parku (1896) © Kunsthistorisches Museum Wien



Akademie
výtvarných umění
v Praze