

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Bakalářská práce

2013

Kristýna Koudelová

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra výtvarné výchovy

Bakalářská práce

Kristýna Koudelová

Neviditelné

Olomouc 2013

vedoucí práce: doc. ak. mal. Jiří Krtička

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně pod vedením doc. ak. mal. Jiřího Krtičky a použila pouze uvedené literární a odborné zdroje.

V Olomouci dne

.....

Kristýna Koudelová

Poděkování:

Děkuji doc. ak. mal. Jiřímu Krtičkovi za odborné vedení při zpracování bakalářské práce.

OBSAH

1	ÚVOD.....	6
2	TEORETICKÁ ČÁST	7
2.1	HISTORIE TECHNOLOGIE OLEJOMALBY.....	7
2.2	METODY OLEJOMALBY	10
2.2.1	Základní metody olejomalby.....	10
2.3	PODKLADY NA PLÁTNĚ.....	13
2.3.1	Olejový podklad (nesavý)	13
2.3.2	Křídový podklad (savý).....	14
2.3.3	Polokřídový podklad (polosavý)	16
2.3.4	Akrylový podklad (nesavý).....	16
2.3.5	Barva podkladu	17
2.4	PODMALBA V OLEJOMALBĚ	18
2.4.1	Lavírovaná podmalba.....	19
2.4.2	Temperová podmalba.....	20
2.4.3	Akvarelová podmalba	20
2.4.4	Vysvětlovaná podmalba	20
2.4.5	Podmalba grisailí (jednobarevná podmalba).....	22
2.4.6	Barevná podmalba.....	23
2.5	OLEJOVÉ BARVY	24
2.5.1	Paleta barev	25
2.6	PLÁTNO V OLEJOMALBĚ.....	27
2.7	FRANCOUZSKÉ FORMÁTY V OLEJOMALBĚ	29
3	PRAKTICKÁ ČÁST (vlastní výtvarná práce)	30
3.1	FOTODOKUMENTACE (obraz č. 1)	31
3.1.1	Základní údaje	32
3.1.2	Postup práce	32
3.1.3	Charakteristické vlastnosti křídového pokladu	34
3.1.4	Inspirace	35

3.2	FOTODOKUMENTACE (obraz č. 2)	36
3.2.1	Základní údaje	37
3.2.2	Postup práce	37
3.2.3	Charakteristické vlastnosti polokřídového podkladu	39
3.2.4	Inspirace	40
3.3	FOTODOKUMENTACE (obraz č. 3)	44
3.3.1	Základní údaje	45
3.3.2	Postup práce	45
3.3.3	Charakteristické vlastnosti akrylového pokladu	46
3.3.4	Inspirace	47
3.4	FOTODOKUMENTACE (obraz č. 4)	48
3.4.1	Základní údaje	49
3.4.2	Postup práce	49
3.4.3	Charakteristické vlastnosti olejového podkladu	50
3.4.4	Inspirace	51
4	ZÁVĚR	52
5	ANOTACE	54
6	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	56
7	SEZNAM FOTOGRAFICKÉ DOKUMENTACE	57
8	SEZNAM PŘÍLOH	58

1 ÚVOD

Cílem mé práce bylo propojení teoretické části a části praktické. Teoretická část pojednává o technologii olejomalby na plátně: metody olejomalby, podklady na plátně, podmalba v olejomalbě, olejové barvy, plátno v olejomalbě a tzv. francouzské formáty. Teoretickou část jsem podřídila části praktické a dotýkám se pouze těch témat, která mě nejvíce zaujala, která pro mě byla nejdůležitější a která souvisejí s praktickou částí (vlastní výtvarná práce). V praktické části jsem se zaměřila na porovnání jednotlivých podkladů na plátně v olejomalbě a jejich vliv na optický vzhled malby. Mým cílem je vyzkoušet si malbu na tradiční francouzské formáty pro jednotlivé malířské motivy (*krajina, portrét*), natažení malířského plátna, příprava plátna pro malbu tj. namíchání dvou druhů šepsů (křídový, polokřídový šeps), práce se zhotovenými šepsy tovární výroby (akrylový, olejový) a jejich následná aplikace na malířské plátno. Cílem mé práce je použít čtyř rozdílných šepsů, dva šepsy namíchat, porovnat je navzájem i s dvěma zakoupenými šepsy a umět rozpoznat rozdíl mezi jejich charakteristickými vlastnostmi. Další věcí, které bych ráda docílila je naučit se připravit tradiční křídový a polokřídový šeps a najít si pro svou tvorbu ten nejvíce vyhovující. Chtěla bych zjistit vlastnosti, rozdíly, výhody a nevýhody zmíněných šepsů a jejich vliv na olejomalbu a olejové barvy. Chtěla bych poukázat na optický rozdíl olejomalby, který je určován nejen způsobem jakým k malbě přistoupíme, ale i něčím, co je pro oko neviditelné, tedy podkladem a podmalbou. Praktická část obsahuje mou vlastní výtvarnou práci, tedy čtyři namalované obrazy technikou olejomalby (technika alla prima, vrstevnatá technika), charakteristické vlastnosti jednotlivých druhů šepsů, vzájemné porovnání podkladů, jejich výhody a nevýhody a krátký text o inspiraci pro malbu obrazů.

2 TEORETICKÁ ČÁST

2.1 HISTORIE TECHNOLOGIE OLEJOMALBY

Počátky olejomalby sahají do 10. století. S vývojem této velmi staré techniky je neodmyslitelně spojeno užití oleje, jako základního pojidla v olejových barvách. Mnich Heracleid ve svém traktátu z 10. st. popisuje roztlírání barev s vejcem a s olejem a popisuje způsob čištění oleje, který byl k tomuto účelu určen. V 10. nebo v 11. st. napsal o této technice také Theofilus Presbyter. Napsal, že je to velmi úmorná práce. Každá vrstva se musela sušit na slunci, protože olej, který byl neuměle zpracován, schnul ve stínu velmi pomalu.¹ Od 11. do 14. stol. se používala pro deskovou malbu tempera vaječná a kaseinová, tzv. mastné temperry, ze kterých se olejomalba postupně vyvíjela.² Za předchůdce olejomalby je považovaná právě vaječná tempera. Temperové barvy byly používány do roku 1410. V tu dobu, to byla jediná dostupná technika při malování miniatur, ilustrací v rukopisech, ikon, při malování panelů a fresek. Tehdy už někteří malíři používali na svých obrazech vrstvu líného oleje. Dosahovali tím jasu a zvyšovali barevnost obrazu.³ Největší rozkvět olejomalby je zpočátku na severu ve Flandrech. Olejové barvy na severu díky drsnějším klimatickým podmínkám více trpěly a olejomalba se tak proto rychleji zdokonalovala. Způsob olejomalby zavedli bratři Hubert a Jan van Eyckové. Bratři Eyckové tento způsob malby objevili mezi léty 1410 – 1420. Giorgio Vasari o tomto způsobu malby napsal, že to byla tzv. *bellissima inventione*, technika, která se rozšířila nejen do Itálie, ale i do celé Evropy a do celého světa.⁴ Známky o olejomalbě můžeme najít také v traktátu od Cennina Cenniniho (1437), kde se píše, že Jan Van Eyck techniku olejomalby nevynalezl, ale pouze zdokonalil a proslavil. V traktátu je také poznámka, že s olejovými barvami pracoval někdy i Giotto (1267 – 1337).⁵ O olejomalbě můžeme najít informace nejen v traktátech, ale například i v zachovalých účtech za materiál spotřebovaný při malbě v době vlády Eduarda III. (1312 – 1377). Ten dal svůj palác ozdobit olejovou malbou roku 1339. V době kdy zavedli olejomalbu bratři Van Eyckové, tedy v 15. století je technologie olejomalby následující:

¹ KIPLIK, Dmitrij Iosifovič. *Technika malby*. [CD-ROM]. s. 187. Dostupné z: www.digiBooks.cz.

² TOROŇ, Jiří. *Materiály a praktická technologie v malbě, II. díl*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 1984. s. 11.

³ *Průručka pro výtvarníky*. Olejomalba. 1. čes. vyd. Ze špan. orig. přel. Alois Bauer. Praha: SVOJKA A VAŠUT, 1997. s. 9. ISBN: 80-7180-208-5.

⁴ TOROŇ, Jiří. *Materiály a praktická technologie v malbě*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 1984. s. 157.

⁵ KIPLIK, Dmitrij Iosifovič. *Technika malby*. [CD-ROM]. s. 282. Dostupné z: www.digiBooks.cz.

Podklad je světlý, savý. Kresba je svižná, rytá, nebo barevná. Podmalba do stínování jako by byl lavírovací technikou proveden basreliéf. Malba se dokončuje transparentními následnými barevnými vrstvami. Kresba i podmalba se respektují. Závěrečná malba (vrstva) je pryskyřičná z tvrdých pryskyřic, které se dávaly při tření přímo do oleje. Olej a pryskyřice se spolu vařily. Oblíbená byla směs kopálové pryskyřice, jantaru, s benátským balzámem a olejem. Tímto pojídlem utřené barvy měly v sobě lesk, nádheru a tvrdost i charakter emailu. Ředění těchto barev bylo prováděno zprvu levandulovým olejem, později terpentýnem a malba se přesouvala do oblasti olejomalby.⁶

V polovině 15. století se v Itálii ustupuje od používání pryskyřic a malba se začíná přibližovat olejomalbě. Pasta je hladká a hodně tmavá.⁷ V 16. století dosáhly olejové barvy svého vrcholu ve Flandrech i celé Evropě.⁸ „Skoro úplně se upouští od pryskyřic v ředidle i barvách. V lazurách samozřejmě zůstávají. Podklad se mění na tmavý. Pasty zesilují. Stále více se mění kompozice a pojetí přímo na ploše obrazu – pentimenti.“⁹ V 17. století se stala olejomalba nejrozšířenější technikou na celém světě a vlámská škola zaujala vůdčí postavení.¹⁰ „Ve světlech se zvýrazňuje běloba a pasta, ve stínech se vrstva barvy tenčí až na lazuru. Podklad je světlejší. V malých obrázcích genrového charakteru se nadále uplatňuje pryskyřičná malba.“¹¹ V 18. nastupuje rychlý a zručný způsob olejomalby, kterému je nakonec podřízena i technologie. Začíná zneužívání sikativů a objevují se jevy do té doby skoro neznámé – „hnědnutí malby, tmavění obrazů a prorůstání podkladů.“¹² O století později se názor na techniku malby velmi změnil a přitom byly zpřetrhány tradice. „Nadužívají se nepotřebné nově vyrobené barvy, což vrcholí až nevhodným pro malbu asfaltem.“¹³ V 2. pol. 19. století se mění olejový podklad na savý díky revoluci, kterou způsobili impresionisti. Dvacáté století je stoletím experimentování s podkladem pro olejomalbu. Cílem je rychlejší příprava podložky bez snahy o případné vylepšení technologie.

⁶ TOROŇ, Jiří. *Materiály a praktická technologie v malbě II*. Praha: Akademie výtvarných umění, 1984. s. 11.

⁷ tamtéž

⁸ *Příručka pro výtvarníky*. Olejomalba. 1. čes. vyd. Ze špan. orig. přel. Alois Bauer. Praha: SVOJKA A VAŠUT, 1997. ISBN: 80-7180-208-5.

⁹ TOROŇ, Jiří. *Materiály a praktická technologie v malbě II*. Praha: Akademie výtvarných umění, 1984. s. 11.

¹⁰ TOROŇ, Jiří. *Materiály a praktická technologie v malbě*. Praha: Akademie výtvarných umění. 1984. 157 s.

¹¹ TOROŇ, Jiří. *Materiály a praktická technologie v malbě II*. Praha: Akademie výtvarných umění, 1984. s. 11.

¹² tamtéž s. 12.

¹³ tamtéž

Někdy se maluje na zcela nepřipravenou podložku. Skicovitost přešla do konečného díla. Barvy se kladou na sebe bez vztahu a technika se označuje jako smíšená. Malíř se spokojuje s tím, co mu poskytuje obchod. Mizí palety. Hledají se materiály nové, překvapující ve svém uplatnění. Dokonce renomovaní výrobci barev opouštějí tradice.¹⁴

V dnešní době nad olejomalbou převažuje malba akrylovými barvami. Nejen proto, že technologie způsobu malby je rychlejší, levnější a méně náročná na přípravu, ale i proto, že jsou samotné akrylové barvy považovány za vitálnější a působivější ve svých jasných barevných odstínech.

¹⁴ TOROŇ, Jiří. *Materiály a praktická technologie v malbě, II. díl*. Praha: Akademie výtvarných umění, 1984. s. 12.

2.2 METODY OLEJOMALBY

Technika olejomalby by měla vycházet z vlastností a charakteru sama sebe. Vyžaduje přesných metod a postupů. V případě olejomalby je soudcem čas. Postupuje-li se v souladu s jednotlivými metodami a tyto metody se dodržují, pak se ani čas nestane nepřítelem díla, které jsme vytvořili. Dílo si pak zachová svěžest a sílu jako na počátku jeho zrodu. Základní metody olejomalby jsou metoda alla prima a vrstevnatá malba tzv. postupná metoda.

2.2.1 Základní metody olejomalby

2.2.1.1 Malba alla prima

Technika alla prima je jeden ze způsobů malby, kdy se umělec snaží malovat ihned to, co vidí nebo co si představuje a nerozděluje tento úkol na různé momenty práce. Je to technika, při níž se malba skládá z jedné vrstvy. Schnutí malby by při této technice a při přiměřené tloušťce mělo probíhat bez překážek a zcela normálně. Volba podkladu je důležitá. Je-li podklad vhodný, barevná vrstva je zabezpečena před trhlinami a samotné barvy pak zachovávají svou původní svěžest. Podklad by neměl být pro tento způsob malby příliš savý, příliš nepropustný a kluzký. Tomu můžeme zabránit několika způsoby přípravy klišového podkladu, aby se tak předešlo patrným změnám tónů barev, které jsou způsobené ztrátou oleje. Nejvhodnějším je podklad s drsným povrchem. Důležitý je také výběr barvy podkladu. Za nejvhodnější podklady se považují podklady světlých odstínů a čistě bílý podklad.¹⁵

Technika nevyžaduje podkreslení, ale je-li kresba přeci jen nutná, postačí uhlová skica. Kresba uhlím by se neměla fixovat, protože později by tenké vrstvy barvy mohly prosvítat a malbu by kazily. Pro zachování čistoty a barvy plátna se kresba může provést nejprve na papíře a následně přenést na plátno. Nechceme-li podkreslovat, přistoupíme rovnou k barvám.¹⁶

Budeme-li chtít malbu skončit dříve než začnou olejové barvy schnout, tj. do vlhkého, je hned několik způsobů, které si můžeme zvolit. Jedním z těchto základních způsobů je volba barev. Například zvolíme pomalu schnoucí barvy (běloba zinková, kadmium žluté, kadmium střední, kadmium tmavé...). Důležitá jsou i pojidla barev. Užití pomalu schnoucích olejů tj.

¹⁵KIPLIK, Dmitrij Iosifovič. *Technika malby*. [CD-ROM]. Dostupné z: www.digiBooks.cz; TOROŇ, Jiří. *Materiály a praktická technologie v malbě*. Praha: Akademie výtvarných umění, 1984.

¹⁶tamtéž

makového, ořechového a slunečnicového tvrdnou olejové barvy pomaleji. Naopak barvy s lněným olejem jsou vhodné pouze pro rychlou a krátkou práci. Další možný způsob, kterým lze malbu uchovat vlhkou a zadržet tak schnutí barev je uschování malby v pracovních přestávkách do chladna a do tmy s co nejmenším přístupem vzduchu. Tento způsob je velmi účinný. Pokud tato možnost není, užije se éterických olejů, které zpomalují schnutí olejových barev. Za nejúčinnější pomalu schnoucí olej se považuje hřebíčkový. Nadměrné užívání těchto olejů však malbě škodí.¹⁷

Provedení malby alla prima je různé. Můžeme začít polopastózními barvami, které jsou tón po tónu nanášeny volně. Barvy by se na paletě neměly příliš dlouho míchat. Plátno by se mělo takto zcela plně pokrýt. Ze začátku je dobré nanášet stíny světlejší a teplejší a světla tmavší a studenější, než ve výsledném provedení. Nakonec přijdou světla a stíny, které jsou nejsilnější a nejvýraznější malované. Pro tento typ malby je výhodné použít na konci malby pastózních barev.¹⁸

V technice alla prima se většinou používají barvy rovnou z tuby, nikoliv barvy, ke kterým by se ještě přidávalo mastných olejů. Černá barva by se měla používat opatrně, protože by se ostatní barvy v černé barvě utopily a malba by se ještě k tomu mohla znečistit.¹⁹

2.2.1.2 Vrstevnatá malba (tzv. postupná malba)

Základem klasické vrstevnaté malby je systematické budování barevných vrstev obrazu od začátku až do konce. Barevné vrstvy jsou kladeny postupně na sebe. Tyto barevné vrstvy se ve výsledku opticky odčítají. Malba může být prováděna olejovými, nebo olejoprskyřičnými barvami. Podle výběru techniky malby se řídí i výběr podkladu plátna. Vrstevnatá malba vychází z pečlivé přípravy podkladu. Spodní vrstvy musí být sušší než vrchní „(říká se malovat „mastným“ do „hubeného“)²⁰. Pro podmalbu lze užít méně mastné barvy jako je akvarel, kvaš, tempera nebo i pastel (nutná fixace), následně se pokračuje olejem.²¹ Pokud je podklad dobře proschlý může se na něm provést přípravná kresba. Přípravná kresba může být provedena akvarelem, temperou nebo uhlím, rudkou nebo tuží. Na takto připravenou kresbu na pokladě nanese podmalbu, která nám kompozičně rozděluje

¹⁷ KIPLIK, Dmitrij Iosifovič. *Technika malby*. [CD-ROM]. Dostupné z: www.digiBooks.cz; TOROŇ, Jiří. *Materiály a praktická technologie v malbě*. Praha: Akademie výtvarných umění, 1984.

¹⁸ tamtéž

¹⁹ TOROŇ, Jiří. *Materiály a praktická technologie v malbě*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze. 1984.

²⁰ LOSOS, Ludvík. *Malba*. Praha: Aventinum, 2010. ISBN: 978-80-7442-008-5. 120 s.

²¹ TOROŇ, Jiří. *Materiály a praktická technologie v malbě*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze. 1984. s. 169.

obraz do základních barevných ploch a určuje tak pozdější nanesení lokálních tónů. Na podmalbu pokračujeme malbou dalšími lazurami a pastami s respektem k podmalbě. Podmalba se musí respektovat, protože olejové barvy postupem času zprůhledňují. „Velké změny na obraze by mohly vyvolat tzv. *pentimenti*, tj. zviditelnění podmalby a jejího rozdílu proti další, následné změně.“²² Jsou-li všechny barevné vrstvy dobře proschnuté, použijeme závěrečný lak pro ochranu malby.²³

²² TOROŇ, Jiří. *Materiály a praktická technologie v malbě*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze. 1984. s. 169.

²³ tamtéž

2.3 PODKLADY NA PLÁTNĚ

Podklad je pro olejomalbu nepostradatelný a jako takový je předpokladem pro zachování dlouhověkosti a neporušenosti malby. Podle výběru podkladu pak volíme určitý malířský postup, který se bude shodovat s vlastnostmi podkladu. Nebo lze vybrat takový podklad, kterým budeme chtít potlačit charakteristické vlastnosti olejomalby. Olejomalba je tedy ovlivněna savostí podkladu. Bude-li podklad horších vlastností, může způsobit, že barvy ztratí svou zářivost a dostanou matný, lomený vzhled. To by bylo vyhovující jedině tehdy, když bychom se chtěli vzdálit jejím charakteristickým vlastnostem.²⁴

Podklad je první zpracování materiálu určeného pro malbu. Nejdříve se na tomto materiálu musí vyrovnat povrch, a pak podle výběru zabarvit na ten či onen tón. K tomu můžeme využít různá barviva a pojidla. Podklady dělíme na olejový, polokřídový nebo křídový. Rozdělení podkladu je určené složením pojidel. Povrch podkladu by měl mít po celé ploše stejnou hustotu a drsnost a pojidlo z barev by nemělo prosakovat do plátna, dřeva nebo jiného materiálu. Podložka (plátno dřevo, překližka, lepenka...) brání bezprostřednímu styku s barvami.²⁵

2.3.1 Olejový podklad (nesavý)

Olejový podklad má několik předností. Jednou z velkých předností olejového podkladu je, že skoro vůbec nepije olej z olejových barev, které na něj nanášíme. Tím olejové barvy zůstávají zářivé, svěží a jasné. To ale platí jen v případě, že je podklad opravdu suchý. Barvy na tomto typu podkladu neztrácejí olej, tj. nezarážejí se, což v určité míře usnadňuje malbu. Další jeho výhoda je značná pružnost. Ta však vydrží jen prvních pár desetiletí a postupem času následkem oxidace svou pružnost ztrácí a mění se v látku sklovitě křehkou, která pak na pohyblivé plátěné podložce snadno krakeluje. Olejový podklad je tedy závislý na době, po kterou je olej v podkladě pružný. Dalšími nedostatky olejového podkladu jsou klouzavost povrchu, slabé spojování se s barvami a dlouhá doba schnutí – až jeden rok. Po ročním prosychání musíme plátno zbavit vrstvičky linoxynu. Vrstvička linoxynu se z plátna odstraní buď obroušením, nebo jejím částečným zmýdelněním.²⁶

²⁴ KIPLIK, Dmitrij Iosifovič. *Technika malby*. [CD-ROM]. Dostupné z: www.digiBooks.cz; TOROŇ, Jiří. *Materiály a praktická technologie v malbě*. Praha: Akademie výtvarných umění, 1984.

²⁵ tamtéž

²⁶ tamtéž

Negativní účinky olejového podkladu se na malbách projevily v 19. století. Důvodem zhoršení byla tovární výroba olejového podkladu. Továrny se při výrobě olejového podkladu zaměřily na vlastnost, pro kterou byl podklad tak oblíben tj. „nepropustitelnost“, která způsobuje, že malba nemá zaražená místa (místa, která neztratily olej). Proto továrny této vlastnosti věnovaly velkou pozornost a dosahovaly jí téměř bez obtíží. I přesto malířství díky takto vyrobenému továrnímu olejovému podkladu velmi utrpělo. Na některých obrazech, které byly malovány pastózně, odpadaly barvy až na podklad - důsledek slabé soudržnosti mezi barvami a podkladem nepropouštějící olej. Maluje-li se na olejový (nepijavý) podklad, zvláště pastózní technikou, malba po určitém čase vyžaduje úplný klid a důkladnou péči. Na malbě může způsobit nenapravitelnou škodu dokonce obyčejné převěšení, protože díky křehkosti malby je každý neopatrný pohyb pro malbu velkým nebezpečím. Proto není dobré malbu na olejovém podkladě po delší době jakkoliv svinovat, snímat ze spodního rámu apod. Není-li olejový podklad dosušen, malba na takovém podkladě praská a často zaráží. Olejový podklad tovární výroby se uchovává svinutý, proto není možné jeho úplné proschnutí. Olejový podklad, který je připravený doma může být velmi kvalitní.²⁷

2.3.2 Křídový podklad (savý)

Křídový šeps je šeps²⁸, který je velmi savý s velmi malou pružností. Křehkost podkladu můžeme zmírnit tím, že při přípravě šepsu přidáme několik kapek glycerínu. Malba na takto připraveném podkladě má matný vzhled, což je způsobeno savostí podkladu.²⁹ Podklad silně saje olej, tím ubírá olej i barvám, který je v nich obsažený a dochází k rychlému vysoušení barev, proto snižujeme savost podkladu izolačním nátěrem. Rychlé vysoušení barev nezpůsobuje jen matnost barev, ale může způsobit popraskání malby – tedy i barvy.³⁰ Barevná vrstva nanesená na křídový šeps dobře srůstá s podkladem. Neprovede-li se izolační nátěr podkladu, barvy tmavnou a bělost podkladu zůstane nevyužita. Ke ztmavnutí obrazu může dojít také po závěrečném nalakování. Na tomto druhu šepsu se nedají provádět lehké lazury.

²⁷ KIPLIK, Dmitrij Iosifovič. *Technika malby*. [CD-ROM]. Dostupné z: www.digiBooks.cz; SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: Malířský a restaurátorský materiál*. Praha: SNTL-Nakladatelství technické literatury, 1973. ISBN 04-327-73.; *Rady a postupy v olejomalbě*. [online]. Dostupné z: <http://olejomalby.sweb.cz/rady.htm>.

²⁸ šeps - mezivrstva mezi barvou a podložkou

²⁹ TOROŇ, Jiří. *Materiály a praktická technologie v malbě*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 1984. s. 68.

³⁰ *Rady a postupy v olejomalbě*. [online]. [Cit. 4. 2. 2013]. Dostupné z: <http://olejomalby.sweb.cz/rady.htm>.

Doba schnutí křídového šepsu je velmi krátká. Celková příprava a uschnutí zabere max. tři dny.³¹

2.3.2.1 Postup přípravy křídového podkladu

- a) Napnuté plátno se natře klihovým roztokem, připraveným podle zde uveřejněného návodu, tj.: na 1l vody 6-7dkg kožního klihu, ponecháme vychladnout a zrosolovatět. Aby nedocházelo časem k praskání klihu, přidáme při jeho přípravě 1dkg glycerínu, kterým se dosáhne pružnosti a vláčnosti při nátěru. V tomto stavu by ale byl klich náchylný k vlhnutí a při vlhku by bobtnal a pracoval, což může vést ke znehodnocení malby a případnému zplsnivění. Proto při přípravě klihu nasypeme do 1l vody 25g kamence a při zahřívání necháme rozpustit. Potom přidáme do tohoto roztoku 1dkg glycerínu (koupíme v lékárně) a nasypeme 6-7dkg kožního klihu. Necháme nabobtnat, stačí 1 hodina, a potom mícháme při zahřívání do 60 stupňů teploty až do rozpuštění klihu. Potom necháme zvolna vychladnout. Kamenec v klihu způsobí jeho odolnost proti vodě a nerozpustnost.
- b) Přistoupíme k nátěru plátna, a to tak, že klihový rosol nabere a nanese na plátno. Houbou rosol roztíráme po plátně, až se tvoří pěna, která vyplní mezery v tkanivu a vytvoří jednolitý podklad. Necháme zaschnout a přebrousíme jemným smirkem.
- c) Připravíme si křídový šeps na plátno. Dáme do nádoby již zhotovený klich, jeden objemový díl. K tomu přidáme objemový díl plavené křídý (drogerie) a přidáme objemový díl zinkové běloby v prášku (malířské potřeby, drogerie). Samozřejmě klich nejdříve zahřejeme a potom přidáváme další suroviny za stálého míchání. Nakonec přidáme asi 3-5 ccm³² lněného oleje a vše důkladně mícháme. Pokud je roztok příliš hustý, přidáváme teplou vodu, aby byla dosažena konzistence vhodná k natírání. Lněný olej je pro dosažení pružnosti šepsu a zamezení jeho popraskání.
- d) Připraveným šepsem natřeme plátno ve třech vrstvách, po zaschnutí každé vrstvy přebrousíme. Kdo z vás chce zachovat strukturu plátna, připraví si řidší šeps, kdo chce malovat na hladkou plochu, nechá šeps hustý. Při hladkém povrchu musíme přebrousit jemným smirkem důkladněji, staří mistři dosahovali hladké plochy

³¹ TOROŇ, Jiří. *Materiály a praktická technologie v malbě*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 1984.; *Rady a postupy v olejomalbě*. [online]. Dostupné z: <http://olejomalby.sweb.cz/rady.htm>.

³² ccm = kubický centimetr

leštěním špachtlí na tupo. Nyní máme křídový podklad připraven, už je potřeba doopravit si povrch podle svých představ na savost podkladu speciálním nátěrem. Při přílišné savosti podkladu by docházelo k odsávání oleje z barev a případnému drolení. Proto se povrch přetře roztokem, který připravíme takto: 10 dílů damary, 20 dílů terpentýnu a 5 dílů denaturovaného lihu³³. Kdo má radši savější povrch, přidá více lihu pro zředění a natře podle potřeby 1-2 vrstvy. Pro méně savý podklad už nepřidáváme líh a přetřeme plátno ve více vrstvách.³⁴

2.3.3 Polokřídový podklad (polosavý)

Polokřídový šeps je savý, ale zároveň pružný. Pružnost podkladu je způsobena lněným olejem, který se do šepsu přidává. Je to velmi flexibilní podklad. Je možné připravit si směs přesně podle svých představ. Doba schnutí polokřídového šepsu je zhruba týden.

2.3.3.1 postup přípravy polokřídového podkladu

Postup přípravy polokřídového šepsu je v principu stejný jako u křídového šepsu, jen s tím rozdílem, že do polokřídového šepsu přidáme maximálně 15% lněného oleje.³⁵

2.3.4 Akrylový podklad (nesavý)

Akrylový šeps je velmi pružný a odolný. Po zaschnutí nemění svůj odstín, nežloutne, nepraská a je stálý na světle. Nejčastěji užívaný akrylový podklad, který se užívá nejen pro malbu akrylovými barvami, ale může se použít i pro techniku olejovými barvami je Gesso. Gesso je matná, bílá neprůhledná rychleschnoucí pasta. Obsahuje titanovou bělobu a plnidla, která jsou podobná křídě. Plnidla dávají podkladu částečnou pružnost a díky nim se podklad může po zaschnutí bez problémů vybrousit. Gesso se jako tradiční podkladový nátěr užíval hlavně v době gotické a skládal se z kostního klišu a plavené křídý. Dnes se používají syntetické verze tohoto podkladu. Akrylové barvy na tomto typu šepsu drží výborně a nehrozí nebezpečí odloupení barev po zaschnutí.³⁶

³³ tj. technický líh

³⁴ *Rady a postupy v olejomalbě*. [online]. [Cit. 18. 12. 2012]. Dostupé z: <http://olejomalby.sweb.cz/rady.htm>.

³⁵ tamtéž

³⁶ CUEVAS, Sanmiguel David. *Jak malovat akrylovými barvami*. 1. čes. vyd. Praha: Jan Vašut, 2003. s. 32. ISBN 80-7236-287-9.

2.3.5 Barva podkladu

Barva podkladu může být v různých tónech, např. šedá, červená, hnědá a tmavohnědá. Podle toho, co chceme malovat a za jakým účelem volíme i barvu podkladu. Barva podkladu ve výsledku prosvítá jen tehdy, jsou-li na podklad nanášeny příliš proniknutelné vrstvy. Pokud bude na takto připraveném podkladu silná vrstva barev, vliv, který má barevný podklad na výslednou malbu bude odstraněn. Ve chvíli, když se rozhodneme malovat na barevný podklad, nesmíme zapomenout, že časem se stává olejová barva průsvitnější. To znamená, že po nějakém čase bude barva podkladu pronikat silněji než na právě namalovaném obraze. Barva podkladu má význam hlavně tehdy, může-li se účastnit na celkovém efektu malby.

Nejčastěji se v dnešní době setkáme s bílým podkladem, protože jeho průsvitnost se příznivě odráží na barvách. Barevný podklad má také význam jako určitý prvek, pomocí něhož lze docílit barevné harmonie obrazu, např. šedé barvy použité na podkladu šedém, teplé tóny barev na červeném a teplém podkladu a tmavé tóny na tmavém podkladu.³⁷

³⁷ KIPLIK, Dmitrij Iosifovič. *Technika malby*, [CD-ROM]. Dostupné z: www.digiBooks.cz; TOROŇ, Jiří. *Materiály a praktická technologie v malbě*. Praha: Akademie výtvarných umění, 1984.

2.4 PODMALBA V OLEJOMALBĚ

Podmalba je první vrstvou malby v obraze. Na podmalbu se po nějakém čase nanášejí další vrstvy barvy. Je velmi důležité, aby se prováděla v zájmu stálosti malby, a to tak, aby bylo možné, v co nejkratší době přistoupit k dalším nánosům malby. Může mít dvojí úkol. Buď se stane záměrnou součástí výstavby obrazu, nebo je pouze jako pomocník, který malíři pomáhá usnadňovat složitý úkol.³⁸ Technologicky správná podmalba musí být „hubená“, to znamená, že musí obsahovat méně olejového pojidla než vlastní malba.³⁹

Vhodná technika pro tento typ práce jsou vodové barvy: akvarel a tempera. Podklad by měl obsahovat méně oleje než podklad pro olejomalbu. Akvarelová podmalba je vhodnější pro menší formáty, protože tón akvarelových barev pod lakem se nepodobá tónu olejových barev. Pro akvarelovou podmalbu je důležité celé pokrytí olejovými barvami. Nejvhodnější podmalba je podmalba temperou. Vhodná je hlavně u velkých formátů. V tomto případě je ale vhodnější užití kvalitnějších temper. Tento typ podmalby dodává barvám jasnosti a živosti.⁴⁰

³⁸ KIPLIK, Dmitrij Iosifovič. *Technika malby*. [CD-ROM]. Dostupné z: www.digiBooks.cz.

³⁹ LOSOS, Ludvík. *Malba*. Praha: Aventinum, 2010. s. 102. ISBN: 978-80-7442-008-5.

⁴⁰ KIPLIK, Dmitrij Iosifovič. *Technika malby*. [CD-ROM]. Dostupné z: www.digiBooks.cz.

2.4.1 Lavírovaná podmalba

Lavírovaná podmalba je obvykle šedohnědého nebo sépiově hnědého odstínu. Jen málokdy je neutrálně šedá. Tento typ podmalby může sloužit k celkovému rozvržení světlých a tmavých ploch v obrazové kompozici nebo k celkovému vyřešení jednotlivých forem. Šedohnědě lavírovaná podmalba se mnohdy objevuje na obrazech z 15. a 16. století a vystřídána je až tehdy, kdy se začalo malovat na tmavých podkladech.⁴¹



1. Leonardo da Vinci (1452 – 1519), Sv. Jeroným. Lavírovaná podmalba, tmavě hnědozelenavý odstín (malba začata v horní části postavy s definitivním prováděním). Nedokončená olejomalba na dřevěné desce. (vlevo)⁴²
2. Jan van Eyck, (asi 1390 – 1441): Sv. Barbora. Nedokončený obraz na dřevě, hnědošedě lavírovaná podmalba. (vpravo)⁴³

⁴¹ SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: Malířský a restaurátorský materiál*. Praha: SNTL-Nakladatelství technické literatury, 1973. s. 134-135. ISBN 04-327-73.

⁴² SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: Malířský a restaurátorský materiál*. Praha: SNTL-Nakladatelství technické literatury, 1973. ISBN 04-327-73. (příloha XI.); <http://www.linkon.cz/ak8wg>, vyhledáno 19. 3. 2013.

⁴³ SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: Malířský a restaurátorský materiál*. Praha: SNTL-Nakladatelství technické literatury, 1973. ISBN 04-327-73. (příloha X.); <http://twicsy.com/i/hnQZvc>, vyhledáno 19. 3. 2013.

2.4.2 Temperová podmalba

Temperová podmalba se provádí v tenké vrstvě bez jakékoliv pasty řidkými, krycími barvami. Podmalba se pokrývá 4% roztokem želatiny, který se utvrzuje různými způsoby. Potom je potřeba podmalbu pokrýt řidkým damarovým nebo mastixovým tempertinovým lakem.

Taková to příprava podmalby umožňuje malíři, aby mohl přistoupit k další práci hned po několika dnech, a nemusí mít obavy, že udělal by-li chybu poškodí tím nenávratně podmalbu. V tomto případě se totiž olejové barvy snadno odstraní z podmalby bez toho, aby byla podmalba poškozena.⁴⁴ Nepovedená malba na temperové podmalbě se jednoduše odstraní špachtlí a barevná vrstva se dokončí znovu. Výhodou temperové podmalby je tedy její rychlé schnutí. Je-li provedena temperová podmalba, tmavou olejové barvy méně než na podmalbě olejové.

2.4.3 Akvarelová podmalba

Akvarelová podmalba se používá jen u obrazů malých formátů. Důvodem je odlišný tón akvarelových barev od tónu barev olejových. Tón akvarelových barev není pod lakem podobný tónu olejových barev, proto je potřeba, aby se podmalba zcela zakryla olejovými barvami.⁴⁵

2.4.4 Vysvětlovaná podmalba

Vysvětlovaná podmalba se maluje na tmavém podkladě. Od modelace velmi tenkých, průsvitných nánosů olovené běloby postupujeme až k silně navrstveným nejvyšším světlům, která podklad úplně překryjí. Prostřednictvím běloby tak vznikne mezi tmavou barvou podkladu a nejsvětlejší částí, stupnice kalných optických šedí, která je přizpůsobena tomu, aby jejím prostřednictvím byla znázorněna plastická forma, modelace a hra světla a stínů. Vysvětlovaná podmalba je velmi vhodná k dosažení temnosvitu.⁴⁶

⁴⁴ KIPLIK, Dmitrij Iosifovič. *Technika malby*. [CD-ROM]. s. 206-207. Dostupné z: www.digiBooks.cz.

⁴⁵ tamtéž

⁴⁶ SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: Malířský a restaurátorský materiál*. Praha: SNTL-Nakladatelství technické literatury, 1973. s. 134-135. ISBN 04-327-73.

Technika využívá optického součtu světlé barvy na tmavém podkladě, která je odstupňovaná. Technika je velmi vhodná pro vyjádření šerosvitného prostoru v malbě. Vysvětlovaná podmalba se nejplněji rozvinula v baroku, i přes její dřívější známost např. z české gotické malby, cyklus deskových obrazů tzv. *Kapucínského cyklu* (1. desetiletí 15. st.).⁴⁷



3. Apoštol Pavel (po roce 1410). Deskový gotický obraz z tzv. *Kapucínského cyklu*. Obraz na bílém podkladě, na němž je v jedné vrstvě nanesen naoranžovělý podkladový nátěr. Vysvětlovaná podmalba.⁴⁸ (vlevo)
4. El Greco (1541 – 1614): Zvěstování. Olejomalba na plátně – v obraze jsou použity olejoprskyřičné lazury. Jedná se o vysvětlovanou podmalbu bílou barvou na tmavém podkladě.⁴⁹ (vpravo)

⁴⁷ SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: Malířský a restaurátorský materiál*. Praha: SNTL-Nakladatelství technické literatury, 1973. s 135-136. ISBN 04-327-73.

⁴⁸ tamtéž, s. 135.; <http://www.linkon.cz/pzuow>, vyhledáno 6. 3. 2013.

⁴⁹ SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: Malířský a restaurátorský materiál*. Praha: SNTL-Nakladatelství technické literatury, 1973. ISBN 04-327-73. Příloha XXII.; <http://www.linkon.cz/66cv0>, vyhledáno 6. 3. 2013.

2.4.5 Podmalba grisailí (jednobarevná podmalba)

Existují dva způsoby grisaillové jednobarevné podmalby. První způsob je prováděn v podstatě jako lavírování, a to od světla do stínů. Druhým způsobem je tzv. vysvětlování – od stínů do světla. Podmalba grisailí působí ve výsledku dojmem monochromnosti. Důvodem tohoto dojmu je, že oba způsoby podmalby grisailí pracují s jednou či dvěma barvami (teplou a studenou).⁵⁰ Tento typ podmalby umožňuje vzniknout celé řadě odstínů šedí a polotónů smíšených na paletě. Podmalba grisailí se začala užívat v 19. století, v době, kdy se začal užívat bílý podklad a kdy se začalo malovat metodou alla prima. U podmalby se nepřihlíží k optickému skladu vrstev v obraze. Maluje se tzv. „šedou v šedé“. Odstíny se kladou jak vedle sebe, tak i na sebe a navzájem se propojují roztíráním. Po zatvrdnutí se podmalba obrousí a přetře se retušovacím médiem.⁵¹ Na takto připravenou podmalbu se může začít s vlastní malbou. Podmalba se v obraze nijak neprojeví, protože je zcela překryta barevnými vrstvami.⁵² Podmalba oproti podmalbě lavírované, temperové, akvarelové a vysvětlovací postrádá lehkost a barvy se na ni zpočátku těžce napojují.⁵³



5. Bukolský Antonín, 1899, podobizna paní Bělské - kopie Josefa Mánesa (podmalba grisailí).⁵⁴

⁵⁰ TOROŇ, Jiří. *Materiály a praktická technologie v malbě*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze. 1984. s 171.

⁵¹ retušovací lak: slouží k překrytí zmatněných míst a odstranění rozdílného vzhledu a savosti.

⁵² SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: Malířský a restaurátorský materiál*. Praha: SNTL-Nakladatelství technické literatury, 1973. s 136. ISBN 04-327-73.

⁵³ Viz TOROŇ, Jiří (pozn. 45), s 171.

⁵⁴ SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: Malířský a restaurátorský materiál*. Praha SNTL-Nakladatelství technické literatury, 1973. s. 135. ISBN 04-327-73. <http://www.linkon.cz/ou7jo>, vyhledáno 19. 3. 2013.

2.4.6 Barevná podmalba

Barevná podmalba je prováděna smíchanými barvami na paletě. Namíchané odstíny by měly být světlejší a méně barevné než by byla výsledná malba. Podmalba se provádí jednoduchými tóny, které se předem smíchají na paletě. Někteří malíři dávají přednost barevné podmalbě před podmalbou grisailí, která se s pestrými barvami nesnadno pojí.⁵⁵

⁵⁵SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: Malířský a restaurátorský materiál*. Praha: SNTL-Nakladatelství technické literatury, 1973. s. 136. ISBN 04-327-73.

2.5 OLEJOVÉ BARVY

Olejová barva je podobna pastě s přiměřenou hustotou. Pasta by měla být takové hustoty, aby barva netekla a aby se příliš netáhla. Je to směs oleje s práškovou barvou tedy pigmentem.⁵⁶ Zpočátku se olejové barvy míchaly s oleji, které postrádali jakékoliv zpracování a byli vylišovány z různých semen. Trvalo dlouhou dobu, než se přišlo na myšlenku, aby se oleje zpracovávali jinými postupy, aby se vařili, zahušťovali na slunci nebo bělili. Ohlédneme-li se do historie, zjistíme, že se do olejů přidávali různé druhy přípravků: pryskyřice, éterické oleje a sušidla.⁵⁷ Dnes se při přípravě používá vysychavých mastných olejů, zejména lněného, makového, slunečnicového a ořechového. Trvanlivost barev je závislá na kvalitě použitých olejů. Pokud se použije olej se špatnou jakostí, barva by mohla zežloutnout.

Co se týče používání pigmentů, tak v nejstarších dobách se pro malířské účely používaly výhradně barvy, které se vyskytovaly buď volně v přírodě jako barevné hlíny (okry), nebo jako minerály (malachit⁵⁸, azurit⁵⁹, auripigment⁶⁰, rumělka⁶¹, lapis lazuli⁶², vápenec⁶³, sádrovec⁶⁴). Příprava práškových barev (pigmentů) se prováděla mletím, proséváním a plavením. Pigmenty, které byly vzácné, hlavně některé přírodní pigmenty, a naopak nestálé pigmenty se postupem času nahradily syntetickými pigmenty.⁶⁵ V dnešní době už výhradně převládají syntetické pigmenty a většina dnešních malířů používá olejových barev, které jsou vyrobeny v továrnách. Tyto základy byly položeny v 19 stoletím. Přírodní pigmenty a syntetické pigmenty mají společnou vlastnost, a to je jejich nerozpustnost v olejích vysychavých⁶⁶, v organických rozpouštědlech a ve vodě.⁶⁷

Organická barviva jsou rozpustná ve vodě, lihu nebo olejích. Organická barviva se odjakživa připravovala z rostlin nebo živočišných barviv (šafránová žlutá z květů šafránu, brazilský purpur z brazilských dřev nebo karmín z nachových mšic atd.). Organická barviva jsou stále více nahrazována a vytlačována syntetickými barvivy.

⁵⁶ *Rady a postupy v olejomalbě*. [online]. [Cit. 18. 12. 2012]. Dostupé z: <http://olejomalby.sweb.cz/rady.htm>

⁵⁷ KIPLIK, Dmitrij Iosifovič. *Technika malby*. [CD-ROM]. s. 187. Dostupné z: www.digiBooks.cz.

⁵⁸ malachit: barva zelená až tmavě zelená

⁵⁹ azurit: barva azurově modrá, světle modrá až černě modrá

⁶⁰ auripigment: barva zlatožlutá, oranžově žlutá, hnědá

⁶¹ rumělka: barva červená, hnědočervená

⁶² lapis lazuli: barva tmavě modrá

⁶³ vápenec: barva bílá, šedá, ale i červenavá, (podle příměsí se může zbarvovat i jinými odstíny)

⁶⁴ sádrovec: bezbarvý (podle příměsí může mít barvu bílou, šedou, žlutou, namodralou, hnědou)

⁶⁵ SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: Malířský a restaurátorský materiál*. Praha: SNTL-Nakladatelství technické literatury, 1973. s. 13. ISBN 04-327-73.

⁶⁶ olej ořechový, olej konopný

⁶⁷ SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: Malířský a restaurátorský materiál*. Praha: SNTL-Nakladatelství technické literatury, 1973. s. 13. ISBN 04-327-73.

Olejoyé barvy se rozlišují také podle doby schnutí (rychle schnoucí, středně schnoucí, pomalu schnoucí) a podle krycí schopnosti na průzračnější, nebo krycí.⁶⁸

2.5.1 Paleta barev

Olejoyé barvy se mohou dělit do tří skupin, a to podle rychlosti doby jejich schnutí:

1. rychle schnoucí olejové barvy

Mezi rychle schnoucí olejové barvy patří: Krémžská běloba, Neapolskou žlut' –práva, Neapolská žlut' – imitace, Caput mortum, Marsova žlut', Marsova červěň Puzuola, Indická červěň, Okr červený, Siena pálená, Umbra přírodní, Chromoxid tupý a Čerň železitá.⁶⁹

2. středně schnoucí olejové barvy

Mezi středně schnoucí olejové barvy patří: Krémžsko-zinková běloba, Titanová běloba. Okr světlý, Okr zlatý, Kadmium červené světlé, Kadmium červené tmavé, Kadmium purpurové, Kraplak světlý, Kraplak tmavý, Země zelená pálená, Kobalt světlý, Kobalt tmavý, Cölinova modř, Pařížská modř, chromoxid ohnivý, Zeleň permanentní, Kobaltová zeleň, Kadmium zelené světlé, Kadmium zelené tmavé, Čerň lampová, Čerň révová, Čerň slonová a Čerň kostní.⁷⁰

3. pomalu schnoucí olejové barvy

Mezi pomalu schnoucí olejové barvy patří: Běloba zinková, Kadmium žluté, Kadmium střední, Kadmium tmavé, Kadmium oranžové, Žlut' indická, Siena přírodní, Hněď Van Dyckova, Kasselská hněď, Ultramarín světlý, Ultramarín tmavý, Ultramarín fialový, Ultramarín červený, Ultramarín zelený a Smaragdový lak.⁷¹

⁶⁸ *Rady a postupy v olejomalbě.* [online]. [Cit. 18. 12. 2012]. Dostupné z: <http://olejomalby.sweb.cz/rady.htm>

⁶⁹ tamtéž

⁷⁰ tamtéž

⁷¹ tamtéž

Tabulka doby schnutí olejových barev ve dnech:⁷²

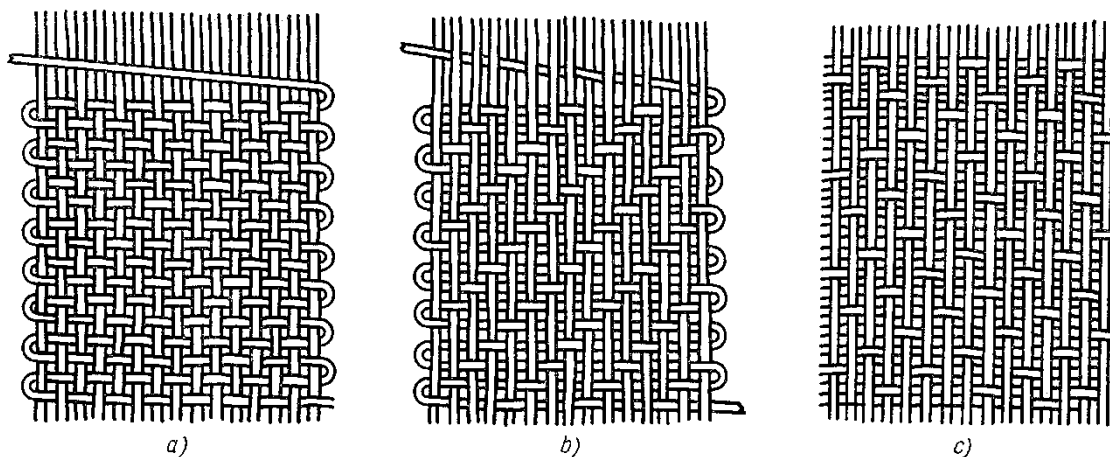
doba potřebná ke schnutí (ve dnech)

Krémžská běloba	1	Pálená zelená země	3
Umbra	1	Světlý okr	4
pálená Siena	2	Pálený světlý okr	4-5
přírodní Siena	2-3	Kadmiová žlut' světlá	5-6
Kobaltová modř	3	Ultramarín	6
Chromová zeleň	3	Rumělka	6-7
Veronská země	3	Zinková běloba	10-11

⁷² KIPLIK, Dmitrij Iosifovič. *Technika malby*. [CD-ROM]. s. 194. Dostupné z: www.digiBooks.cz.

2.6 PLÁTNO V OLEJOMALBĚ

Historie plátna a jeho začátky v používání sahají do dávné minulosti. Ještě než se plátno začalo těšit velké oblibě, můžeme jeho užití dohledat také díky Pliniovi, který tvrdil, že samotný císař Nero (37 – 68 po Kr.) dal na rozkaz malovat jeden ze svých portrétů na plátno. Ve 13. st. se plátno objevovalo jen zřídka (Botticelli, Chirlandajo). Ke konci 15. století se plátno uplatňuje čím dál více jako podložka pro malbu. Velmi často se plátno používalo v době Raffaela (1483 – 1520) a Benátčané byli jedni z prvních, kteří ho používali. Na počátku 16. st. malovali Benátčané obrazy velkých rozměrů na hrubém neběleném konopném plátně. Tyto obrazy patří dnes k nejstarším zachovaným obrazům malovaným na plátně. Konopná plátna byla v minulosti nejvíce užívána. Použilo-li se plátno na větší formát obrazu, bylo zapotřebí ho sešít. Plátna se tedy musela pro větší formáty sešívát. V 17. st. bylo plátno nejpoužívanější podložka pro malbu. Deskové podložky z malířství málem vymizely. Tkanina pláten se zpracovávala z kroucených konopných nitek, které procházely, jak ve směru příčném, tak ve směru diagonálním, přičemž kladení nitek svými ohyby připomínalo pletení košů, což se zjistilo díky zkoumání pláten Francesca Vecellia, Tintoretta a Bordoneho. Je tedy pravděpodobné, že tkaniny tohoto druhu byly používány speciálně pro malířství. Typy tkanin se rozlišují podle toho, jakým způsobem jsou vazné body seskupeny. Základní vazby tkanin jsou: vazba plátnová (nejpevnější a nejhutnější), vazba keprová a vazba atlasová.⁷³



Základní vazby tkanin: a) vazba plátnová, b) vazba keprová, c) vazba atlasová⁷⁴

⁷³ KIPLIK, Dmitrij Iosifovič. *Technika malby*. [CD-ROM]. s. 289. Dostupné z: www.digiBooks.cz; TOROŇ, Jiří. *Materiály a praktická technologie v malbě*. Praha: Akademie výtvarných umění, 1984.

⁷⁴ SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: Malířský a restaurátorský materiál*. Praha: SNTL-Nakladatelství technické literatury, 1973. s. 118. ISBN 04-327-73.

Plátno je dnes nejrozšířenější malířská podložka. Většinou je utkáno z rostlinného přediva (len, konopí, juta, esparto, manila, kokosová vlákna, bavlna). Naopak velmi málo je tkáno z přediva živočišného (hedvábí, vlna) nebo z přediva syntetického. Lze užít i bavlny. Dnes se vyrábějí i smíšená plátna (len/bavlna, len/syntetická přediva). Smíšená plátna se hodí pro malé formáty. Pro malířské účely je nejvhodnější lněné plátno a konopí. Plátna jsou pevná a trvalá a na vlhkost reagují pomaleji než bavlna. Plátno, které je použito pro malbu by mělo být pravidelné, bez uzlíků, bez přimíšenin slámy a jiných méně hodnotných vláken. Také by nemělo být bělené. Bělením plátno slábne a pozbývá pevnosti.⁷⁵

⁷⁵ SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: Malířský a restaurátorský materiál*. Praha: SNTL-Nakladatelství technické literatury, 1973. s. 118. ISBN 04-327-73.

2.7 FRANCOUZSKÉ FORMÁTY V OLEJOMALBĚ

Dříve byl formát olejomalby vybírán podle motivu. Vyráběly se tzv. *francouzské formáty* ze kterých si malíř mohl vybírat. Délky francouzských formátů byly propočítány z geometrických kompozičních konstrukcí. Dnes jsou udržovány spíše tradicí než znalostí těchto konstrukcí. Formát *marina*, nebo-li formát mořská krajina, měl kratší stranu 65 cm a delší stranu 100 cm a jeho kratší strana v poměru k delší straně je propočítaná podle zlatého řezu. Formát *krajina* měl kratší stranu 73 cm a delší také 100 cm. Formát byl vypočítán podle brány harmonie. Posledním formátem byl formát *figura či portrét*, jehož rozměry byly 81 x 100 cm.⁷⁶

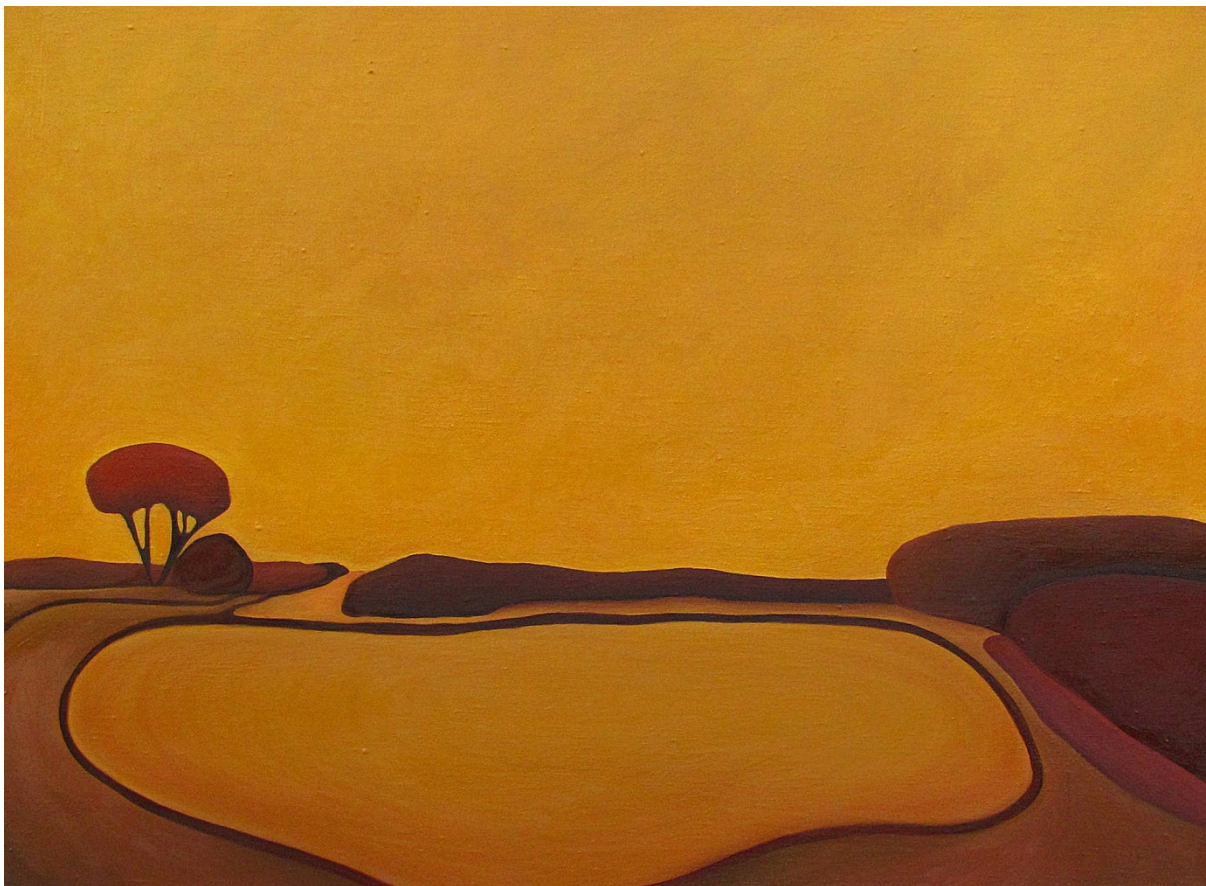
⁷⁶ HÉGR, Miroslav. *Výstavba obrazu s výtvarného hlediska*. 1. vyd. Praha: Výtvarný obor Umělecké besedy, 1944, s. 11.

3 PRAKTICKÁ ČÁST (vlastní výtvarná práce)

Praktická část zahrnuje čtyři mnou namalované obrazy. Dva obrazy jsou namalované na tzv. francouzských formátech, které jsem si nechala zhotovit⁷⁷ a na které jsem si chtěla vyzkoušet malovat a zjistit, zda mi formáty budou, či nebudou vyhovovat. Obraz *Pole u Němčic* má tzv. francouzský formát *krajina*, jehož kratší strana má délku 73 cm a jeho delší strana 100 cm. Obraz, na němž je ztvárněný německo - švýcarský prozaik, básník a esejista Hermann Hesse je namalován na tzv. francouzském formátu „figura či portrét“, jehož rozměry jsou 100 cm x 81 cm. Název obrazu je jméno spisovatele, tedy *Hermann Hesse*. Zbývající dva obrazy *Mochna* a *Před příchodem žlutého deště, pohoří Sobrepuerto – Ainielle* mají formáty, které jsou běžně dostupné a mnou libovolně zvolené. *Zátiší - Mochna* má velikost formátu 80 x 70 cm a obraz, jehož námětem je abstraktní malba, je záměrně zkonkretizovaný svým popisným názvem a jeho rozměry jsou 100 x 120 cm. Každý z obrazů je malovaný na jiném podkladě: *Pole u Němčic* - křídový šeps, *Hermann Hesse* - polokřídový šeps, *Klokočí* - akrylový šeps, a *Před příchodem žlutého deště, pohoří Sobrepuerto – Ainielle* je na olejovém podkladě. V obrazech jsem pracovala s barevnou podmalbou. V praktické části je dále zahrnuta fotografická dokumentace jednotlivých obrazů, základní údaje o obrazech, postup práce, charakteristické vlastnosti a srovnání podkladů a inspirace pro obrazy.

⁷⁷ Dnes už se francouzské formáty běžně nevyrábí. Formáty po 1 cm se musí nechat vyrobit na zakázku. Blindrámy se dnes zhotovují po 5 cm.

3.1 FOTODOKUMENTACE (obraz č. 1)



1. Kristýna Koudelová, Pole u Němčic, 2013, olej na plátně (křídový šeps), 73 x 100 cm

foto: Kristýna Koudelová

3.1.1 Základní údaje

Dílo: *Pole u Němčic*

Autor: Kristýna Koudelová

Datace: 1. pol. 21. stol. (listopad – leden 2013)

Technika: olejomalba na plátně; vrstevnatá malba; barevná podmalba

Námět: krajina

Druh šepsu: křídový šeps (vlastní výroba)

Rozměry: výška: 73 cm, šířka: 100 cm (tzv. francouzský formát *krajina*)

3.1.2 Postup práce

Francouzský formát *krajina* jsem objednala v kamenném obchodě *VEVERKA - Rámy, Pasparty*. Rám obrazu jsem stloukla za pomoci malého kladívka a hadříku. Hadřík jsem přikládala na místa spojů a kladívkem jsem si pomáhala, aby se rámy zcela spojily. Hadřík slouží jako izolace mezi kladívkem a rámem, aby nedošlo k poškození rámu. Na připravený rám jsem za pomoci nastřelovací pistole natáhla malířské plátno (100% len, 296gr/m).

Připravenou podložku jsem naklížila. Klih plátno chrání před nežádoucím účinky barev, oleje a jiných činidel např. média a ředidla, zpevňuje, slouží jako impregnace a pokud je plátno řidší, zabraňuje prostupování šepsu vazbou plátna. Pro naklížení plátna jsem zvolila želatinu (pružnější než kožní kliš). Krystalky želatiny jsem nechala nabobtnat v litru studené vody (cca. 4h). Po nabobtnání jsem želatinu začala pomalu zahřívat (max. do 60%) a v této části jsem do hrnce přidala i 25 dkg kamence. Kamenec jsem zakoupila v drogerii. Kamenec se však v této podobě velmi špatně rozpouští a po celou dobu míchání a zahřívání želatinové vody zůstával na dně. Za pomoci špejle, kterou jsem kousky kamence neustále přitlačovala ke dnu, se kamenec nakonec rozpustil. Kamenec způsobí, že se želatinová voda stane odolná a nerozpustná ve vodě. Po rozpuštění želatiny jsem do roztoku přidala 1 dkg glycerínu, aby byl kliš pružnější a vláčnější. Nejlépe je kliš natíratelný poté, co ho nechám tak 15 min. vychladnout a vlažný jej za pomoci tlustého štětce silným tlakem vtírám do plátna. Kliš tak není příliš zrosolovatělý a jeho natření je rovnoměrné a vcelku snadné oproti ostatním možnostem: např. vtírání a zatlačování zrosolovatělého ztuhlého klišu špachtlí do plátna. Naklížené plátno jsem nechala přes noc proschnout a mezitím si připravila křídový šeps.

Pro přípravu křídového klihu jsem potřebovala zinkovou bělobu, plavenou křidu, nepatrné množství polymerovaného lněného⁷⁸ oleje a želatinovou vodu. Odměřila jsem si jeden objemový díl klihu, jeden objemový díl plavené křidy a jeden objemový díl zinkové běloby v prášku. V hrnci jsem zahřála klih a následně přidala plavenou křidu a zinkovou bělobu. Za stálého míchání jsem dospěla k mléčné husté směsi, do které jsem přidala 5 ccm lněného oleje a opět promíchala. Vlažný šeps jsem nanasla na plátno, ale zjistila jsem, že je jeho konzistence příliš hustá, a proto jsem ho musela zředit teplou vodou. Proces ředění vodou jsem opakovala několikrát, protože jsem neměla zkušenosti s odhadem poměru vody k ostatním složkám směsi. Teprve po několikerém naředění šepsu jsem získala požadovanou konzistenci, kdy je šeps lehce roztíratelný. Po dosažení správné konzistence šepsu jsem naklížené plátno natřela jednou vrstvou a nechala přes noc uschnout. Takto jsem to opakovala třikrát. Na závěr jsem plátno přebrousila jemným smirkovým papírem. Ve chvíli, kdy bylo plátno takto připraveno a všechny vrstvy šepsu proschlé, jsem začala malovat. Po pár tazích štětcem jsem však musela přestat, protože plátno až přespříliš sálo veškerý olej z barev a barva tak ztratila své charakteristické vlastnosti. Byla nevýrazná, matná až šedá. Plátno jsem tedy ošetřila vrstvou závěrečného laku, který snižuje savost plátna (10 dílů damary, 20 dílů terpentýnu a 5 dílů denaturovaného lihu) a touto vrstvou jsem ho natřela dvakrát. Opět jsem se vrátila k malbě a v malbě pokračovala.

Malbu jsem započala barevnou podmalbou. Podmalbu jsem nechala zaschnout. V další fázi jsem zdůraznila barevnost a naznačila kontury a upřesnila kompozici obrazu, a pak nechala obraz opět proschnout. V třetí a poslední fázi jsem zdůrazňovala jednotlivé stíny a detaily v obraze pomocí techniky *frottage*, tj. suchým štětcem do ztracena.

⁷⁸ Polymerovaný lněný olej se připravuje zahříváním lněného oleje a je vhodnější než lněný olej. Nežloutne, má charakter laku a po uschnutí má tvrdší povrch a nepraská.

3.1.3 Charakteristické vlastnosti křídového pokladu

- velká savost
- křehkost
- velmi malá pružnost
- matnost a nevýraznost barev
- rychlé vysoušení oleje z barev = popraskání malby, barev
- barevná vrstva dobře srůstá s podkladem
- tmavnutí podkladu bez izolačního nátěru nebo po závěrečném nalakování
- velmi krátká doba schnutí
- krátká celková příprava max. 2-3 dny

3.1.3.1 Výhody křídového podkladu

- barevná vrstva dobře srůstá s podkladem
- možnost dosažení plynulejších přechodů do stínu
- barvy po povrchu nekloužou
- při užití tenkých lazurních vrstev nám křídový podklad položenou lazuru rozzáří
- velmi dobře se na něj pracuje technikou frottage, tj. suchým štetcem do ztracena
- velmi krátká doba schnutí
- krátká celková příprava max. 2-3 dny

3.1.3.2 Nevýhody křídového podkladu

- velká savost
- křehkost
- velmi malá pružnost
- matnost a nevýraznost barev
- rychlé vysoušení oleje z barev = popraskání malby, barev
- tmavnutí podkladu bez izolačního nátěru nebo po závěrečném nalakování

3.1.4 Inspirace

Inspirací pro obraz *Pole u Němčic* pro mě byla krajina mého dětství. Pole se nachází mezi Němčicemi u Kolína a Býchorami. Pohled jsem si nafotila z různých úhlů a v různých kompozicích. Inspirovala jsem se jakousi vzdálenou podobou podoby tohoto místa. Obraz má velmi málo společného s vyfocenou fotografií. V malbě mi nejde o reálné zpodobnění něčeho existujícího, ale o zachycení toho, co fotografie ani reálnost místa nemůže nabídnout. Místem jsem se inspirovala, protože je mojí součástí. Inspiraci jsem našla v polabské nížině, v krajině, která mě od dětství ovlivňuje a utváří. *Pole u Němčic* není jen obrazem této krajiny, ale i obrazem inspirovaným mojí imaginací a představami, které o této krajině mám.

3.2 FOTODOKUMENTACE (obraz č. 2)



2. Kristýna Koudelová, Hermann Hesse, 2013, olej na plátně (polokřídový šeps), 100 x 81cm

foto: Kristýna Koudelová

3.2.1 Základní údaje

Dílo: *Herman Hesse*

Autor: Kristýna Koudelová

Datace: 1. pol. 21. stol. (listopad – březen 2013)

Technika: olejomalba na plátně; vrstevnatá malba; barevná podmalba

Námět: portrét

Druh šepsu: polokřídový šeps (vlastní výroba)

Rozměry: výška: 100 cm, šířka: 81 cm (tzv. francouzský formát *figura* či *portrét*)

3.2.2 Postup práce

Při práci na francouzském formátu *figura* či *portrét*, při přípravě plátna a přípravě polokřídového šepsu jsem postupovala stejným způsobem jako v případě *křídového šepsu* (kap. 3.1.2) jen s tím rozdílem, že do polokřídového šepsu jsem na konci místo 5 ccm lněného oleje přidala 15% lněného oleje z celkového množství šepsu.

Na obraz *Herman Hesse* jsem použila vrstevnatou metodu (tzv. postupná metoda) malby. Obraz jsem malovala bez přípravné skici uhlem či pastelem. Malovala jsem podle dobové fotografie Hermanna Hesseho z července z roku 1935, kterou pořídil Martin Hesse.⁷⁹ První vrstvou u obrazu je tzv. barevná podmalba, která mi zároveň sloužila jako jakýsi náčrt, rozvrhnutí ploch. Pro barevnou podmalbu jsem zvolila Neapolskou žlut', Kadmiová červeň světlá – imitace, Okr žlutý, Sienu přírodní, Sienu pálenou a Umbru pálenou. Podmalbu jsem nechala dva týdny proschnout a přistoupila jsem k druhé vrstvě. V této fázi jsem kladla jednotlivé barevné lazurní vrstvy na sebe a konkretizovala jednotlivé plochy obrazu (pozadí, oblek, klobouk, proporce). Promalovávala jsem jednotlivá místa a hledala definitivní představu barevné skladby portrétní. Barva je pro mě velmi důležitá a mnohdy je rozhodující. Často se mi stává, že obraz dostane formu až v momentě, kdy se ztotožním s barvou. V případě portrétní Hermanna Hesseho jsem formu znala, o to náročnější pro mě byl výběr barev. Barvy jsem volila intuitivně dle svého rozpoložení, jímž se nechávám často a vědomě ovlivňovat, a podle určité vize, kterou jsem si o Hermannu Hessem vytvořila po přečtení jeho úvah, povídek a básní s akvarely a kresbami v jeho knize *Radosti zahradníka*. Barva pozadí byla v první vrstvě světlá – kombinace Okru žlutého s velmi lehkým tónem Sienu přírodní. Barvu pozadí jsem v této fázi změnila. Pozadí jsem přemalovala Umbrou pálenou a tím ho

⁷⁹ HESSE, Hermann. *Radosti zahradníka*. 1. vyd. Z něm. orig. přel. Eva Pátková, Vratislav Slezák, Vladimír Tomeš. Praha: Argo, 2012. s. 195. ISBN: 978-80-257-0644-2 .

ztmavila. V této otevřené a stále velmi málo konkrétní podobě a v tomto rozložení a výběru barev, jsem obraz nechala zaschnout a ukončila tak druhou vrstvu. Ve třetí vrstvě jsem do detailu promalovávala Hesseho košili. Na pozadí jsem nanasla další lazurní vrstvu Umbry pálené. Čtvrtá fáze byla fáze zvratu. Košili jsem zcela přemalovala uvolněnými a expresivními tahy štětce. Na místo jednotlivých promalovaných částí oděvu (Siena přírodní, Siena pálená, Umbra pálená, Kadmiová červen světlá - imitace, Okr žlutý) jsem namalovala pončo (Kadmiová červen světlá - imitace, Siena pálená, Umbra pálená). Je to určitý druh ponča, které se obléká přes hlavu. Stejně tak expresivními tahy jsem přemalovala i Hesseho tvář. Původně jemné a splývavé tahy štětce (podobno tzv. technice *frotage*) jsem vystřídala expresivitou, uvolněností a záměrnou neurčitostí tahu. Na pozadí jsem nanasla lazurní vrstvu Země zelené a Kadmia červeného světlého a na plátně barvy uvolněně propojila. Ve čtvrté a páté fázi jsem pracovala na modelaci ponča, klobouku, tváře a ucha. Na pozadí jsem nanasla opět lazurní vrstvu Země zelené s kombinací Umbry pálené a Okru žlutého.

3.2.3 Charakteristické vlastnosti polokřídového podkladu

- menší savost než u křídového podkladu
- pružnost
- barvy jsou jasnější a výraznější než u křídového podkladu
- barevná vrstva dobře srůstá s podkladem
- větší tmavnutí podkladu bez izolačního nátěru nebo po závěrečném nalakování než u křídového podkladu
- delší doba schnutí, cca. 2 týdny
- delší celková příprava, cca. 3-4 týdny

3.2.3.1 Výhody polokřídového podkladu

- menší savost než u křídového podkladu
- pružnost
- barvy jsou jasnější a výraznější než u křídového podkladu
- barvy nekloužou ani se přespříliš nevysušují
- barevná vrstva dobře srůstá s podkladem

3.2.3.2 Nevýhody polokřídového podkladu

- větší tmavnutí podkladu bez izolačního nátěru nebo po závěrečném nalakování než u křídového podkladu
- delší doba schnutí, cca. 2 týdny
- delší celková příprava, cca. 3-4 týdny

3.2.4 Inspirace

Herman Hesse byl německo-švýcarský spisovatel. Narodil se 2. července v roce 1877 ve švábském městečku Calw a zemřel roku 1962 ve švýcarském Montagnole.

Byl to prozaik, básník a esejista ovlivněný buddhistickou a hinduistickou filosofií a studiem psychoanalýzy. Psychoanalýzu chápal jako nástroj k rozpoznání a pochopení skrytých motivací lidského jednání. V roce 1946 se stal laureátem Nobelovy ceny za literaturu.

Hermann Hesse a jeho literární díla, konkrétně *Stepní vlk*⁸⁰, *Petr Camenzind*⁸¹, *Demian*⁸², *Narcis a Goldmund*⁸³, *Siddhártha*⁸⁴ a *Radosti zahradníka*⁸⁵ se mi staly inspirací pro namalování Hesseho portrétu. Hesseho příběhy a myšlenky, jeho vztah k přírodě, jeho upřímnost sama k sobě, jeho přístup k životu, který si nikterak neulehčoval a jeho vztah k bydlení, který byl pro něj vždy velmi důležitý, to vše mě velmi oslovilo a stalo se inspirací pro namalování jeho portrétu.

ukázka z knihy *Stepní vlk*:

Octl jsem se v šeré, tiché místnosti, v níž, po orientálním způsobu bez židle, seděl na zemi muž a měl před sebou něco jako velkou šachovnici. V prvním okamžiku se mi zdálo, že to je přítel Pablo, alespoň ten muž měl na sobě podobnou pestrou hedvábnou kazajku a měl stejně temně zářivé oči.

„Jste Pablo?“ zeptal jsem se.

„Nejsem nikdo,“ prohlásil přátelsky. „My tady žádná jména nemáme, nejsme žádné osoby. Já jsem hráč šachu. Přejete si výuku ve vytváření osobnosti?“

„Ano, prosím.“

„Laskavě mi tedy dejte k dispozici několik tuctů svých figur.“

„Mých figur?“

⁸⁰ HESSE, Hermann. *Stepní vlk*. 5. vyd. Z něm. orig. přel. Vratislav Slezák. Praha: Odeon, 1972. 207 s. ISBN: 80-207-0097-8.

⁸¹ HESSE, Hermann. *Petr Camenzind*. 3. vyd. Z něm. orig. přel. Vratislav Slezák. Praha: Argo, 2010. 174 s. ISBN: 978-80-257-0252-9.

⁸² HESSE, Hermann. *Demian*. 3. vyd, 2. vyd. samostatně. Z něm. orig. přel. Vratislav Slezák. Praha: Argo, 2008. 180 s. ISBN: 978-80-7203-979-1.

⁸³ HESSE, Hermann. *Narcis a Goldmund*. 2. samost. vyd. Z něm. orig. přel. Vratislav Slezák. Praha: Argo, 2005. 325 s. ISBN: 80-7203-698-X.

⁸⁴ HESSE, Hermann. *Siddhártha*. 3. vyd. Z něm. orig. přel. Miloš Černý. Praha: Vyšehrad, 1995. 131. s. ISBN: 80-7021-148-2

⁸⁵ HESSE, Hermann. *Radosti zahradníka*. 1. vyd. Z něm. orig. přel. Eva Pátková, Vratislav Slezák, Vladimír Tomeš. Praha: Argo, 2012. 236 s. ISBN: 978-80-257-0644-2 .

„Postav, do nichž jste viděl rozpadnout se vaši takzvanou osobnost. Bez figur nemohu hrát.“

Nastavil mi zrcadlo a znovu jsem se v něm spatřil, jak se má celistvá osobnost rozpadá ve spoustu já, jejich počet, jako by ještě vzrostl. Postavy však nyní byly velmi malé, asi tak jako příhodné šachové figurky, a hráč si jich několik tuctů tichými, jistými hmaty prstů vzal a postavil je na zem vedle šachovnice. Přitom jednotvárně odříkával jako člověk, který často opakuje svůj proslov či lekci.⁸⁶

ukázka z knihy *Petr Camenzind*:

Pozorovat oblaka a vlny bylo však přece jen utěšenější než studovat lidi. S úžasem jsem si uvědomoval, že se člověk od ostatní přírody liší především kluzkou, rosolovitou lží, ta že ho obklopuje a chrání. Zakrátko jsem na všech svých známých vypožoroval tentýž jev – výsledek okolnosti, že každý se nutí, aby představoval určitou osobu, jasně vykreslenou postavu, zatímco přece nikdo svou nejvlastnější podstatu nezná. S prazvláštními pocity jsem totéž zjistil i na sobě a vzdal se tedy úmyslu pronikat u osob až k jejich jádru, u většiny byl ten rosol mnohem důležitější. Všude jsem na něj narážel, už i u dětí, které neustále, vědomě či nevědomky, raději hrají nějakou roli, než aby se projevíly zcela nezakrytě a instinktivně.⁸⁷

ukázka z knihy *Demian*:

Existuje spousta cest, jak Bůh přivodí naše osamění a dovede nás k sobě samým. Mou tehdejší cestou šel se mnou. Bylo to jako ohyzdný sen. Vidím sám sebe, proklatce a snílka, jak se v nepokoji a soužení plazím po ohavné a nečisté cestě, lepkavou špínou z rozbitých půllitrů v nocích promarněných cynickým žvaněním. Vyskytují se sny, kde člověk na cestě za princeznou uvízne v bahnitých kalužích, v postranních uličkách plných puchu a neřádstva. Takové to bylo se mnou. Taková ne zrovna ušlechtilá cesta mi byla souzena, abych se octl v osamění a mezi mne a dětství aby se postavila uzamčená brána do ráje s hlídači, z nichž nevyzařoval ani ten nejmenší paprsek slítování. Byl to počátek, probuzení teskné touhy po sobě samém.⁸⁸

⁸⁶ HESSE, Hermann. *Stepní vlk*. 5.vyd. Z něm. orig. přel. Vratislav Slezák. Praha: Odeon, 1990. s. 174-175. ISBN: 80-207-0097-8.

⁸⁷ HESSE, Hermann. *Petr Camenzind*. 3. vyd. Z něm. orig. přel. Vratislav Slezák. Praha: Argo, 2010. s. 129-130. ISBN: 978-80-257-0252-9.

⁸⁸ HESSE, Hermann. *Demian*. 3.vyd, 2. vyd. samostatně. Z něm. orig. přel. Vratislav Slezák. Praha: Argo, 2008. s. 83-84. ISBN: 978-80-7203-979-1.

ukázka z knihy *Narcis a Goldmund*:

„Jistě. Protože svět je tak plný smrti a hrůzy, proto se stále znova snažím utěšit své srdce a trhat krásné květiny, které uprostřed toho pekla vykvétají. Naleznu rozkoš a na hodinku na ty hrůzy zapomenu. Oni tím však nikterak nezmizí.“

„To jsi vyjádřil velice dobře. Ty se tedy na světě cítíš obklopen smrtí a hrůzami a utíkáš se z něho k rozkoši. Ale rozkoš nemá trvání, znovu tě vyšle do pustiny.“

„Ano, je tomu tak.“

„Většině lidí se tak vede, jenomže málokdo to pociťuje s takovou silou a tak prudce jako ty a málokdo má potřebu si ty pocity uvědomovat. Pověz mi: kromě toho zoufalého zmítání mezi rozkoší a hrůzou, kromě toho komíhání mezi rozkoší života a pocitem smrti – nezkusils to krom toho i s nějakou jinou cestou?“

„Ale ano, ovšem. Zkusil jsem to s uměním. Vždyť už jsem ti řekl, že jsem se mimo jiné stal také umělcem. Jednou, to už jsem byl ve světě asi tak tři roky a skoro celý ten čas na toulkách, jsem v jednom klášterním kostele uviděl Matku Boží ze dřeva, byla ti tak krásná a její pohled mě natolik uchvátil, že jsem se vyptal a šel hledat mistra, který ji vyřezal. Našel jsem ho, byl to věhlasný člověk; stal jsem se jeho žákem a několik let jsem u něho pracoval.“

„Později mi o tom budeš ještě vyprávět. A co ti to umění přineslo a co pro tebe znamenalo?“

„Překonání pomíjivosti. Zjistil jsem, že z bláznivé hry a tance smrti lidského života něco zůstává a přežívá: umělecká díla. I ona jistě jednou pominou, shoří či se rozpadnou anebo je zase někdo zničí. Nicméně však přečkají mnoho lidských životů a tvoří tichou říši obrazů a svátostí mimo čas. Spolupracovat na ní mi připadá dobré a útěšné, neboť to téměř znamená zvěčňovat pomíjivé.“⁸⁹

ukázka z knihy *Siddhártha*:

Něžně pohlédl do proudící vody, do průhledné zeleně, do křišťálových linií její tajuplné kresby. Viděl stoupat z hlubin průzračné perly, viděl plavat vzdušné bubliny na hladině, v níž se zračila nebeská modř. Řeka na něho pohlížela tisícerýma očima, zelenýma, bílýma, křišťálovýma, nebesky modrýma. Jak miloval tuto vodu, jak ho okouzlovala, jak ji byl vděčný. V srdci slyšel promlouvat hlas, ten znovu probuzený, a ten mu říkal: Miluj tu vodu! Zůstaň u ní! Ó ano, chtěl se od ní učit, chtěl jí

⁸⁹ HESSE, Hermann. *Narcis a Goldmund*. 2. samost. vyd. Z něm. orig. přel. Vratislav Slezák. Praha: Argo, 2005. s. 279-280. ISBN: 80-7203-698-X.

naslouchat. Kdo by této vodě a jejím tajemstvím porozuměl, zdálo se mu, porozuměl by i mnohému jinému, mnohým tajemstvím, všem tajemstvím.

Z tajemství řeky však viděl dnes jej jedno, a to uchvátilo jeho duši. Viděl: ta voda běžela a běžela, stále běžela, a přece byla stále zde, byla pořád a v kterékoliv době stále táž a přece každým okamžikem jiná. Ach, kdo by to mohl pochopit, kdo by tomu rozuměl! Nerozuměl a nechápal to, cítil jen, jak se ozvalo tušení, vzdálená vzpomínka, božské hlasy.⁹⁰

ukázka z knihy *Radosti zahradníka*:

Setkával se se zázraky, jeho však, neudivily. Tak jednou šel sněhem v zimním údolí, a ve vousech mu vyrostl led. A ve sněhu stál špičatý a štíhlý kosatec, kvetoucí krásným osamělým květem. Sklonil se k němu a usmál se, neboť nyní poznal to, k čemu jej Iris znovu a znovu nabádala. Poznal vlastní dětský sen a viděl, jak mezi zlatými tyčinkami vede světle modrá, jemně žilkovaná stezka do tajemství a do srdce květiny, a uvědomil si, že tam je to, co hledal, tam byla bytost, která už není obrazem.⁹¹

⁹⁰ HESSE, Hermann. *Siddhártha*. 3. vyd. z něm. orig. přel. Miloš Černý. Praha: Vyšehrad, 1995. s. 94. ISBN: 80-7021-148-2.

⁹¹ HESSE, Hermann. *Radosti zahradníka*. 1. vyd. z něm. orig. přel. Eva Pátková, Vratislav Slezák, Vladimír Tomeš. Praha: Argo, 2012. s. 193. ISBN: 978-80-257-0644-2 .

3.3 FOTODOKUMENTACE (obraz č. 3)



3. Kristýna Koudelová, Mochna, 2013, olej na plátně (akrylový šeps), 80 x 70 cm

foto: Kristýna Koudelová

3.3.1 Základní údaje

Dílo: *Mochna*

Autor: Kristýna Koudelová

Datace: 1. pol. 21. stol. (leden 2013)

Technika: olejomalba na plátně; vrstevnatá malba; barevný podklad

Námět: zátiší

Druh šepsu: akrylový šeps (tovární výroba)

Rozměry: výška: 80 cm, šířka: 70 cm,

3.3.2 Postup práce

Rám obrazu jsem zakoupila ve výtvarných potřebách. Jedná se o běžně prodejný formát. Šířka 70 cm, délka 80 cm. Formát jsem vybírala tak, aby byl vhodný pro námět zátiší a aby mi vyhovoval. Rám jsem připravovala stejnou cestou jako rámy předchozí. Rám jsem stloukla za pomoci kladívka a hadříku. Po natažení plátna jsem plátno naklízila a v tomto stavu jsem ho nechala přes noc uschnout. Proschlé plátno jsem třikrát natřela kupovaným akrylovým šepsem *Gesso 1000 ml* a opět nechala schnout. Po řádném proschnutí jsem přikročila k malbě.

Pro námět zátiší jsem si zvolila skleněný džbán s uschlými oranžově ohnivými Mochkami. Džbán jsem položila na dřevěný stůl. Malbu jsem začala bez přípravné skici. Zpočátku jsem si barevnou podmalbou rozvrhla kompoziční plán a jednotlivé předměty zjednodušila na geometrické obrazce, tak abych si dokázala představit výslednou malbu i její případné uspořádání. Na podmalbu jsem použila Tmavě fialovou dioxidazinovou, Pruskou modř, Kobal fialový světlý a Coelinovou modř - imitace. Vzápětí jsem začala promalovávat květy mochny a vázu. Po několika hodinách jsem svou představu a záměr změnila. V procesu jsem si uvědomila, že nechci napodobovat realitu, ale zároveň nechci, aby byl obraz ryze abstraktní. Proto jsem zvolila pro mě velmi uvolněnou a svobodnou formu, která mrtvé zátiší oživila. Po předmětném a barevném rozložení a rozmístění prvků na obraze jsem nechala první vrstvu uschnout. V druhé vrstvě jsem pomocí linie zvýraznila květy, stonky a barvu pozadí jsem změnila z modro-fialového na modrou. Ve třetí vrstvě jsem opět posunula barvu pozadí – přes první vrstvu, která byla vytvořena smícháním Coelinové modři - imitace, Pruské modři a Ultramarínu modrého, jsem položila silnou vrstvu z největší části složenou z Ultramarínu modrého a s nepatrným množstvím Pruské modři. Barvu stonků, linii okolo

květů, barvu vázy i barvu stolu jsem místy zesvětlila, místy ztmavila a také posunula. Malbu na obraze jsem v této fázi ukončila a nechala usychat. Na proschnuté malbě jsem objevila ducha původní vázy, proto jsem jak na stůl, tak na pozadí položila ještě jednu vrstvu totožných barev, propracovala lépe stonky a vázu a obraz ukončila.

3.3.3 Charakteristické vlastnosti akrylového podkladu

- minimální savost (větší savost než u olejového podkladu)
- pružnost
- odolnost
- podklad nežloutne a nepraská
- stálost na světle
- barvy (hlavně akrylové) mají výbornou přilnavost k podkladu
- minimální dlouhodobá zkušenost reakce olejových barev na podklad

3.3.3.1 Výhody akrylového šepsu

- pružnost
- odolnost
- podklad nežloutne a nepraská
- stálost na světle
- barvy (hlavně akrylové) mají výbornou přilnavost k podkladu

3.3.3.2 Nevýhody akrylového šepsu

- minimální dlouhodobá zkušenost reakce olejových barev na podklad

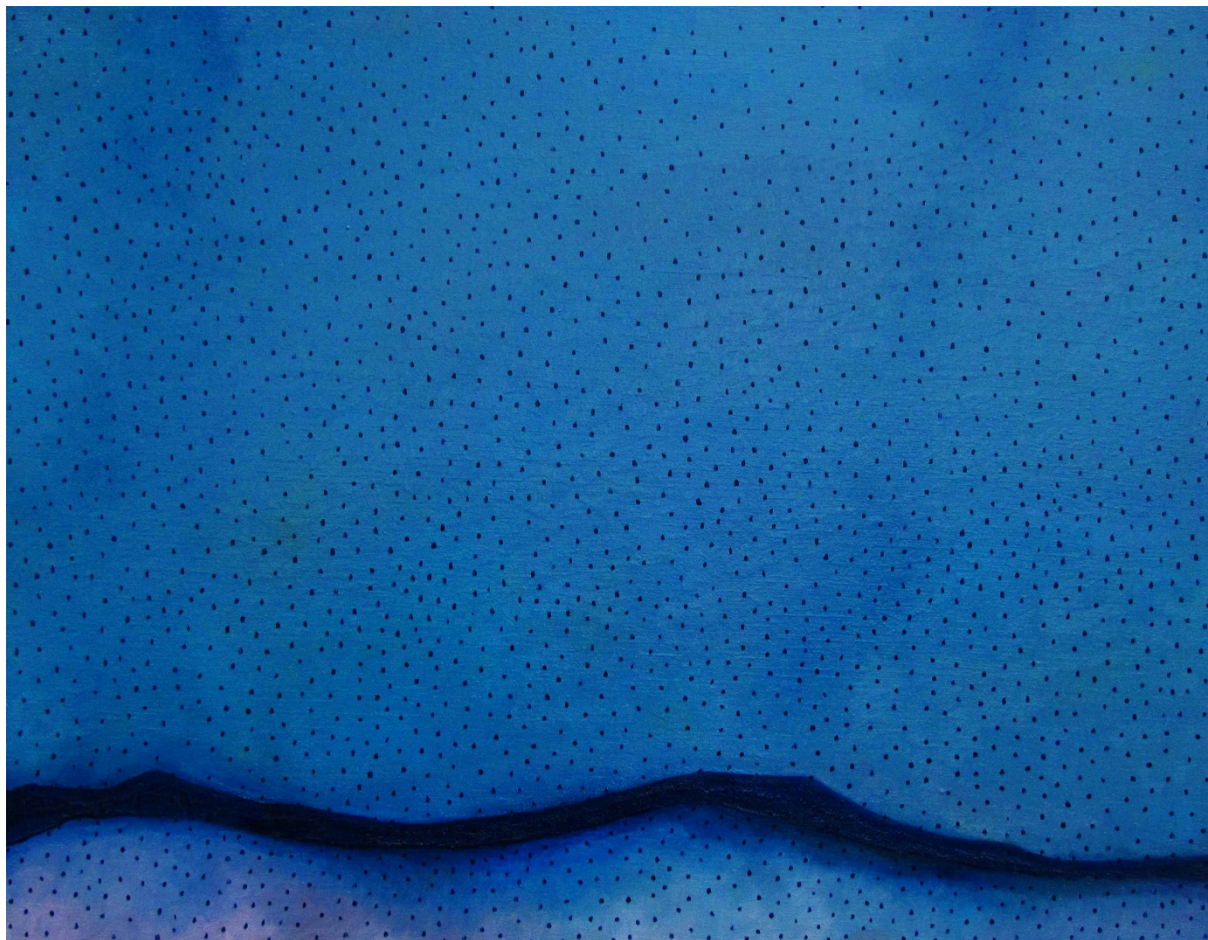
3.3.4 Inspirace

Před tímto obrazem jsem velmi dlouhou dobu nemohla malovat světlými a teplými odstíny. Ani jsem si nedokázala představit jediný takový odstín v obraze. Jako by mě světlé a jasné zářivé tóny opustily.

Inspirovala jsem se květinou, která pro mě bude mít význam celý život a kterou mé oči budou vždy vyhledávat a jistým způsobem stále potřebovat. Inspirovala jsem se mochnou ve skleněné váze, její ohnivě oranžovou barvou. Květy mochny mi pomohly navrátit oranžovou barvu zpátky na paletu. Tato květina je pro mě symbolem domova. A právě tento symbol mi pomohl překonat propast, která byla mezi mnou a oranžovou barvou.

Barva květů je inspirovaná reálnou barvou květů mochny. Váza, pozadí a stůl jsou inspirované mým barevným viděním věcí. Květina, váza a stůl jsou záměrně poznatelné. Změnila jsem tvary, posunula barevnost a přizpůsobila si tak realitu, protože jsem neměla potřebu ani chuť realitu napodobovat. Chtěla jsem změnit neživou hmotu v živou posunutím barev, formy a perspektivy.

3.4 FOTODOKUMENTACE (obraz č. 4)



4. Kristýna Koudelová, Před příchodem žlutého deště, pohoří Sobrepuerto – Ainielle, 2013, olej na plátně (olejový šeps), 90 x 115 cm
foto: Kristýna Koudelová

3.4.1 Základní údaje

Dílo: *Před příchodem žlutého deště, pohoří Sobrepuerto – Ainielle*

Autor: Kristýna Koudelová

Datace: 1. pol. 21. stol. (únor 2013)

Technika: olejomalba na plátně, technika alla prima

Námět: abstraktní malba

Druh šepsu: olejový šeps (tovární výroba)

Rozměry: výška: 90 cm x šířka: 115 cm

3.4.2 Postup práce

Rámy jsem zakoupila ve výtvarných potřebách *Altamira*. Velkost rámu jsem zvolila: výška 90 cm, šířka 115 cm. Běžně dostupné velikosti rámu. Po zhotovení rámu (sestavení jednotlivých rámu za pomoci kladívka a hadříku) a natažení lněného plátna (napsat gramáž) na zhotovený formát jsem plátno naklízila. K naklizení jsem použila želatinovou směs (želatina, 6-7 dkg/l; kamenec, 25g/l; glycerin, 1 dkg/l). Plátno jsem nechala přes noc uschnout. Na dobře proschnuté plátno jsem nanasla dvě vrstvy olejového šepsu tovární výroby (Umton) a nechala jsem plátno po dobu třech měsíců prosychat (olejový šeps by však měl schnout minimálně rok). Pak jsem přistoupila k samotné malbě.

Pro tento obraz jsem si zvolila techniku malby alla prima. V první fázi jsem si udělala určitou skicu námětu. Námět jsem však během procesu třikrát změnila. Bylo to způsobené tím, že jsem při malbě přemýšlela o třech námětech najednou, i přesto, že jsem měla vybraný pouze jeden. Vznik obrazu *Před příchodem žlutého deště, pohoří Sobrepuerto – Ainielle* provázal myšlenkový příběh. Nejprve jsem rozmalovávala první představu (abstraktní figura), pak druhou představu (žlutý déšť) a následně jsem obraz začala formovat představou třetí (vesnice Ainielle). Ve čtvrté a konečné fázi jsem všechny tři představy sjednotila. Malba se skládá z jedné vrstvy, která obsahuje Titanovou bělobu, Kadmium červené světlé – imitace, Kadmium žluté světlé – imitace, Pruskou modř, Tyrkysovou, Ultramarín modrý, Kobalt fialový světlý a Coelinovu modř – imitace. Začala jsem malovat polopastózními barvami, volně nanášenými. Nejprve jsem nanášela světlejší odstíny, jak teplé tak studené, a pak jsem pokračovala přidáváním studených tmavých odstínů. V závěru jsem použila pastózních barev. Barvy jsem míchala na plátně. Nepoužila jsem žádná média ani pomalu schnoucí oleje. Barvy jsem ředila pouze terpentýnem. Pracovala jsem v relativně chladném prostředí, které mi

umožnilo na malbě pracovat delší dobu. Po ukončení obrazu jsem ještě domalovala některá místa na bocích rámu a nechala obraz zasychat.

3.4.3 Charakteristické vlastnosti olejového podkladu

- minimální savost
- zářivost, svěžest a jasnost barev
- pružnost, která se po letech ztrácí a mění se v látku sklovitě křehkou
- stálost závislá na době, po kterou je olej v podkladě pružný
- klouzavost povrchu
- barevná vrstva velmi špatně srůstá s podkladem (slabé spojování barev s podkladem)
- větší tmavnutí podkladu bez izolačního nátěru nebo po závěrečném nalakování než u polokřídového podkladu
- dlouhá doba schnutí (cca. 1 rok)

3.4.3.1 Výhody olejového šepsu

- klouzavost povrchu
- zářivost, svěžest a jasnost barev

3.4.3.2 Nevýhody olejového šepsu

- stálost závislá na době, po kterou je olej v podkladě pružný
- po letech podklad ztrácí pružnost, stává se velmi křehký a krakeluje
- klouzavost povrchu
- barevná vrstva velmi špatně srůstá s podkladem (slabé spojování barev s podkladem)
- větší tmavnutí podkladu bez izolačního nátěru nebo po závěrečném nalakování než u polokřídového podkladu
- dlouhá doba schnutí (cca. 1 rok)

3.4.4 Inspirace

Pro namalování obrazu *Před příchodem žlutého deště, pohoří Sobrepuerto – Ainielle* jsem se inspirovala knihou od Julia Llamazarese, *Žlutý déšť*,⁹² příběhem vesnice Ainnielle nacházející se v pyrenejských horách Huescy, které se nazývají Sobrepuerto. Ainielle je od roku 1970 opuštěné.

S blížícím se úsvitem a zanikajícím měsícem rozplynuvším se v pnoucí se bílé námraze začalo domem a celou vesnicí prostupovat ponuré bublání. Zpočátku bylo slyšet jen jemné zurčení pod zemí, jen křísící se vodní zřídlo útrpně se prodírající pod ledem a pomaloučku proudící po střeších a ulicích. Ale potom, když se nakonec jitřní záři podařilo proniknout neprostupnou bránou noci, a hlavně když první paprsek zkoprnělého slunce sklouzl po svazích hor - po tak dlouhé době - a zanechal na okenní tabuli krvavý opar, se počáteční pramínek náhle proměnil v burácející, zuřivou smršť. Byla to řeka, řev tajícího sněhu, divoké proudy zaplavující cesty a rokle, které vedou až do Ainielle. Bylo to zrození vody, smrt zimy, vzkříšení slunce a života, které nastalo po tolika měsících pohřbených pod tlustou vrstvou ledu.⁹³

⁹² JAMAZARES, Chulio. *Žlutý déšť*. 1. vyd. Ze španělského originálu přeložil Jan Machej. Praha: Dybbuk, 2012. ISBN: 978-80-7438-064-8.

⁹³ JAMAZARES, Chulio. *Žlutý déšť*. 1. vyd. Ze španělského originálu přeložil Jan Machej. Praha: Dybbuk, 2012. s. 44 - 45. ISBN: 978-80-7438-064-8.

4 ZÁVĚR

Po vyzkoušení si čtyř odlišných malířských šepsů (křídový, polokřídový, akrylový a olejový šeps) se mi pro techniku olejomalby zdá nejvíce trvanlivý šeps polokřídový, a to hned z několika důvodů. Velmi dobře se s ním pojí olejové barvy a je tak akorát savý. Množství oleje v něm obsažené není ani příliš malé, aby to způsobovalo křehkost, ani příliš velké, aby se stal podklad sklovitý. Oproti křídovému šepsu je pružnější a jeho barvy jsou namísto matných a nevýrazných barev, jasnější a zářivější. Větší množství lněného oleje také zajišťuje pružnost, která je pro podklad velmi důležitá. Není-li šeps dostatečně pružný, malba by po čase popraskala. Tím, že polokřídový šeps neobsahuje příliš oleje, který po čase způsobuje negativní změny v podkladu i v barvách, je také výhodnější než šeps olejový. Došla jsem k závěru, že polokřídový šeps je celkově vyvážený šeps a že pro technologii olejomalby je nejvhodnější.

Mým cílem bylo také vyzkoušet si malovat na tzv. francouzské formáty *krajina* a *portrét* a zjistit, zda-li mi tyto formáty pro malbu vyhovují či ne. Po vyzkoušení si formátů jsem došla k zjištění, že jsou mi oba formáty pro malbu příjemné a že jsem s nimi neměla žádný problém, naopak jsem byla mile překvapena, že mi formát *krajina* s rozměry 81cm x 100 cm vyhovoval. Zpočátku jsem se ale obávala, protože mám pro krajinomalbu raději podélnější formát. V průběhu práce obavy opadly a vím jistě, že má další krajinomalba bude mít opět tento rozměr.

Co se týče optického vjemu olejových barev na jednotlivých podkladech, tak už při zběžném pohledu na obrazy je zjevné, že samotný výběr podkladu pro techniku olejomalby značně ovlivňuje její konečný výsledek. Obraz pole u Němčic (křídový šeps) na mě působí jemným a sametovým dojmem. Polokřídový šeps, kterého jsem využila v obraze *Hermann Hesse* mi umožnil, aby mohl mít obraz větší jiskru v barvách a větší hloubku. Hloubky jsem dosáhla pomocí lazurních vrstev, které jsem mohla na tomto druhu šepsu využít. Technika lazurních vrstev je v případě křídového šepsu skoro nemožná a do obrazu se jen těžko dostane lehkost a určitá hloubka způsobená lazurní technikou. Naproti tomu se na křídovém šepsu velmi dobře maluje technikou *frotage*⁹⁴, která je u polokřídového šepsu velmi obtížná. Malba na akrylovém šepsu je pro mě opticky velmi podobná malbě na křídovém šepsu. To platí ale jen na určitých místech a někdy jen z dálky. Akrylový podklad většinou nezapře podložku. U plátna, které je hrubší, je struktura za použití akrylového šepsu znatelná, kdežto za použití polokřídového šepsu je struktura plátna více popřená. Zblízka je u tohoto typu

⁹⁴ technika suchým štětcem do ztracena

podkladu poznat, že barva do šepsu není zcela vpita. Barva je místy těžká (pozadí) a místy velmi šťavnatá (květy mochny). Naproti tomu u obrazu *Pole u Němčic* je barva s podkladem silně spojená a opticky se zdá být podkladem polapená. Barvy na olejovém šepsu v obraze *Před příchodem žlutého deště pohoří Sobrepuerto – Ainielle* na mě působí jako voda a ožívají. Opticky je největší rozdíl mezi jednotlivými šepsy mezi šepsem křídovým a šepsem olejovým. Je tedy zřejmé, že výběr podkladu pro techniku olejomalby optický vzhled malby ovlivňuje a stává se tak výrazným podílníkem na celkovém charakteru a působivosti malby.

5 ANOTACE

Tato bakalářská práce se zabývá technologií olejomalby a mou vlastní výtvarnou prací – olejomalbou na plátně. Bakalářská práce je rozdělena na teoretickou část a praktickou část. Teoretická část obsahuje technologické znalosti olejomalby: metody olejomalby, podklady na plátně, podmalba v olejomalbě, olejové barvy, plátno v olejomalbě a tzv. francouzské formáty.

Praktická část zahrnuje mé vlastní práce namalované technikou olejových barev. Jedná se o čtyři obrazy. Každý obraz je namalován na jiném podkladě. Obraz č. 1. *Pole u Němčic* je namalován na křídové šepsu, obraz č. 2. *Hermann Hesse* je namalován na polokřídovém šepsu, obraz č. 3. *Mochna* je namalován na akrylovém šepsu a obraz č. 4. *Před příchodem žlutého deště, pohoří Sobrepuerto – Ainielle* je namalován na olejovém šepsu. V praktické části jsou také popsány základní údaje o obrazu, postup práce, charakteristické vlastnosti jednotlivých druhů šepsů a inspirace. V praktické části se také zabývám otázkou, zda-li a jak ovlivňuje malířský podklad vzhled olejomalby. Praktická část se opírá o teoretickou část bakalářské práce.

klíčová slova: technologie, olejomalba, malba, charakteristické vlastnosti šepsů, plátno, podklady, podmalba, srovnání podklad, francouzské formáty, výtvarná práce

Annotation

That bachelor thesis deals with technology of oil painting and my own art work – this is oil painting on canvas. The bachelor is divided on the theoretic part and the practical part. The theoretic part includes theoretical knowledges concerning technology of the oil painting: methods of the oil painting, underlays on canvas, underpainting in oil painting, oil painting, canvas in oil painting and so-called french formats.

The practical part contains my own art work that is painted technology of oil painting. There are four paintings. Every painting are painted on another basis. Painting number 1. *Pole u Němčic* is painted on chalk base, painting number 2. *Hermann Hesse* is painted on half-chalk base, painting number 3. *Mochna* is painted on acrylic basis and painting number 4. *Před příchodem žlutého deště, pohoří Sobrepuerto – Ainielle* is painted on oil basis. In the practical part are also described the basis data of the paintings, the procedure works, the characteristics of individual basis of paintings and inspiration. In the practical part also deals

with the question of whether and how it affects the paint basis appearance of oil paintings.
The practical part is based on the theoretical part of the bachelor thesis.

klíčová slova: technology, oil painting, painting, base, characteristics of individual basis, canvas, underpainting, comparison basis, the french formats, art work

6 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

BALEKA, Jan. *Výtvarné umění/výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*. 1.vyd.

Praha: Akademia, 1997. ISBN 80-200-0609-5.

BUKOLSKÝ, Antonín. *Podobizna paní Bělské - kopie Josefa Mánesa* [online].

[cit. 7.2.2013]. Dostupné z: <http://www.linkon.cz/ou7jo>

CUEVAS, Sanmiguel David. *Jak malovat akrylovými barvami*. 1. čes. vyd. Praha: Jan Vašut, 2003. 112 s. ISBN 80-7236-287-9.

HÉGR, Miroslav. *Výstavba obrazu s výtvarného hlediska*. 1. vyd. Praha: Výtvarný obor Umělecké besedy, 1944.

HESSE, Hermann. *Demian*. 3.vyd, 2. vyd. samostatně. Z něm. orig. přel. Vratislav Slezák. Praha: Argo, 2008. 180 s. ISBN: 978-80-7203-979-1.

HESSE, Hermann. *Narcis a Goldmund*. 2. samost. vyd. Z něm. orig. přel. Vratislav Slezák. Praha: Argo, 2005. 325 s. ISBN: 80-7203-698-X.

HESSE, Hermann. *Petr Camenzind*. 3.vyd. z něm. orig. přel. Vratislav Slezák. Praha: Argo, 2010. 174 s. ISBN: 978-80-257-0252-9.

HESSE, Hermann. *Radosti zahradníka*. 1.vyd. z něm. orig. přel. Eva Pátková, Vratislav Slezák, Vladimír Tomeš. Praha: Argo, 2012. 236 s. ISBN: 978-80-257-0644-2.

HESSE, Hermann. *Siddhártha*. 3. vyd. z něm. orig. přel. Miloš Černý. Praha: Vyšehrad, 1995. 131. s. ISBN: 80-7021-148-2

HESSE, Hermann. *Stepní vlk*. 5. vyd. z něm. orig. přel. Vratislav Slezák. Praha: Odeon, 1972. 207 s. ISBN: 80-207-0097-8.

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Auripigment>, vyhledáno 5. 2. 2013.

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Azurit>, vyhledáno 5. 2. 2013.

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Cinabarit>, vyhledáno 5. 2. 2013.

http://cs.wikipedia.org/wiki/Lapis_lazuli, vyhledáno 5. 2. 2013.

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Malachit>, vyhledáno 5. 2. 2013.

<http://cs.wikipedia.org/wiki/S%C3%A1drovec>, vyhledáno 5. 2. 2013.

<http://www2.zf.jcu.cz/~moudry/databaze/Olej.htm>, vyhledáno 5. 2. 2013.

JAMAZARES, Chulio. *Žlutý déšť*. 1.vyd. Ze španělského originálu přeložil Jan Machej. Praha: Dybbuk, 2012. ISBN: 978-80-7438-064-8.

KIPLIK, Dmitrij Iosifovič. *Technika malby*. [CD-ROM]. Dostupné z: www.digiBooks.cz.

LOSOS, Ludvík. *Malba*. Praha: Aventinum, 2010. 191 s. ISBN: 978-80-7442-008-5.

MISTR KAPUCÍNSKÉHO CYKLU. *Apoštol Pavel (po roce 1410)* [online]. [cit.7.2.2013].

Dostupné z: <http://www.linkon.cz/pzuow>.

Rady a postupy v olejomalbě. [online]. [Cit. 18. 12. 2012]. Dostupné z:

<http://olejomalby.sweb.cz/rady.htm>

SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: Malířský a restaurátorský materiál*, Praha: SNTL-Nakladatelství technické literatury, 1973. 186 str. ISBN 04-327-73.

PŘÍRUČKA. *Příručka pro výtvarníky*. Z angl. vyd. Alois Bauer. Praha: Svojka, 2003. 256 s. ISBN: 80-7237-871-6.

TOROŇ, Jiří. *Materiály a praktická technologie v malbě, II. díl*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, 1984.

VAN EYCK, Jan. Sv. *Barbora* [online]. [cit. 7.2.2013]. Dostupné z:

<http://twicsy.com/i/hnQZvc>

7 SEZNAM FOTOGRAFICKÉ DOKUMENTACE

fotografická dokumentace v teoretické části:

fotografie č. 1

Leonardo da Vinci, Sv. Jeroným

fotografie č. 2

Jan van Eyck, Sv. Barbora

fotografie č. 3

Apoštol Pavel (po roce 1410), deskový gotický obraz z tzv. *Kapucínského cyklu*

fotografie č. 4

El Greco, Zvěstování

fotografie č. 5

Bukolský Antonín, podobizna paní Bělské - kopie Josefa Mánesa, 1899

fotografická dokumentace v praktické části:

fotografie č. 1

Kristýna Koudelová, Pole u Němčic, 2013, olej na plátně (křídový šeps) 73 x 100 cm

fotografie č. 2

Kristýna Koudelová, Hermann Hesse, 2013, olej na plátně (polokřídový šeps), 100 x 81cm

fotografie č. 3

Kristýna Koudelová, Mochna, 2013, olej na plátně (akrylový šeps), 80 x 70 cm

fotografie č. 4

Kristýna Koudelová, Před příchodem žlutého deště, pohoří Sobrepuerto – Ainielle, 2013, olej na plátně (olejový šeps), 90 x 115 cm

8 SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1

Tabulka doby schnutí olejových barev ve dnech (doba potřebná ke schnutí ve dnech)

Příloha č. 2

Základní vazby tkanin: a) vazba plátňová, b) vazba keprová, c) vazba atlasová