

Restaurátorský průzkum obrazu Alegorie malířství od Jana Kupeckého (1666–1740): možnosti interpretace

Zuzana ŽILKOVÁ; Marcela VONDRÁČKOVÁ

ABSTRAKT: Studie je zaměřena na detailní technologický průzkum a popis techniky malby obrazu *Alegorie malířství* z majetku Národní galerie Praha (NGP), vytvořeného významným středoevropským barokním malířem Janem Kupeckým. Za pomoci nejnovějších dostupných průzkumových metod využívaných při restaurování uměleckých děl jsou analyzovány a popisovány jednotlivé složky díla, jako je obrazová podložka, podklad a malířské vrstvy. Průzkum se zabývá otázkami spojenými s *Alegorií malířství* ohledně doby vzniku a výrazných autorských změn na základě srovnávání techniky malby s dalšími pěti Kupeckého díly z vymezeného souvisejícího období ze sbírek NGP i s údajně protějškovým obrazem *Alegorie sochařství* od Petra Brandla.

KLÍČOVÁ SLOVA: Jan Kupecký; technika malby; barokní malba; průzkumové metody; pentimenti

Restoration research of the painting *Allegory of Painting* by Jan Kupecký (1666–1740): Possibilities of interpretation

ABSTRACT: The study is focused on a detailed technological research and description of the painting technique of the painting “*Allegory of Painting*” from the property of the National Gallery in Prague (NGP), created by the important Central European Baroque painter Jan Kupecký. Using the latest available research methods used in the restoration of works of art, the individual components of the work, such as the image ground layer, the base, and the paint layers are analyzed and described. The research deals with issues related to the “*Allegory of Painting*” regarding the time of its origin and significant authorial changes based on a comparison of painting techniques with five other Kupecký’s works from a defined period from NGP collections and the alleged counterpart painting “*Allegory of Sculpture*” by Petr Brandl.

KEYWORDS: Jan Kupecký; painting technique; baroque painting; survey methods; pentimenti

Úvod

Materiální podstata díla jako výsledku invenčního námětu a jeho technického provedení představuje bohatý zdroj informací, z něhož lze vyčíst důležité poznatky o samotném procesu vzniku díla, konkrétním postupu umělce a jeho jednotlivých krocích v průběhu tvorby. Sběr těchto informací prostřednictvím detailního technologického restaurátorského průzkumu a jejich analýza zásadním způsobem obohacují dosavadní poznání technologické historie umění získávané běžně převážně z literárních zdrojů. Stupeň poznání tvorby Jana Kupeckého, významného barokního malíře původem z Uher, tvořícího postupně v Římě, Vídni a Norimberku, není v současné době především z tohoto úhlu pohledu příliš komplexní. Jeho dílo je zajímavé zejména variabilitou stylové podoby a malířského rukopisu s častými autorskými změnami. Zároveň je s ním spojena řada variant některých obrazů, kopií autorských i napodobitelů a dílenských prací, u kterých je často nejasná právě otázka autorství. Podrobná analýza Kupeckého díla na základě techniky malby by tak

mohla přispět také k uměleckohistorickému bádání.

Předložená studie vznikla v rámci disertačního projektu na Akademii výtvarných umění v Praze s názvem *Technika malby Jana Kupeckého (1666–1740)*. Představuje tedy pouze dílčí výpověď o jednom konkrétním díle, *Alegorii malířství* z majetku Národní galerie Praha. Celková syntéza v kontextu rozsáhlé Kupeckého tvorby bude publikována v budoucnu.

Zkoumání vychází v první řadě ze studia relevantní literatury a dostupných dobových pramenů, dále z vyhodnocení optických neinvazivních průzkumů provedených opticko-fyzikálními metodami (obr. 1)¹ a v případě nutnosti následných analýz odebraných mikrovzorků.²

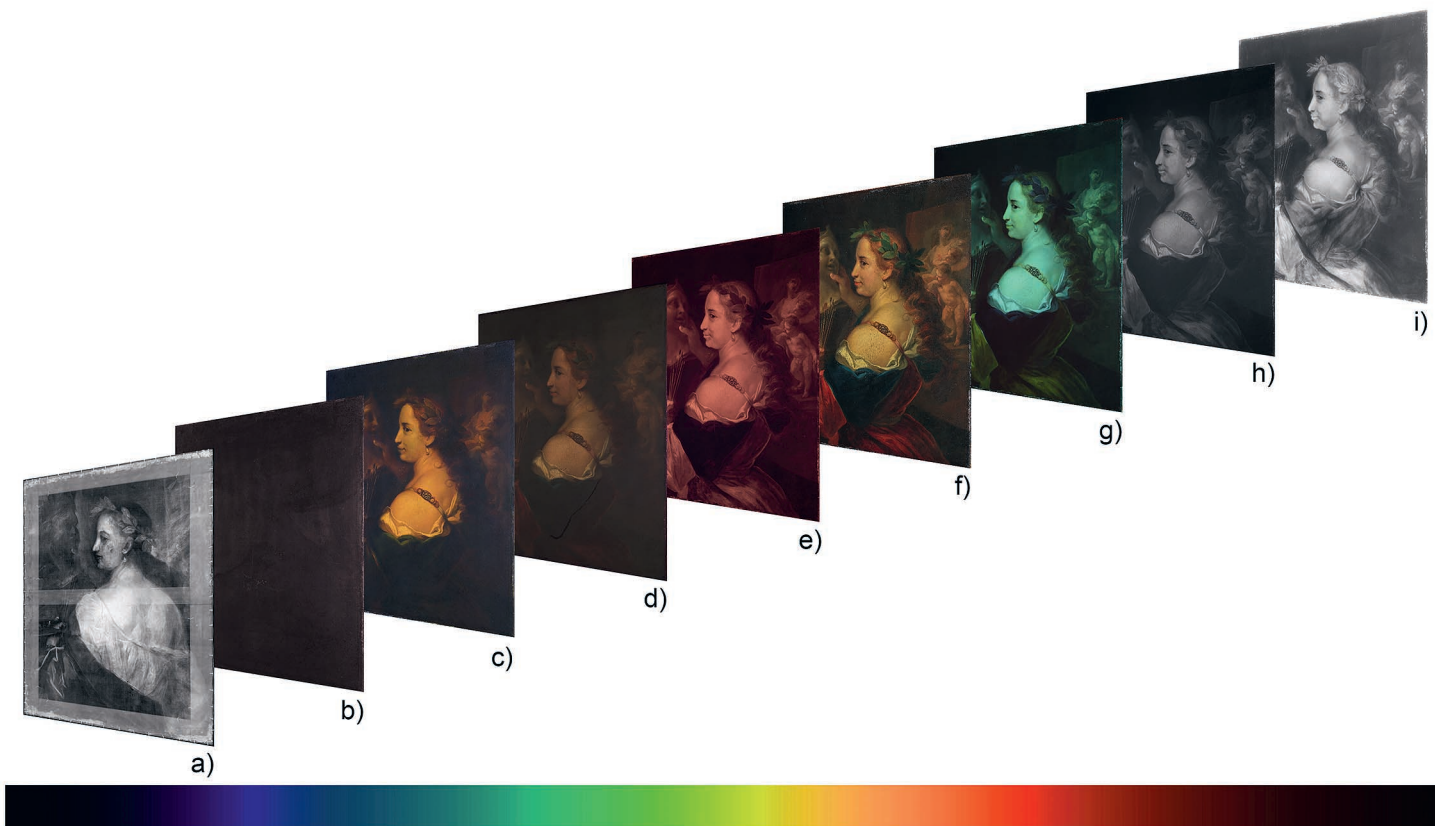
Předmětem zájmu těchto metod jsou postupně všechny obrazové vrstvy – od podložky (v případě plátěné se lze zabývat také napínacím rámem a způsobem jejího vypnutí) přes podklad (složení, vrstvení, charakter, způsob nanesení apod.), malířské vrstvy (podkresba, podmalba, malba, lazury a s nimi spojené otázky, jako například použití konkrétních pig-

mentů, skladby jednotlivých vrstev v rámci různých barev draperií, inkarnátů, pojiva malby a malířská média apod.) až po závěrečné lakové vrstvy (většinou již nepůvodní, avšak svým složením a stupněm degradace ovlivňující celkový vizuální účinek malby).

■ Poznámky

1 Multispektrální zobrazovací metody, tedy fotografie či snímky v různých vlnových délkách elektromagnetického záření od rentgenového záření přes ultrafialové až po infračervené, jsou vyjmenovány na obr. 1. Mezi další použité neinvazivní průzkumové metody patří rentgenová fluorescence (XRF), topografická mapa povrchu (RTI – reflectance transformation imaging) nebo snímky digitálním mikroskopem Dino-Lite.

2 Mezi použité invazivní analytické metody, prováděné v laboratořích NGP, patří: infračervená spektroskopie s Fourierovou transformací (FTIR), Ramanova spektroskopie, elektronová mikroskopie, mikrochemická analýza. V laboratořích Kunsthistorisches Museum ve Vídni byla provedena pyrolyzní plynová chromatografie s hmotnostní spektrometrií (Py-GC/MS), analýza pro určení pojiv.



Obr. 1. *Alegorie malířství*: a) rentgenový snímek (RTG), b) ultrafialová fotografie (UVR), c) ultrafialová fotografie ve falešných barvách (FCUV), d) ultrafialová fluorescence (UFL), e) fluorescence ve viditelném spektru indukovaná modrým viditelným zářením (VIVL), f) fotografie ve viditelném záření (VIS), g) infračervená fotografie ve falešných barvách (FCIR), h) fluorescence v infračerveném spektru indukovaná viditelným zářením (VIL), i) infračervená reflektografie (IRR). Foto: Zuzana Žilková, 2020.

Zkoumané dílo je v předložené studii z uměleckohistorického a především technicko-technologického hlediska dáváno do souvislosti s díly ze stejného období, přičemž se držíme datace uváděné v recentní literatuře (tab. 1). Vymežujícími daty jsou rok 1707,³ kdy Kupecký přichází z Itálie do Vídně, a 1716 jako datum, kdy měla být údajně zadána zakázka na obraz snad od Jana Josefa hraběte z Vrtby.⁴ Průzkum byl zaměřen na díla z majetku Národní galerie Praha s nepochybným autorstvím Jana Kupeckého.

Uměleckohistorický kontext

Personifikace Malířství je podle dobových ikonografických zvyklostí znázorněna jako půvabná, šperky ozdobená mladá žena s obvyklou paletou a štětci. Jejími dalšími atributy jsou maska jako symbol napodobení přírody (*imitatio*) a na malířském stojanu rozpracova-

ný obraz s alegorickou skupinou Lásky (*Cari-tas*), který představuje obraznost (*inventio*). Rozpuštěné vlasy značí fantazii a inspiraci a odkazují na intelektuální stránku malířské tvorby. Dílo bylo donedávna dáváno do souvislosti s *Alegorií sochařství*⁵ od Petra Brandla (obr. 2).⁶ Podle této představy byly oba obrazy vytvořeny jako protějšky ve spolupráci obou malířů během léta 1716, kdy Kupecký pobýval v Praze, a v tomto duchu byly také interpretovány jako odraz soutěživosti mezi uměleckými obory, tzv. *paragone*. Prvenství v tomto sporu získala *Pictura*, jak naznačuje její honosný šat, který ji – na rozdíl od *Sculptury*, jež vyžaduje hlavně namáhavou fyzickou práci – představuje jako vyšší a „čistší“ umění. Jako pravděpodobný objednavatel dvojice byl určen Jan Josef hrabě z Vrtby (1669–1734), nejvyšší purkrabí Království českého.⁷

Obě alegorie měly nicméně rozdílné osudy. *Alegorie malířství*, doložená v letech 1928 a 1938 v majetku vrchního ředitele Živnobanky Ing. dr. Antonína Tilleho (1874–1952),⁸ se do Národní galerie Praha dostala v roce 1940 z majetku JUDr. Dušana Pálky (1909–1998), skladatele populární hudby. *Alegorie sochařství* byla zakoupena roku 1948 ze sbírky Rudolfa Ryšavého (1876–1949), knihkupce a obchodníka s obrazy a též člena Společnosti sběratelů a přátel umění.⁹ Od té doby se oba obrazy spojují jako protějšková dvojice, zpočát-

ku připisovaná Janu Kupeckému.¹⁰ Rozdílné provedení bylo vysvětlováno různou dobou vzniku – robustnější *Sochařství* bylo považováno za

■ Poznámky

³ Eduard Alexandr Safarik, *Johann Kupecky (1666–1740): Gesamtwerk I.*, Brno 2014, s. 19, č. 26 – autor řadí dílo do Kupeckého „pozdního italského období, kolem 1707“.

⁴ Oliver Solga, *Ján Kupecký: život a dielo*, Pezinok 2016, s. 65. Blíže k otázce datace a objednávky viz část *Uměleckohistorický kontext*.

⁵ Naposledy Ibídem, s. 65.

⁶ *Alegorie sochařství*, olej, plátno, 90 × 80 cm, po 1710, Národní galerie Praha, inv. č. O 2738.

⁷ Jaromír Neumann, *Český barok*, Praha 1974, s. 266–267, č. 325.

⁸ Eduard Alexandr Šafařík (st.), *Joannes Kupecky (1667–1740)*, Praha 1928, s. 126, č. 307. – Jiřina Vydrová – Ema Sedláčková, *Pražské baroko 1600–1800: Umění v Čechách XVII.–XVIII. století* (kat. Výst.), Umělecká beseda v Praze, Praha 1938, s. 70, č. 90.

⁹ Podle Neumanna 1974 (pozn. 7) zakoupil Rudolf Ryšavý obraz z majetku Jana Lobkovice (bez udání pramene; patrně Jan Adolf z Lobkowicz (1885–1952) z mělnicko-hořinské větve).

¹⁰ František Dvořák, *Ján Kupecký*, Bratislava 1955, s. 45. – idem, *Kupecký: der grosse Porträtmaler des Barocks*, Praha 1956, s. 41. – Jaromír Neumann, *Petr Brandl (1668–1734)* (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1968, s. 136, č. kat. 96.

fotografie díla	název díla	inv. číslo	datace	rozměry	signatura / nápis
	Alegorie malířství	O 2999	1707/1716 ?	v. 88,5 cm š. 70,5 cm	není
	Vlastní podobizna s dýmkou	O 11682	1707	v. 86,5 cm š. 70 cm	na zadní straně plátna: Famosi Pictoris Bohem / KOPETSKY / Effigie [...] a manu / ad vivum depicta / viennæ austria Anº: Dom ^{ai} : 1707:
	Podobizna malíře miniatur Karla Bruniho	O 2727	1709	v. 166,5 cm š. 127,5 cm	vlevo dole na hraně stolu: 1709 J.KUPEZKY PINX.
	Vlastní podobizna	O 5698	1709	v. 92 cm š. 73,5 cm	není
	Vlastní podobizna umělce malujícího portrét	O 2657	1711	v. 93,5 cm š. 74,5 cm	na zadní straně plátna: JOH. KUPEZKY PINX. 1711
	Podobizna Hedviky Františky Wussinové	O 1276	15. 6. 1716	v. 87 cm š. 67,5 cm	na zadní straně plátna: Hedvigis Francisca / Wussinín Nata 1709 / Praga 10 Marty / Kupetzky pinxit 1716 / 15 Juny

Tab. 1. Díla Jana Kupeckého v majetku Národní galerie Praha z období mezi lety 1706–1716, kdy působil ve Vídni, použitá ke srovnání s Alegorií malířství. Foto: Zuzana Žilková, 2020.



Obr. 2. Petr Brandl, *Alegorie sochařství*, olejomalba na plátně, 90 x 80 cm, po 1710, Národní galerie Praha, inv. č. O 2738. Foto: Adam Pokorný, 2015.

Obr. 3. Přehyb plátna obrazu *Alegorie malířství* při levém okraji: a) rentgenový snímek s grafickým zákresem poškození plátna způsobeného přepnutím na užší napínací rám (žluté šipky – díry v plátně po hřebíčcích, vislá čára – přehyb plátna), b) fotografie v bočním razantním osvětlení, c) fotografie ve viditelném spektru. Foto: Zuzana Žilková, 2020.



3a

3b

3c

starší a jeho datace kolísala mezi roky 1707¹¹ a 1709,¹² jemněji malované *Malířství* bylo s odkazem na blízkost *Podobizně Hedviky Františky Wussinové* datováno do doby 1714–1716.¹³ Do této doby datoval obě díla také ve svém brandlovském katalogu z roku 1968 Jaromír Neumann,¹⁴ který je tehdy ještě spojoval výhradně s Kupeckým. Jejich vzájemná příbuznost podle něj vyplynula ze stejných italských zdrojů poučení, „z obdobných výrazových sklonů“, a byla „důsledkem vzájemného sblížení“. Svě závěry přehodnotil jen o málo později, když *Alegorii sochařství* připsal Petru Brandlovi.¹⁵

Tato hypotéza byla všeobecně přijata a opakována v nepatrných obměnách.¹⁶ V nedávné době ale byla zpochybněna, když Lubomír Slavíček navrhl ztotožnit *Alegorii malířství* s obrazem, který je uveden v inventáři lichtenštejské sbírky na zámku Fryšava (Břežany u Znojma) z roku 1801 jako „*Brustbild einer Mahlerin von Kupetzki*“.¹⁷ Soupis sloužil Mořici knížeti z Lichtenštejna (1775–1819) jako nabídkový seznam k odprodeji děl někdejšímu štrasburskému děkanovi a kolínskému kanovníkovi, uměnímilovnému Josephu Franzi Antonu hraběti Truchsess von Waldburg-Zeil-Wurzach (1784–1813). Teorie společně vytvořených

protějškových obrazů tak v podstatě vzala za své.¹⁸ I když je jistá spřízněnost ve velmi podobném kompozičním přístupu k zadání nepopíratelná, nelze tvrdit, že by obrazy vznikaly na stejnou objednávku, nijak potvrdit. Naopak jako dosti pravděpodobná se jeví domněnka, že obraz mohl Jan Kupecký vytvořit nedlouho po při-

■ Poznámky

11 Ústní sdělení Eduarda Alexandra Šafaříka [cituje Neumann 1968 (pozn. 10)].

12 Dvořák 1955 (pozn. 10).

13 Ibidem; ústní sdělení Eduarda Alexandra Šafaříka (ml.) [cituje Neumann 1968 (pozn. 10)]. Šafařík 1928 (pozn. 8) ovšem zařadil *Alegorii malířství* ještě do Kupeckého italského období a spatřoval v ní vliv Rubensův.

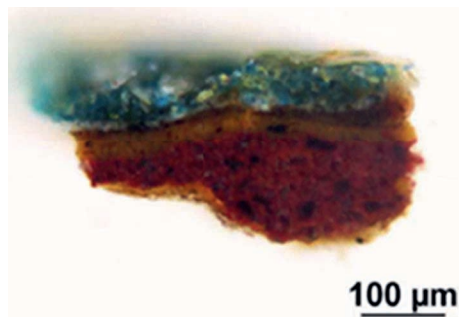
14 Neumann 1968 (pozn. 10).

15 Neumann 1974 (pozn. 7).

16 Například Pavel Preiss, in: *Prager Barock: Schallaburg, 22. April bis 1. November 1989* (konceptce Zdeněk Míka, Jan Diviš) (kat. výst.), Niederösterreichisches Landesmuseum Wien 1989, s. 270–271, č. kat. 12.13, 12.14. – Pavel Preiss, in: Vít Vlnas (ed.), *Sláva barokní Čechie*, s. 439, č. kat. II/4.102A, B. – Andrea Rousová, in: Vít Vlnas (ed.), *Umění manýrismu a baroka v Čechách: průvodce stálou expozicí Sbírký starého umění Národní galerie v Praze v klášteře sv. Jiří*, Praha 2005, s. 105, č. 96. – Jaromír Neumann – Andrea Steckerová (ed.), *Petr Brandl*, Praha 2016, s. 647–648. – Solga 2016 (pozn. 4), s. 65.

17 Lubomír Slavíček, „und ist die grösste und kostbarste Gallerie in Mähren“: das Inventar der lichtensteinischen Gemäldegalerie auf dem Schloss in Frischau, *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada uměnovědná* = *Opuscula historiae artium* 2007, roč. 56, F51, s. 139–140. Viz také Lubomír Slavíček, Zámecká obrazárna ve Fryšavě (Břežanech) u Znojma – další místo lichtenštejského sběratelství, in: Tomáš Knoz – Peter Geiger, *Časopis Matice moravské. Supplementum 3. Místa lichtenštejské paměti*, Brno 2012, s. 161–162.

18 Andrea Steckerová, *Petr Brandl – mistr barokní malby*, Praha 2013, s. 70. Patrně z tohoto důvodu se Šafařík 2014 (pozn. 3) rozhodl vrátit k názvu (a významu), který se objevuje již u jeho otce – viz Šafařík 1928 (pozn. 8), totiž *Alegorie výtvarných umění (Alegorie malířství a sochařství)*.



4

Obr. 4. Stratigrafický nábrus mikrovzorku odebraného z místa malby zeleného vavřínového věnce. Foto: Radka Šefců, 2015.

Obr. 5. Arent de Gelder, Autoportrét jako Zeuxis, olejomalba na plátně, 141,5 × 167,3 cm, 1685. Städel Museum, Frankfurt, inv. č. 1015. Foto: bpk, Städel Museum, Ursula Edelmann.



5

chodu do Vídně na zakázku Jana Adama Ondřeje knížete z Lichtenštejna (1657–1712).¹⁹

Podložka

Jan Kupecký používal pro své obrazy jako podložku výhradně plátno. Podložka *Alegorie malířství* je plátňové vazby. Stejná byla nalezena u všech uvedených zkoumaných děl z vymezeného období.²⁰ Dostava (hustota plátna) měla být spíše hrubší s 10–11 × 8 nití na cm²; přibližně stejnou nebo velmi podobnou mají dva srovnávané Kupeckého obrazy – *Vlastní podobizna s dýmku* (11 × 8 nití na cm²) a *Podobizna Františky Hedviky Wussinové* (10 × 9 nití na cm²). *Podobizna malíře miniatur Karla Brunho* a *Vlastní podobizna umělce malujícího portrét* jsou hustší dostavy s poměrem 15–16 × 11 (O 2727) a 15 × 12 nití na cm² (O 2657). U posledního srovnávaného díla, *Vlastní podobizny*, nelze dostavu plátna s dostatečnou přesností zjistit, jelikož originální plátno je rentoalováno, jeho okraje jsou oříznuty a čitelnost snímku RTG, který by v této záležitosti mohl být nápomocen, je zároveň znejasněna tím, že plátno bylo zřejmě druhotně použito a pro tento účel uzpůsobeno nanášením další podkladové vrstvy (viz část *Pentimenti* níže). Plátno *Alegorie malířství* je průměrné kvality, tloušťka nitě varíruje, nacházejí se zde kazy.

Vzhledem ke stáří děl je nutné při průzkumu zohlednit jejich více či méně pozměněnou podobu vlivem času i druhotnými zásahy, které na nich byly provedeny v minulosti, ať už pro jejich záchranu, nebo kvůli aktuálnímu názoru a požadavkům jejich majitele. Většina obrazů zkoumaných v rámci disertačního projektu je rentoalována na podpůrné plátno. V průběhu

tohoto zásahu v minulosti často docházelo k oříznutí okrajů, které bývaly poškozené a původní plátno nesoudržné.

Obraz *Alegorie malířství* je rentoalovaný na klihoškrobovou směs s papírovou mezivrstvou, dublovací plátno je také plátňové vazby s mírně hustší dostavou než plátno originální, 12 × 11 nití na cm². Okraje originálního plátna byly v minulosti poměrně poškozeny. Zejména při horním i spodním okraji je plátno značně potřávané a nedosahuje ke kraji vypínacího rámu – na těchto stranách je k napnutí použito dublovací plátno. Malba je v těchto místech přetmelená v šíři cca 3 cm. U bočních stran obrazu zachází originální plátno přes hranu zhruba do poloviny tloušťky vypínacího rámu.

Při zkoumání podložky obrazu bylo odhaleno nové zjištění z historie díla. Z rentgenového snímku i při prohlídce v razantním osvětlení lze vysledovat přehyb plátna cca 4 cm od levého okraje, se kterým koresponduje i sekundární krakeláž. V této vzdálenosti od okraje obrazu se nachází na RTG snímku nápadná vertikální linie, tvořená defekty v podkladu, který v místě původního ohybu odpadal. V šíři zhruba 2,5 cm od této linie směrem k okraji obrazu se v podkladu dále vyskytují výpadky více či méně kruhového tvaru – možné stopy po hřebících při změně v napnutí na vypínací rám. Plátno bylo pravděpodobně v minulosti sejmuté z rámu a napnuté na menší vypínací rám a poté opět přepnuté na současný rozměr (obr. 3).

Podklad

Podklad, jak vyplývá ze stratigrafických nábrusů mikrovzorků i fotografií makro objektivem či digitálním mikroskopem, je u *Alegorie malířství* dvouvrstvý (obr. 4). Spodní červeno-hnědá vrstva bolusového typu sestává z železité hlinky s příměsí uhlíkatého vápenatého (křída použitá jako plnivo), černí a olovnatých iontů, druhá vrchní okrová vrstva je tvořena olovnatou bělobou a okry.²¹ Dvouvrstvé podklady s vrchní vrstvou světlejší s olovnatou bělobou se běžně vyskytují v průběhu 17. a 18. století, a to především v severozápadní Evropě, kde se staly velmi populárními. Jedním z uváděných důvodů jejich použití je objevená skutečnost, že některé pigmenty utřené v oleji postupně zprůhledňují a výrazná tmavší barevnost podkladu, dostávající se do popředí, tak celkové vyznění malby poměrně zásadně mě-

■ Poznámky

¹⁹ Slavíček 2007 (pozn. 17), s. 140. – Slavíček 2012 (pozn. 17), s. 162.

²⁰ Více k problematice historické výroby pláten viz např. Christina Young, History of fabric supports, in: Joyce Hill Stoner – Rebecca Rushfield (edd.), *Conservation of Easel Paintings*, Londýn 2012, s. 116–147.

²¹ Radka Šefců, *Laboratorní zpráva 15/30* (nepublikovaný dokument, přístupný v archivu Chemicko-technologického laboratoře Národní galerie Praha), Praha 2015.

ní.²² Použití první vrstvy sestávající ze zemitých pigmentů je vysvětlováno ekonomickými důvody – levnější pigmenty vyrovnají povrch plátna a následná obvykle tenčí vrstva s nákladnější olovnatou bělobou poskytne dobrý optický základ pro malbu. Dalším důvodem je použití předšepsovaného plátna, které je poté upraveno vrstvou požadované barevnosti nanesené v umělcově dílně. Přítomnost olovnatých iontů ve spodní vrstvě poukazuje na použití rychleschnoucího oleje, který se připravoval dle historických receptů např. vařením lněného oleje s olovnatou bělobou nebo masikotem.²³ Analýza určující pojivo podkladu potvrdila přítomnost lněného oleje, stopy borovicové pryskyřice a elemi²⁴ i polysacharidů, jako je cukr nebo med a rostlinná guma (pravděpodobně karob).²⁵ Nelze však s jistotou oddělit materiály původní vrstvy a ty, které se do ní mohly dostat v průběhu druhotných zásahů. Mělo by být podle některých historických receptů přidáván do podkladů ve funkci změkčovadla,²⁶ anebo také jako příměs do rentoalážní klišoškrobové směsi. Vzhledem k výsledkům analýz pojiv podkladů dalších Kupeckého děl se v tomto případě pravděpodobně jedná pouze o olejový podklad (bez přítomnosti složky na bázi vody).²⁷

Také všechny ostatní srovnávané Kupeckého obrazy z daného období mají spodní podkladovou vrstvu červenou, bolusového typu, sestávající z železitých okrů s křemičitými podíly, u dvou se našel také obsah uhličitany vápenatého (*Vlastní podobizna s dýmkou*, *Podobizna Františky Hedviky Wussinové*). Na vzorku posledního zmíněného obrazu se nachází na vrstvě červeného podkladu tmavá souvislá vrstva pravidelné tloušťky, skládající se z uhlové černi a červených železitých okrů. Z makro fotografií lze hnědou vrstvu vysledovat po celé ploše obrazu. Viditelné vystupující vazné body osnovy plátna nasvědčují tomu, že tato vrstva byla broušena. Lze tedy předpokládat, že se jedná o druhou vrstvu podkladovou. U obrazu *Podobizna malíře miniatur Karla Bruniho* nejsou v době vzniku této stati vyhodnoceny odebrané vzorky, avšak z makro fotografií lze otevřenou krakeláží pozorovat také podklad červené barevnosti.

Viditelné vyosení plátěné vazby při okrajích, které vzniklo v průběhu napínání plátna před nanesením podkladu, dokládá, že plátno mělo přibližně současný rozměr, když bylo podkladem opatřeno. Nejedná se tedy o případ, kdy by bylo použito plátno zakoupené již s nanesenou podkladovou vrstvou, ustřižené na požadovaný rozměr. Jako možný způsob nanesení podkladu na plátno připadá v úvahu i použití provizorního pracovního rámu, ke kterému mohlo být plátno připevněno pomocí systému

provázků, jak známe z dobové praxe (obr. 5).²⁸ Tato domněnka se zakládá na zjištění, že na levém i pravém okraji obrazu, kde originální plátno zachází přes hrany vypínacího rámu, se na obou stranách nachází podklad a částečně i tmavé pozadí malby. Tento fakt může svědčit o tom, že i samotný obraz mohl být také tvořen na provizorním pracovním rámu, kdy je plátno rovné a rozměr budoucího obrazu může být při nanášení podkladu i samotné malbě dodržován jen přibližně. Plátno by bylo po dokončení napnuto i s malovanými okraji na napínací rám a okraje malby by tak byly zahnuty za jeho hrany. Tuto hypotézu však bude ještě nutno potvrdit v kontextu Kupeckého obvyklé tvorby a po vyhodnocení větších částí průzkumů.

Záznamy o specializovaných řemeslnících a dílnách, kde se pro malíře připravovala plátna a malířské podložky (klížení, broušení, nanesení podkladu), se objevují již od 15. století. Takto připravené plátno obvykle má podklad nanesený v tenké vrstvě tak, aby vyplnil strukturu plátna, které by přitom zůstalo dostatečně pružné, aby mohlo být namotáno na roli a transportováno ve větším množství.²⁹ Tento případ lze pravděpodobně vysledovat u obrazů *Vlastní podobizna s dýmkou* a *Vlastní podobizna umělce malujícího portrét*. U obou děl nanesený podklad dosahuje na všech stranách okraje plátna. Na RTG snímku zároveň nepozorujeme žádnou deformaci plátňové vazby, která by vznikla při šepsování napnutého plátna v požadovaném rozměru. Mírná deformace se nachází u obou obrazů pouze při horním okraji, kde lze také vysledovat konec tkaného plátna, kdy se útek stáčí podle posledního vlákna osnovy. Z těchto skutečností usuzujeme, že tato díla mohla být pravděpodobně vytvořena na již předšepsovanou plátěnou podložku, ustřiženou z větší připravené role plátna a napnutou na napínací rám pro samotnou malbu (tab. 2).³⁰

Podobnými případy by mohly být i obrazy *Podobizna Františky Hedviky Wussinové* a *Vlastní podobizna*, u kterých se však nedochovaly původní okraje plátna (oříznuty při rentoaláži). Z deformace plátna nacházející se u obou děl pouze při horním a dolním okraji na RTG snímku můžeme alespoň hypoteticky předpokládat buď delší roli předšepsovaného plátna o šířce cca 91 cm, anebo byl celkový původní formát

working methods and on the appearance of oil paintings, according to historical recipes from North West Europe, c. 1550–1900*, in: *Oud Holland – Journal for Art of the Low Countries*, vol. 128, č. 4, 2015, <http://www.jstor.org/stable/24766214>, vyhledáno 25. 2. 2020.

²³ Théodore Turquet de Mayerne, *Pictoria Sculptoria at quae subalternarum artium* 1620, in: Donald C. Fels, *Lost Secrets of Flemish Painting. Including the first Complete English Translation of the De Mayerne Manuscript*, B. M. Sloane 2052, Hillsville 2004, s. 171–172.

²⁴ Pryskyřice ze stromu *Canarium commune*, v minulosti někdy restaurátory používaná při rentoaláži jako příměs voskopryskyřičné směsi jako zvláčňovadlo. Bohuslav Slánský, *Technika v malířské tvorbě: Malířský a restaurátorský materiál*, Praha 1973, s. 75.

²⁵ Analýza pojiv byla provedena ve spolupráci s odbornými pracovníky vědecké laboratoře Kunsthistorisches Museum ve Vídni za pomoci metody pyrolyzní plynové chromatografie s hmotnostní spektrometrií (Py-GC/MS) za podpory Výzkumné grantové soutěže Akademie výtvarných umění v Praze. Václav Pitthard, *Report on the GC/MS analyses of composition of organic material from paintings by Jan Kupecký from the collections of the National Gallery in Prague* (nepublikovaný dokument, přístupný v archivu Chemiko-technologické laboratoře Národní galerie Praha), Vídeň 2020.

²⁶ Např. De Mayerne 2004 (pozn. 23); Francisco Pacheco, *Arte de la pintura*, Sevilla 1649; více k problematice viz např. Nico van Hout, *Meaning and Development of the Ground Layer in the Seventeenth Century Painting*, in: *Looking through Paintings: the Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research*, Londýn 1998, s. 212. – Maartje Stols-Witlox, *Historical recipes for preparatory layers for oil paintings in manuals, manuscripts and handbooks in North West Europe, 1550–1900: analysis and reconstructions* (diplomová práce), University of Amsterdam, Amsterdam 2014.

²⁷ Z celkových devíti Kupeckého analyzovaných děl ze sbírek NGP v rámci disertačního projektu byl kromě oleje a pryskyřice zjištěn protein či polysacharid pouze na třech obrazech, přičemž nelze stoprocentně oddělit původní materiál od druhotných. Pitthard 2020 (pozn. 25). Obecně rozšířenou představu o běžném použití emulzních podkladů v období baroka tedy u Kupeckého prozatím nelze potvrdit.



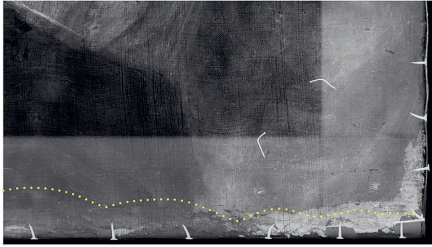
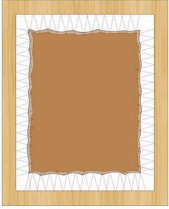


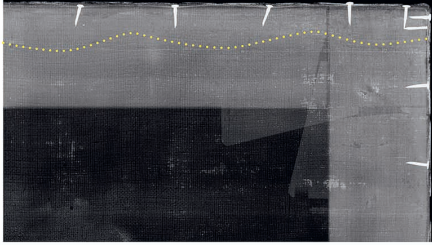
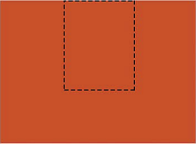


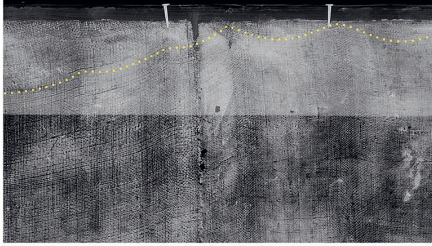
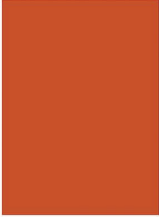


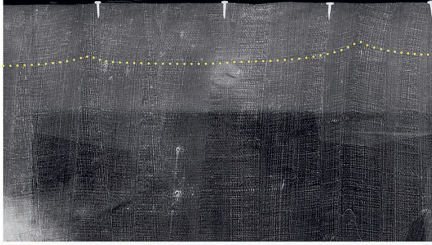
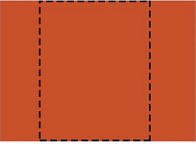


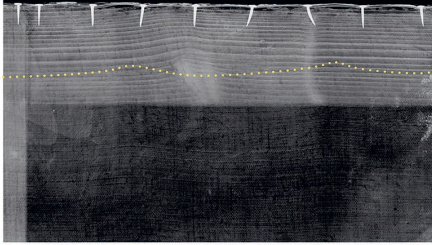
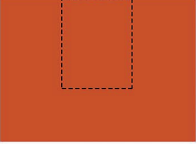


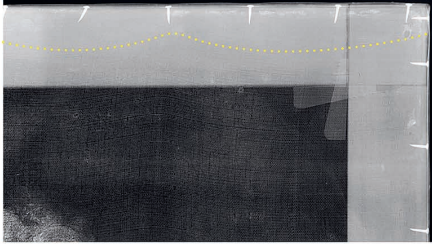

²⁸ Barbara A. Buckley, *Stretchers, tensionings, and attachments*, in: Joyce Hill Stoner – Rebecca Rushfield (edd.), *Conservation of Easel Paintings*, Londýn 2012, s. 148–160. Jako příklad obrazu malovaného na provizorním pracovním rámu lze uvést dílo ze 17. století z Holandska – Arent de Gelder, *Autoportrét jako Zeuxis*, 1685, Städel Museum, Frankfurt. Na této malbě je vyobrazen malíř při malbě obrazu napnutého na pracovní rám pomocí provázků. Ibidem, s. 154.

²⁹ Van Hout 1998 (pozn. 26), s. 213.

³⁰ Jako příklad doloženého použití koupeného předšepsovaného plátna v okruhu české barokní malby lze uvést Petra Brandla. Viz Adam Pokorný, *Technika malby Petra Brandla*, in: Andrea Steckerová (ed.), *Petr Brandl 1668–1735: Studie*, Praha 2018, s. 191–193.

■ Poznámky

²² Maartje Stols-Witlox – Bronwyn Ormsby – Mark Gottsegen, *Grounds, 1400–1900, Including: Twentieth-century grounds*, in: Joyce Hill Stoner – Rebecca Rushfield (edd.), *Conservation of Easel Paintings*, Londýn 2012, s. 175. Viz také Maartje Stols-Witlox, 'By no means a trivial matter'. The influence of the colour of ground layers on artists'

dílo	detail okraje obrazu	detail deformace plátěné vazby (RTG)	grafické znázornění způsobu nanesení podkladu
	 (levá strana)		
	 (levá strana)		
	 (pravá strana)		
	 (levá strana – originální plátno oříznuté, napnuto za dublovací plátno)		
	 (horní strana)		
	 (spodní strana – originální plátno oříznuté, napnuto za dublovací plátno)		

Tab. 2. Shrnutí barevnosti podkladu a pravděpodobných způsobů jeho nanesení u vybraných děl. Foto: Zuzana Žilková, 2020.



6a



6b

Obr. 6. Detaily spodních tahů světlé podmalby neodpovídající detailnější vrchní malbě: a) *Alegorie malířství*; b) *Vlastní podobizna umělce malujícího portrét*. Foto: Zuzana Žilková, 2020.

obrazů širší. Plátna by v tomto případě byla v minulosti oříznuta i s deformací po napínání na hřebíky zafixovanou v průběhu nanášení podkladu. Tato hypotéza však není příliš pravděpodobná z důvodu netypického formátu obrazu pro portrét u Kupeckého, který by musela díla původně mít. Pro verzi s předšepsovaným plátnem u obrazu *Podobizna Františky Hedviky Wussinové* hovoří i dvouvrstvý podklad, kdy by si umělec upravit barevnost původně červeného podkladu na pro něj více vyhovující hnědou barevnost.³¹

Kromě *Alegorie malířství* je tak jediným příkladem mezi zkoumanými díly, kde nebylo použito předšepsované plátno, velkoformátové plátno obrazu *Podobizna malíře miniatur Karla Bruniho*. Podložka byla pravděpodobně opatřena podkladem již napnutá na konečném napínacím rámu. Dokladem tohoto tvrzení je fakt, že podklad a malba sahají pouze po hranu napínacího rámu, i výrazná deformace osnovy při okrajích.

Malířská výstavba

Ze stávajících vzorků jsou u *Alegorie malířství* známy použité pigmenty, které odpovídají běžné dobové paletě – olovnatá běloba, neapolská žlutá, okry, rumělka, ultramarín, azurit, uhlová čern.³² Analýzy vzorků lze doplnit infračervenou fotografií ve falešné barevnosti, která přibližně rozlišuje a charakterizuje materiálové složení fotografovaného objektu.³³

Ostatní srovnávané obrazy, u kterých jsou v této fázi provedeny analýzy vzorků, dokládají kromě zmiňovaných pigmentů dále použití červeného organického laku, minia, kostní černi

(*Vlastní podobizna s dýmkou*) a země zelené (*Podobizna Františky Hedviky Wussinové*).

Z pozorování vrstvení malby ve zvětšení, stratigrafie ze vzorků i ze snímků v různých vlnových délkách elektromagnetického záření lze vysledovat malířský proces a pokusit se ho rekonstruovat. *Alegorie malířství* byla malována postupně v jednotlivých krocích metodou vrstvení, která je založená na prosvítání spodních vrstev malby či podkladu s využitím systému poloprůsvitných lazur, dodávajících malbě hloubku a jemnost přechodů.

Když Kupecký přistoupil k plátnu napnutému na pracovní rám, opatřenému podkladem a izolací (vše provedeno nejspíše některým z pomocníků v dílně), nejdříve si pravděpodobně poměrně povšechně vyznačil kompozici a základní tvary podkresbou či lavírovanou podmalbou. Na *Alegorii malířství* nebyla podkresba vysledovatelná, avšak např. na IRR snímku obrazu *Vlastní podobizna umělce malujícího portrét* lze pozorovat stopy černé kresebné linky zejména na malbě obličeje ženy, z čehož lze usuzovat, že práce s rozkresem kompozice na plátno nebyla Kupeckému cizí.³⁴

Dalším krokem byla poměrně svižně malovaná modelovaná podmalba. Světlejší, s větším podílem olovnaté běloby je v místech, kde i finální malba je světlá, a naopak tmavší ve tmavých partiích. Svižnost jejího provedení lze pozorovat například v detailech inkarnátu ženy – širší tahy štětínového štětce ve spodnější vrstvě neodpovídají následným jemněji malovaným detailům v malířské vrstvě po zaschnutí podmalby (obr. 6). Přesné vrstvení malby inkarnátu však není známo – na analyzovaném vzorku chybí podkladová vrstva, a tudíž nelze ani skladbu malířských vrstev se stoprocentní jistotou považovat za kompletní.³⁵ Nejspodnější vrstva je světlá a sestává z olovnaté běloby s příměsemi uhlové černi, rumělky a modrého pigmentu. S největší pravděpodobností se

však nejedná o podmalbu, nýbrž o světlou draperii, která v původní verzi obrazu částečně kryla rameno ženy (viz část *Pentimenti* níže). Toto tvrzení dokládá také zjištěná laková vrstva nacházející se na jejím povrchu. Další vrstva je výrazně tenčí, růžové barevnosti a skládá se z olovnaté běloby, okru a malého množství ultramarínu a kostní černi. Lze se domnívat, že tato vrstva představuje podmalbu, která je i dle pozorování na makro snímcích teplého odstínu.³⁶

■ Poznámky

31 Tuto praxi obecně popisuje např. Manfred Koller, *Das Staffeleibild der Neuzeit, Reclams Handbuch der Künstlerischen Techniken* 1, Stuttgart 2002, s. 346.

32 Eva Šimůnková – Tatiana Bayerová, *Pigmenty*, Praha 2014, s. 6–9.

33 Jedná se o jednoduchou multispektrální zobrazovací metodu, která využívá kombinaci fotografií pořízených v různých vlnových délkách elektromagnetického záření. Viz Jeffrey Warda (ed.), *The AIC Guide to Digital Photography and Conservation Documentation*, Washington, 2017, s. 143–146.

34 Na příkladu rekonstrukce malby Jana Kupeckého provedené ak. mal. a rest. Radomilem Klouzou lze pozorovat praktické využití podkresby s následnou aplikací olejoprskyřičné izolace pro optimalizaci savosti podkladu. Radomil Klouza, *Pohled do obrazu: Technologická kopie obrazu jako tvůrčí studijní proces*, Boskovice 2014, s. 210–229.

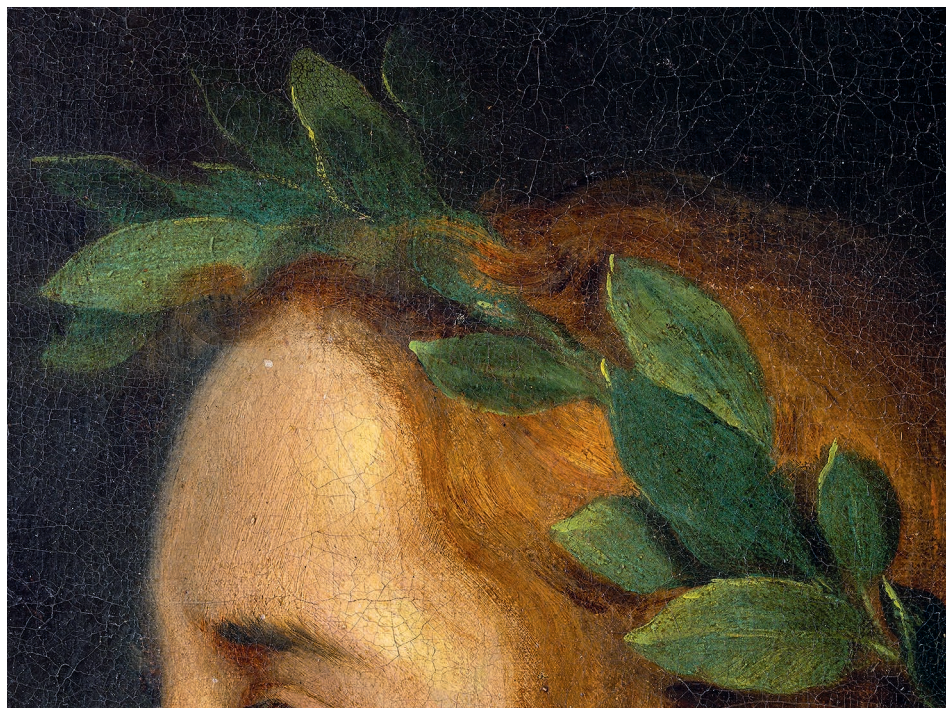
35 Vzorek pocházející z laboratorního průzkumu z roku 2015 (viz pozn. 21) byl navíc odebrán z místa defektu, který byl na rameni alegorie. Vzhledem k celistvosti malby a tloušťce laku by další vzorek pro zjištění podrobnější stratigrafie, například z obličeje alegorie, nebylo ospravedlnitelné odebrat.

36 Na hypotetické rovině by se mohlo jednat také o jakousi lokální tenkou podkladovou vrstvu aplikovanou v tomto místě jako jednotný základ pro pozdější druhou verzi obrazu (vrstva se nenachází na druhém odebraném

Na podmalbu inkarnátu byly v další vrstvě zřejmě nanесeny stíny pololazurními hnědorezavými tahy. Malířská vrstva inkarnátu postav je na světlou teplejší podmalbu nanесena v několika krocích – jemná modelace středního pletového tónu v jedné vrstvě je valérována do chladnějších či teplejších tónů mícháním olovnaté běloby s různými podíly okrů, rumělky, ultramarínu či kostní černi. Z vrstvení a vzájemného prolínání vrstev lze usuzovat, že Kupecký se při malbě nechával řídit svým uměleckým citem a maloval, aniž by se příliš držel rigidní výstavby – naopak v nejpropracovanějších partiích obrazu, obličejí alegorie, sledujeme složitou skladbu jemně valérovaných barevných tónů, chladných či teplých odstínů. Barevná vrstva se ztenčuje směrem k již nanесeným stínům a nechává je zcela působit v nejzastíněnějších partiích. Nejvýraznější světla na inkarnátech jsou vytvořena pastóznějším nánosem barvy s větším podílem pigmentu oproti pojivu, což má za důsledek větší barevnou hmotu. Stíny jsou následně po částečném proschnutí modelace pletového tónu zvýrazněny dalšími lazurnějšími hnědorezavými tahy. Jedním z finálních kroků byla malba výrazných světel a jemných detailů, jako je např. perlová náušnice či ozdobná spona na rameni alegorie.

Také kadeře vlasů lemující obličej a spadající na záda byly malovány až přes zaschlou vrstvu inkarnátu. Vlasy byly nejdříve modelovány plošněji tmavší hnědorezavou barvou, pravděpodobně umbrami a okry s černí. V následujícím kroku po zaschnutí byly vytvořeny zelené lístky vavřínového věnce a až poté světlé tahy zrzavých vlasů, které jednotlivé lístky ohraničují (obr. 7). V této fázi malby bylo již také namalováno tmavé pozadí, listy jsou položeny až na ně.

Pro malbu vavřínových listů Kupecký použil dle vzorku pruskou modř, azurit a ultramarín ve směsi s neapolskou žlutí a okry pro vytvoření jasně zeleného odstínu. Na žádném z ostatních srovnávaných obrazů se azurit nenalezl, jako modrý pigment byla u ostatních kromě ultramarínu také použita nedávno vynalezená pruská modř (*Vlastní podobizna*). Pruská modř byla dle nejnovějších poznatků zřejmě poprvé syntetizována v Berlíně roku 1706 Johannem Jacobem Diesbachem a nejpozději okolo roku 1710 se dostala do Paříže. V tomto roce je její použití doloženo také u malířů pracujících pro pruský královský dvůr.³⁷ Historická zmínka o objednatelce pigmentu pruské modři v Rakousku je poprvé doložena pro klášter v Melku roku 1716.³⁸



7

Malířská výstavba červené draperie na levém rukávu alegorie sestává ze spodní malby světlou barvou a následných lazur ve stínech a středních tónech červenou barvou (pravděpodobně jde o červený organický pigment, identifikovaný i na jiných Kupeckého dílech – *Vlastní podobizna s dýmku*). Tento způsob malby dodává látce jasnou barevnost a hloubku. Obdobnou výstavbu nalezneme místy právě na *Vlastní podobizně s dýmku*, kde je však tento princip uplatňován jen lokálně a čitelnost původní malby je zde navíc znesnadněna poměrně rozsáhlým poškozením, retušemi a silnými lakovými vrstvami. Část modré draperie je malována v rámci změny kompozice přes spodní vrstvu malby ve dvou až třech krocích s využitím finálních lazurních nánosů tvořících modrozelený odstín.

Malba sochařské bysty, kterou alegorie svírá v pravé ruce, je tvořena svižnými tahy a pouze v několika málo krocích s využitím spodní tmavší podmalby a nasazením nejvýraznějších světel na uschlou barevnou vrstvu. V jednom či dvou krocích vznikly také schematizované postavy na malovaném obraze s rozpracovanou alegorickou skupinou Lásky (Caritas) vpravo za postavou alegorie, u kterých jsou opět patrné tahy štětcem ve spodní vrstvě nekorrespondující se současnou podobou malby. Zdá se, že v době, kdy vznikala finální podoba bysty, bylo původně světlejší pozadí již změněno na tmavou tonalitu. Dokladem jsou suché tahy štětcem vymezující okraje vlasů bysty, kterými prosvítá černá barva pozadí. Stejně tak byla vy-

tvořena i paleta v levé ruce alegorie, kde sledujeme při okraji vysychavou krakeláží podobný jev. Zato levá ruka i tvář alegorie byly malovány ještě před ztmavením pozadí, což lze doložit pozorováním tahů vedených okolo zmíněných obrysů tvarů.

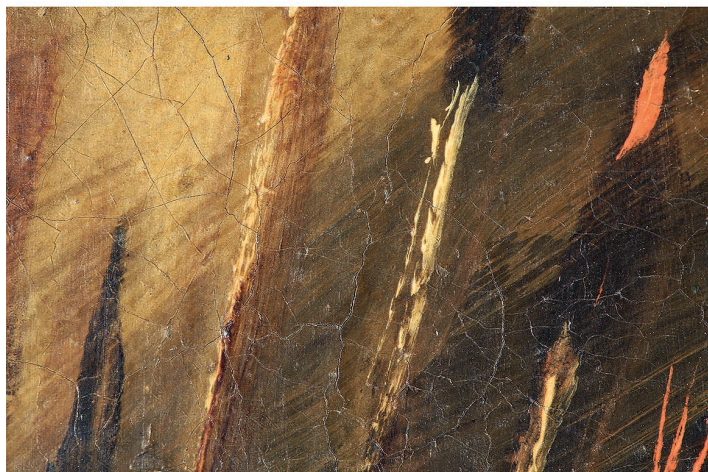
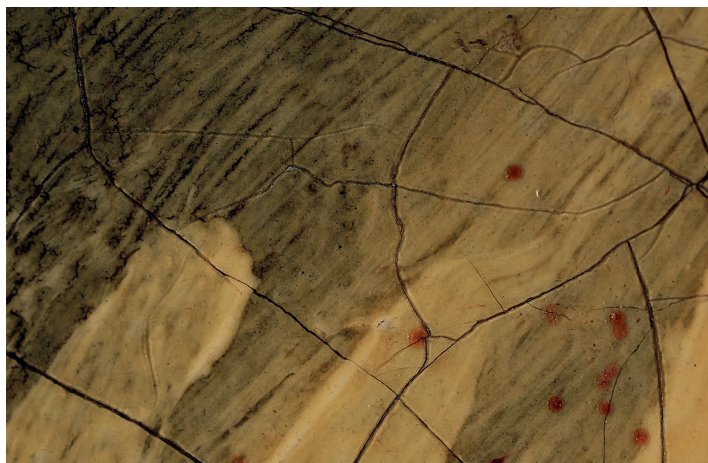
Soudě podle charakteru spodních tahů prosvítajících částečně již zprůhledněnou vrchní malířskou vrstvou i z RTG snímku lze usuzovat na poměrně svižný malířský proces. Autor vše

■ Poznámky

vzorku z místa zeleného věnce, kde však ke změně dle RTG a IRR snímků nedošlo – více viz část *Pentimenti*). Praxe nanесení mezivrstvy jako podkladu k nové verzi obrazu není v Kupeckého díle ojedinělá (např. *Vlastní podobizna*, inv. č. O 5698, *Podobizna Ludemille Magdalene von Gotter* roz. *Happe*, olejomalba na plátně, 89 × 72 cm, 1725, Národní galerie Praha, inv. č. O 11683).

37 Jen Bartoll, *The Early Use of Prussian Blue in Paintings*, in: 9th International Conference on NDT of Art, Jerusalem 2008, <https://www.ndt.net/article/art2008/papers/029bartoll.pdf>, vyhledáno 7. 12. 2020. Více k problematice viz také: Barbara H. Berrie, *Prussian Blue*, in: Elisabeth West Fitzhugh (ed.), *Artist's Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 3, Londýn 1997, s. 191–217. – Jo Kirby – David Saunders, *Fading and Colour Change of Prussian Blue: Methods of Manufacture and the Influences of Extenders*, in: *National Gallery Technical Bulletin* (London), vol. 25, 2004, s. 73–99.

38 Manfred Koller, *Die Farbe Blau in der Barockkunst Österreichs*, in: Manfred Schreiner, *Naturwissenschaft in der Kunst*, Vídeň 1995, s. 57–62.



8

Obr. 8. Detail malby s patrnými stopami použitých štětců.
Foto: Zuzana Žilková, 2020.

rozvrhl a vymodeloval jistou rukou poučeného, zkušeného malíře. *Pentimenti* zároveň dokládají, že nepracoval podle rigidního návrhu či modelu, ale v zájmu esteticky vyváženějšího celku byl ochoten obraz do značné míry uzpůsobit a přemalovat.

Polohu malířského přístupu spočívajícího v komplikované vrstvené technice lze vysledovat také na dalších Kupeckého dílech. Na obraze *Podobizna malíře miniatur Karla Bruniho* využívá hojně podmalby a prosvítání lazur, místy i hnědočervené barevnosti podkladu (např. v kožesině přehozené přes nohy portrétovaného či na červenohnědé draperii vlevo nahoře). Další příklad využití prosvítání spodních přípravných i malířských vrstev uplatněných ve finální podobě malby představuje *Vlastní podobizna umělce malujícího portrét*. Především u portrétu malované ženy napravo je podmalba nanášena poměrně nepřesnými, přibližnými tahy nesledujícími objemy a tvary finální podoby malby. Tento prvek je shodný s *Alegorií malířství*. Vrstvenou

technikou je tvořen i obraz *Podobizna Františky Hedviky Wussinové*. Malba je však výrazně splytvavější, jemnějších tahů i přechodů světél směrem ke stínům, ve kterých hnědá podkladová vrstva hraje výraznou šerosvitnou roli.

Jednodušší, méně propracovaný malířský přístup sledujeme u Kupeckého zkoumaných děl většinou při malbě méně důležitých částí obrazu v pozadí či na okraji.

Jako pojivo malby *Alegorie malířství* byl dřívejšími analýzami potvrzen ořechový olej, který byl v této době pro olejomalbu běžně užíván.³⁹ Tento olej žloutne v průběhu času méně než olej lněný a doba jeho schnutí je delší (okolo pěti dní).⁴⁰ Větší podíl oleje se v malbě projevuje tekutější stopou (barvy na paletě, detaily šperků, pastózní světla bílé draperie) či výraznější vysychavou krakelází (na vavřínových listech, tmavě lazurované partie vlasů). Obraz je místy malován poměrně pastózními tahy štětce, za použití různého množství média či oleje tak, aby vytvořil mastnou polotekutou objemnou barvu, jak to vidíme u červené barvy na paletě v ruce alegorie, anebo méně pojiva pro suchý tah štětcem, např. ve vlasech alegorie.⁴¹ O použitých štětcích si lze udělat relativní před-

stavu sledováním jednotlivých tahů, jejich síly a charakteru. Pro podmalbu byly použity širší štětinnové štětce, pastózní tekutější nánosy byly prováděny užšími štětci, zatímco detaily s větším podílem pojiva byly nasazeny štětci jemnějšími, špičatými (obr. 8).

Zajímavostí patrnou na IRR snímku je viditelná žilka na spánku, v denním světle překrytá lazurou a téměř nepatrná. Obdobný efekt

■ Poznámky

³⁹ Pokorný 2018 (pozn. 30), s. 198. Více k problematice pojiv malby viz např. Raymond White – Jennifer Pilc, *Analyses of Paint Media*, in: *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 17, 1996, s. 91–103.

⁴⁰ Slánský 1973 (pozn. 24), s. 112–113.

⁴¹ Více k problematice viz např. Rosamund D. Harley, *Artist's brushes – historical evidence from the sixteenth to the nineteenth century*, in: Ashok Roy (ed.), *Tradition and Innovation: Advances in Conservation: Contributions to the Melbourne Congress, 10–14 October 2000*, International Institute for Conservation, London 2000, s. 123–129.



9a



9b

pozorujeme také na obraze *Vlastní podobizna* na pravém spánku malíře i na obrazech *Podobizna malíře miniatur Karla Bruniho* a *Vlastní podobizna umělce malujícího portrét* (obr. 10). Poznámkou na okraj je podobnost s technikou malby polychromie gotických plastik ukřižovaného mrtvého Krista, kdy žíly byly často tvořeny právě překrytím tmavší linky jemnou světlou lazurou, což vytvořilo chladný a průsvitný optický vjem.

Pentimenti

Jak již bylo zmíněno výše, na obraze *Alegorie malířství* byly odhaleny zajímavé autorské změny, pozorovatelné především v porovnání fotografie ve viditelném světle a rentgenového snímku (obr. 9). Největší změna je patrná v postavě alegorie, která byla v původním rozvržení natočena k divákovi celými odhalenými zády s řasenou draperií spadající z jejího levého ramene diagonálně směrem k pravému dolnímu rohu obrazu. Pravá paže ženy byla svěšena při straně těla volně. Její pravé rameno bylo původně zcela odhaleno a vlasy spadaly směrem dopředu oproti současné podobě, kdy je celá postava vytočena k divákovi levým bokem, pravé rameno i většina zad jsou zahaleny splývajícími vlasy i draperií. Výraznou změnu prodělala také tvář bysty, jejíž profil byl jiného tvaru

a taktéž ohraničen původně světlejším pozadím. Světlo ve spodnější verzi malby prosvítalo také za ženinou hlavou z pravé strany a tvořilo tak světelný kontrast. Také místo malby obrazu Caritas, jak jej vidíme v současné verzi při pravé straně, je ve spodní vrstvě pouze hrubě naznačen vertikální členěný útvar od okraje plátna až k hornímu pravému rohu rychlými, energickými tahy – možná sloup či jiný architektonický prvek.

Důvody těchto *pentimenti* mohou být formálního a spíše estetického charakteru, avšak není také vyloučeno, že původní návrh s odhalenými zády se zadavateli zdál příliš odvážný či nevhodný. Mohl proto s Kupeckým dojednat změny v postavě, kterým se poté přizpůsobily i drobnější úpravy již čistě estetického charakteru. Další hypotézou by mohla být změna obrazu v souvislosti s novou zakázkou v Praze, kdy by Kupecký použil již namalovaný obraz (že by to nebyla výjimka, lze doložit i na dalších dílech)⁴² a přizpůsobil jej pro potřeby protějškového obrazu k *Alegorii sochařství* z ruky Petra Brandla.

Pentimenti různého rozsahu a charakteru pozorujeme na všech srovnávaných dílech. Výrazná je změna odhalená na RTG snímku obrazu *Podobizna malíře miniatur Karla Bruniho*, kde je ve spodních vrstvách patrná ženská po-

stava s nezřetelným obličejem stojící v pruhu napravo vzadu, kde lze tušit v další vrstvě možné původní umístění portrétu samotného Bruniho. U *Vlastní podobizny s dýmku* jsou změny u pozice dýmky, pravé ruky a drobné posuny u pravého oka, nosu, úst i čela. *Vlastní podobizna umělce malujícího portrét* obsahuje pouze drobné změny v pozici štětce i palce pravé ruky umělce, jeho pravého ucha, límce a úst malované manželky.

Jinak je tomu u obraze *Vlastní podobizna*, kde spíše než na *pentimenti* můžeme usuzovat přímo na druhotné použití jiného obrazu, který byl zjevně překryt další vrstvou podkladu, a na plátno byla vytvořena nová malba.

■ Poznámky

42 Například obrazy *Podobizna Ludmille Magdalene von Gotter* roz. Happe, inv. č. O 11683 nebo *Podobizna Michaela Kreisingera ve stáří*, olejomalba na plátně, 89 × 72 cm, soukromý majitel, zapůjčeno v NGP, inv. č. VO 2126.



Obr. 9. Autorské změny na obraze *Alegorie malířství*: a) rentgenový snímek, b) překryv RTG snímku a fotografie ve viditelném světle se sníženou saturací pro lepší názornost pentimenti, c) snímek infračervené reflektografie. Foto: Zuzana Žilková, 2020.

Závěr

Obraz *Alegorie malířství* byl analyzován po technicko-technologické stránce s přihlédnutím k podobným, i když neúplným rozběrům děl z daného období Kupeckého tvorby počínaje rokem 1707, kdy se malíř přesunul z Itálie do Vídně. Jako horní časová hranice byl zvolen rok 1716, kdy měla být údajně zadána zakázka na vytvoření protějškových obrazů *Alegorie malířství* Janem Kupeckým a *Alegorie sochařství* Petrem Brandlem pro nejvyššího purkrabího.

Barevnost podkladu není náhodnou proměnou při tvorbě malířského díla – tato volba představuje důležitý parametr v malířské výstavbě obrazu, může dokonce ovlivňovat celkový tonální charakter malby, pokud umělec pracuje s principem prosvítání barvy podkladu.⁴³ Právě tento princip malby se v 17. století v Itálii vyskytuje ve spojení s červenou barevností podkladu jako jeden z nejrozšířenějších. Použití červeného podkladu na Kupeckého dílech na počátku 18. století ve Vídni poukazuje na přetrvávající silný vliv malířských principů, které si osvojil při svém téměř dvacetiletém působení v Itálii. Červenohnědá barevnost byla popsána u rakouských malířů školených v Itálii jako velice oblíbená.⁴⁴ Podobnost v barevnosti i složení červených podkladů zkoumaných děl tak jistě nebude náhodná a dokládá zřejmou

Kupeckého preferenci pro tento typ malířské výstavby obrazu. Zajímavým dokladem této preference je skutečnost objevená na obraze *Vlastní podobizna*. Na RTG snímku pozorujeme ve spodních vrstvách zcela odlišný portrét ženy. Výrazné tahy štětce při nanášení mezivrstvy jako nového podkladu podávají výpověď o dynamickém způsobu aplikace, provedeném v malířské dílně. Z mikrovzorků je patrné, že nový použitý podklad je stejné červené barevnosti a obdobného složení, jako se vyskytuje u všech dalších zkoumaných děl z daného období.

Opakované použití předem připravených pláten kupovaných s již natřenou podkladovou vrstvou svědčí o dobrém napojení na tehdejší vídeňský obchod a řemesla a zavedenou malířskou praxi v dílně.

Spojitosť mezi častými autorskými změnami Kupeckého děl lze hledat v jeho snaze o dosažení co nejlepšího výsledku i za cenu podstatných změn a přemaleb, a to i v pokročilém stadiu rozpracování obrazu. Vychází přitom z vlastních či zadavatelových požadavků na estetickou stránku díla či jiných parametrů. V souvislosti s tímto poznáním lze také polemizovat o přípravných kresbách či modelech, podle kterých by Kupecký tvořil. *Pentimenti* zároveň, ovšem ne výlučně, svědčí o originalitě díla.

Obraz *Alegorie malířství* je dle srovnání s dostupnými zvolenými díly z majetku Národní galerie Praha typickým zástupcem daného Kupeckého období a malířského stylu. Podobnost s díly datovanými do roku 1711 je nepopiratelná v použité malířské podložce, podkladu i způsobu malby. Obraz vytvořený dle nápisu na zadní straně v roce 1716, *Podobizna Františky Hedviky Wussinové*, je po technické stránce *Alegorii malířství* vzdálenější – plátěná podložka je sice podobné dostavy, ale bylo zde použito předšepsované plátno, podklad je tmavé barevnosti a hraje ve výsledné malbě výraznou roli (i když si uvědomujeme, že tento efekt byl velmi prohlouben zprůhledněním barev vlivem času). Charakter této malby je velmi splývavý s jemnými přechody, relativně tenkou malířskou vrstvou a precizními detaily. Na portrétu hraběnky Wussinové se také nenacházejí prakticky žádné autorské změny. Je ovšem nutné připustit, že Kupecký jistě záměrně přizpůboval malířský rukopis tématu a typu obrazu – volnost, kterou si dovolil u malby alegorie, by

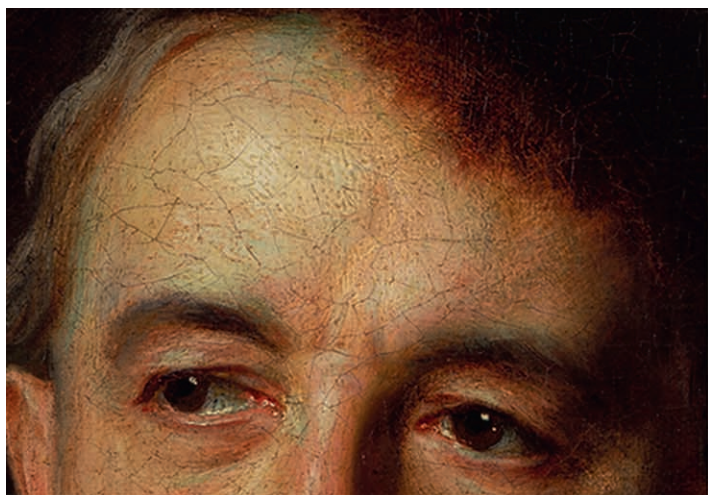
■ Poznámky

⁴³ Viz Maartje Stols-Witlox – Bronwyn Ormsby – Mark Gottsegen 2012 (pozn. 22), s. 161–188.

⁴⁴ Koller 2002 (pozn. 31), s. 350.



10a



10b



Obr. 10. Detaily malby žilky na spánku viditelné na snímku infračervené reflektografie projevující se v denním osvětlení modravým chladným tónem pod lazurní vrstvou inkarnátu (viditelné spektrum, IRR): Obr. 10a *Alegorie malířství*; Obr. 10b *Podobizna malíře miniatur Karla Bruního*; Obr. 10c *Vlastní podobizna*; Obr. 10d *Vlastní podobizna umělce malujícího portrét*. Foto: Zuzana Žilková, 2020.

nemusela v případě reprezentativního portrétu být pro zadavatele žádoucí. *Alegorie malířství* je tak svou technikou malby bližší *Podobizně malíře miniatur Karla Bruního* z hlediska aplikace podkladu v umělcově dílně. Z hlediska využití podmalby, charakteru malby a malířského rukopisu je srovnatelná s *Vlastní podobiznou umělce malujícího portrét* i s *Vlastní podobiznou*.

Srovnání s Brandlovou *Alegorií sochařství* ukazuje obdobné složení a barevnost podkladu bolusového typu (v případě Kupeckého u spodní vrstvy), avšak u Brandlova díla bylo na rozdíl

od Kupeckého použito předšepsované zakoupené plátno.⁴⁵ Také použité pigmenty jsou prakticky stejné s tím rozdílem, že Kupecký kromě pruské modři použil při malbě vavřínových listů také azurit. Technika malby je u Brandlova obrazu také vrstvená, s využitím prosvítající podmalby a barevnosti podkladu. Na RTG snímku pozorujeme *pentimenti* v oblasti pozadí napravo od hlavy postavy, které bylo původně pravděpodobně světlejší barevnosti a mezi draperií a tvář se nacházel průhled. Tento poznatek koresponduje s původně světlým pozadím Kupeckého *Alegorie malířství*. Při porovnávání kompozice stávající podoby obou obrazů je jejich podobnost a „protějškovost“ nepopíratelná. Pokud bychom si však vedle sebe představili Brandlův a Kupeckého původní nezměněný obraz, jedná se o dva obrazy podobné námětem, zpracováním i rozměry, avšak jejich spřízněnost není tak očividná. Jednou z nabízejících se hypotéz je proto případ, kdy by Jan Kupecký upravil a přemaloval některé ze svých dřívějších děl po získání zakázky na tvorbu ob-

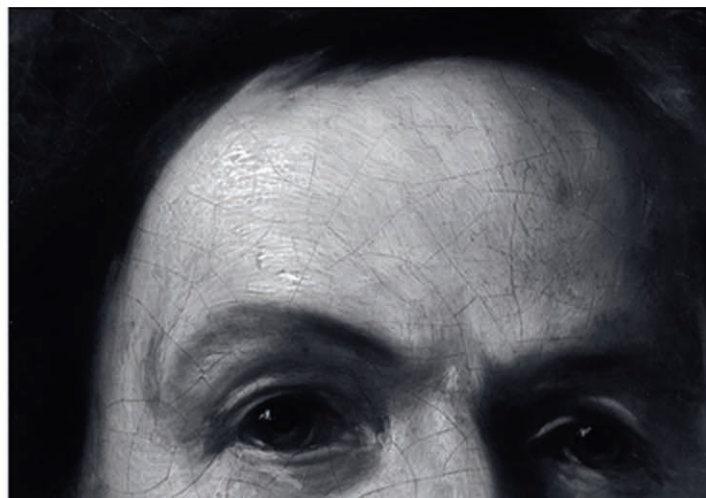
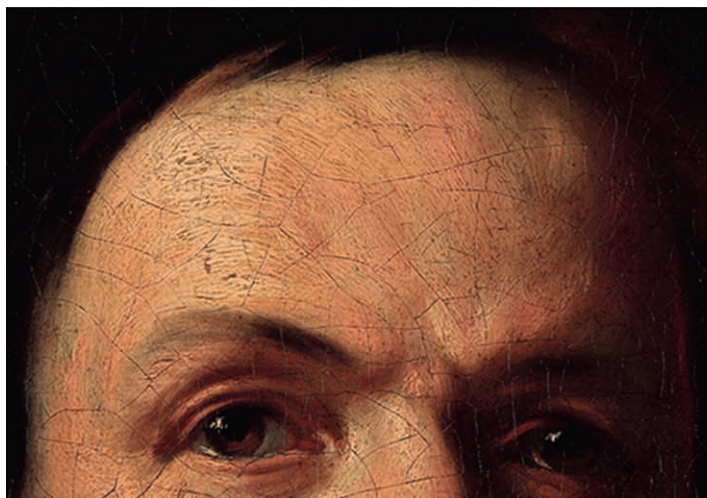
razu jako protějšku k Brandlově *Alegorii sochařství*. Pro tuto teorii mluví i tenká laková vrstva nalezená na vrstvě malby draperie ze spodní verze obrazu. Kupecký by na dříve malovaném díle upravil kompozici dynamičtější způsobem, přidal atribut malířství do pravé ruky, zatmavil pozadí a přidal rozmalovaný obraz. Jako znak prvenství malířství ve sporu mezi uměleckými obory (*paragone*) by upravil šat alegorie do honosnější podoby s akcentem hluboké modře v popředí a ozdobnou sponou na stužce vedoucí přes její rameno. Jak již bylo zmíněno výše, praxe využití vlastního staršího obrazu pro nový námět není v Kupeckého tvorbě neobvyklá.

V otázce datace obrazu *Alegorie malířství* bere v úvahu použití pruské modři, jejíž rozšířenější použití se klade do roku 1710,⁴⁶ a jed-

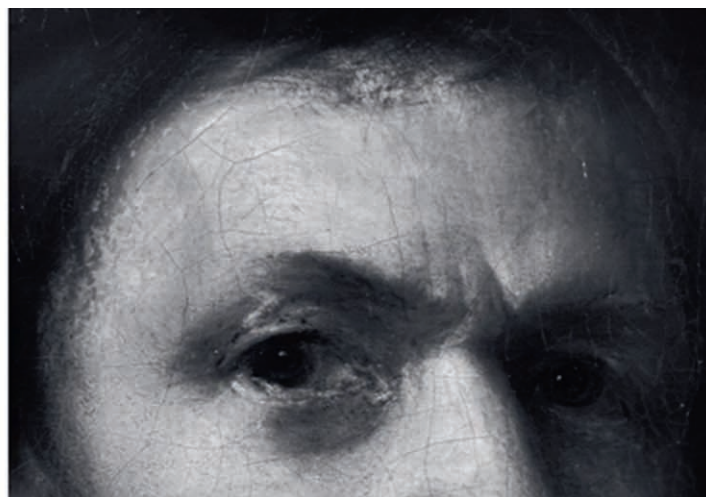
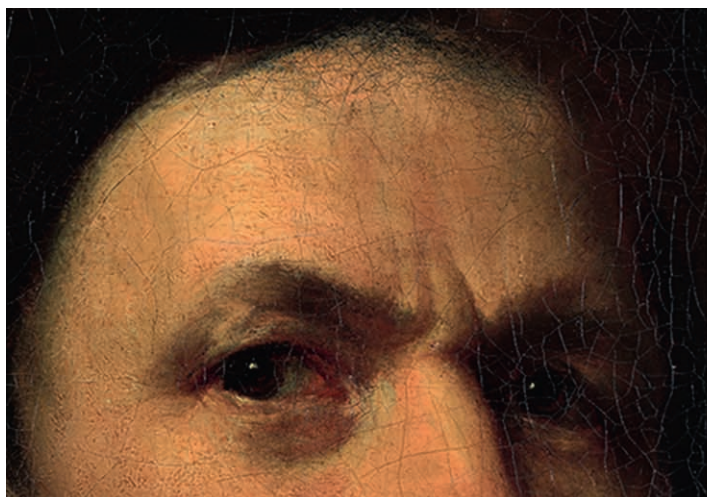
■ Poznámky

⁴⁵ Pokorný 2018 (pozn. 30), s. 193.

⁴⁶ Bartoll 2008 (pozn. 37), s. 4.



10c



10d

notlivé aspekty techniky malby díla, kterými se podobá spíše dílům vytvořeným právě okolo roku 1710 a vzdaluje portrétu Wussinové datovanému do roku 1716. Přiřazení *Alegorie malířství* do Kupeckého italského období, které končí roku 1707 jeho přesunem do Vídně, se tedy v tomto kontextu zdá nesprávné. Předložená studie nabízí argumenty pro upřesnění datace obrazu *Alegorie malířství* nejdříve do konce prvního decennia 18. století. Pozdější datace obrazu však na základě předloženého srovnání také není vyloučena. Komparace v rámci této studie byla omezena předem zvolenými časovými a lokačními parametry zkoumaného okruhu děl, a bude proto podstatné stat' doplňovat dalšími poznatky a porovnávání napříč Kupeckého nezpochybnitelně velmi rozmanitou tvorbou.

Článek vznikl v rámci projektu „Technika malby Jana Kupeckého (1666–1740)“ uskutečňovaného na základě poskytnutí účelové finanční podpory poskytovatelem Akademií výtvarných umění v Praze v rámci soutěže na podporu projektů specifického vysokoškolského výzkumu.

MgA. ZUZANA ŽILKOVÁ
Akademie výtvarných umění v Praze
zuzana.zilkova@avu.cz

PhDr. MARCELA VONDRÁČKOVÁ, Ph.D.
Národní galerie Praha
marcela.vondrackova@ngprague.cz