

**Univerzita Pardubice**

**Fakulta restaurování**

Ateliér restaurování a konzervace uměleckých děl na papíru

a souvisejících materiálů

Jiráskova 3, 570 01 Litomyšl

## **BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**2012**

**Restaurování olejomalby na papíře, datování, určení autorství**

Zuzana Jašková

Vedoucí práce: Mgr. art. Veronika Kopecká

Odborný garant: Mgr. Jiří Kaše

Univerzita Pardubice  
Fakulta restaurování  
Akademický rok: 2011/2012

## ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Zuzana Jašková**  
Osobní číslo: **R08011**  
Studijní program: **B8206 Výtvarná umění**  
Studijní obor: **Restaurování a konzervace uměleckých děl na papíru a souvisejících materiálech**  
Název tématu: **Restaurování olejomalby na papíře, datování, určení autorství**  
Zadávací katedra: **Ateliér restaurování uměleckých děl na papíru**

### Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Souhlasím sáprezenčním zpřístupněním své práce váuniverzitní knihovně Univerzity Pardubice (pobočka FR Litomyšl). Prohlašuji, že jsem tuto práci vykonal samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem vápráci využil, jsou uvedeny váseznamu použité literatury. Byl jsem seznámen sátím, že se na moji práci vztahují práva aápvinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle Őá60 odst. 1 autorského zákona, a sátím, že pokud dojde káúžití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše. Rozsah: Komplexní restaurátorský zásah na přiděleném díle ? olejomalba na papírové lepence zpracování historie díla určení techniky, technologické výstavby srovnání díla sáranou tvorbou Františka Kupky pokus o datování díla a určení autorství

Rozsah grafických prací:  
Rozsah pracovní zprávy:  
Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**  
Seznam odborné literatury: **viz příloha**

Vedoucí bakalářské práce: **Mgr. art. Veronika Kopecká**  
Ateliér restaurování uměleckých děl na papíru

Datum zadání bakalářské práce: **30. října 2011**  
Termín odevzdání bakalářské práce: **14. srpna 2012**

Ing. Karol Bayer  
děkan

L.S.



Mgr. art. Veronika Kopecká  
vedoucí ateliéru

V Litomyšli dne 13. srpna 2012

## Příloha zadání bakalářské práce

Seznam odborné literatury:

- Berger, G., A., Testing Adhesives for the Consolidation of Painting, *Studies in Conservation*, Vol. 17, No. 4, (Nov., 1972), pp. 173-194. Brandi, C., *Teorie restaurování*, Tichá Byzanc, Praha 2002. Caple, Ch., *Conservation Skills: Judgement, Method and Decision Making*, Routledge 2000. Cennini, C., *Kniha o umění středověku*. Praha, 1946. Conti, A., *A history of the restoration and conservation of works of art*, Oxford: Butterworth-Heinemann 2007. Ďurovič, M., a kol., *Restaurování a konzervování archiválií a knih*, Paseka 2002. Hassard, F., Towards a new vision of restoration in the context of global chase, *Journal of the Institute of Conservation*, 32: 2, 149 ? 163, 2009. Hégr, M., *Technika Malířského umění. Umělecká beseda* 1941. Chalupa, P., František Kupka ? L'Assiette au Beurre, Chamarré, Praha 1997 Kelly, F., *Art Restoration*, Newton Abbot: David and Charles, 1971. Kiplik, D.L., *Technika Malby*, 1952 Orbis Praha. Knut, N., *The restoration of paintings*, Konemann 1999. Kolařík, L., *Restaurování písemných památek a tvorba faksimilií*, Praha: SNTL-Nakl.techn.literatury, 1991. Kolektiv autorů, *Modern works, modern problems? Tate galéry London* 1994. Kol. autorů (K. Castro, P. Vandenabeele, M.D. Rodr'iguez-Laso, L. Moensb, J.M. Madariaga) *Improvements in the wallpaper industry during the second half of the 19th century: Micro-Raman spectroscopy analysis of pigmented wallpapers*, *Spectrochimica Acta Part A* 61 (2005) 2357?2363 Kol. autorů (K. Castro, P. Vandenabeele, M.D. Rodr'iguez-Laso, L. Moensb, J.M. Madariaga) *Vibrational spectroscopy at the service of industrial archaeology: Nineteenth-century wallpaper*, *Trends in Analytical Chemistry*, Vol. XX, No. X, 2007. Kol. autorů, (G. Van Steene and L. Masschelein-Kleiner) *Modified Starch for Conservation Purposes*, *Studies in Conservation*, Vol. 25, No. 2 (May, 1980), pp. 64-70. Kol. autorů *Application of spectroscopic techniques for the study paper documents*, *Spectrochimica Acta Part B: Atomic Spectroscopy* (2009) M. Manso, M.L. Carvalho Kol. autorů, František Kupka 1871-1957, 1967 katalog. *Konzervace a restaurování kulturního dědictví z pohledu mezinárodní etiky: Odborný seminář konaný ve dnech 10. 5. - 12. 5. 1994 v Luhačovicích. - 1. vyd. Brno: Technické muzeum, 1995. Kopecká, I., Nejedlý V., Průzkum Historických materiálů. Grada 2005. Kubička, R., Zelinger, J., *Výkladový slovník*, Grada 2004. Kupka, F., *Tvoření váumění výtvarném*, (Praha: Brody, 1999). Lamač, M., František Kupka, 1984. Losos, L., *Nové metody konzervace musejních sbírek*, Praha: Národní museum, 1959. Michl, K., František Kupka v Opočně a Dobrušce 1972. Nejedlý, V., *Kávývoji retuše malířských děl váčeských zemích ve druhé polovině 20. století*, *Zprávy památkové péče*, ročník 65, číslo 6, Praha 2005. Nikitin, M., K., *Chemie v konzervátorské a restaurátorské praxi*, Brno: Masarykova univ., 2003. Petr, F., *O starých malbách a jejich restaurování* 1. vyd. - Praha : Stát. nakl. krásné lit., hudby a umění, 1954. Poulson, T., G., *Retouching of Art on Paper*, 2008. *Rukověť péče o papírové sbírkové předměty: sborník příspěvků přednesených na semináři RG ČR / překl. A. Strnadová, M. Němcová. - Praha : Rada galerií České republiky, 2003. Slánský, B., Techniky Malby I, II, Paseka Litomyšl 2003. Stretti, K., *Vývoj a specifiky restaurování váčeském prostředí*, *Technologia Artis* 3, Vydav. Obelisk, Praha 1993. Šimůnková, E., Karhan, J., *Pigmenty, barviva a metody jejich identifikace*, VŠCHT PRAHA 1993. Šimůnková, E., Bayerová, T. *Pigmenty*. Praha, 1999. Vachtová, L., František Kupka, 1968. Waldes, J., a kolektiv: Kupka ? Waldes Malíř a jeho sběratel, Petr Meissner, Praha 1999**

**Zelinger, J. a kol., Chemie v práci konzervátora a restaurátora, Academia 1987.**

**Prohlašuji:**

Tuto práci jsem vypracovala samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně Univerzity Pardubice (Dislokované pracoviště – Fakulta restaurování, Litomyšl).

V Litomyšli dne 27. 7. 2012

Zuzana Jašková

## **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala především své vedoucí bakalářské práce paní Mgr. art. Veronice Kopecké za trpělivost a spoustu věnovaného času, za profesionální rady a vedení celé práce. Velice děkuji také svému odbornému garantovi panu Mgr. Jiřímu Kaše za ochotu, zájem a cenné rady kunsthistorické.

Dále bych ráda poděkovala své rodině a přátelům za psychickou a finanční podporu při studiu.

Poděkování patří také pracovníkům muzeí a galerií, v nichž probíhal výzkum, za ochotu a cenné informace, především paní Sandře Průši, vedoucí výstavního oddělení Musea Kampa, panu Mgr. Ctiradu Janečkovi, registrar Galerie výtvarného umění v Ostravě, panu Michalu Brandejsovi, správci depozitáře Galerie moderního umění v Hradci Králové, panu Mgr. Jiřímu Machovi, vedoucímu Vlastivědného muzea v Dobrušce a jeho kolegyni paní Lence Pecenové.

**Anotace**

Práce byla zaměřena na restaurování olejomalby na papíru, jejíž autorství je přisuzováno Františku Kupkovi. Kromě samotného restaurátorského zásahu bylo úkolem práce srovnání tohoto díla s ranou tvorbou Františka Kupky. Na základě tohoto srovnání měly vzniknout objektivní podklady pro určení autorství a dataci díla.

**Klíčová slova**

olejomalba, papír, František Kupka, signatura, autorství, datace

**Title**

Conservation of oil painting on paper, dating, authorship

**Annotation**

The work was focused on the conservation of oil painting on paper, its authorship is attributed to František Kupka. In addition to the intervention of conservation works was the task of compared of this work with František Kupka's early works. Based on this comparison should arise an objective basis for determining of the authorship and dating of the work.

**Keywords**

oil painting, paper, František Kupka, signature, authorship, date



## Obsah

1 Úvod.....	7
2 Popis restaurovaného díla.....	9
2.1 Základní informace o restaurovaném díle.....	9
2.2 Typologický popis díla.....	10
2.3 Popis poškození díla.....	12
2.4 Historie díla.....	14
3 Průzkum restaurovaného díla.....	15
3.1 Metodika průzkumu.....	15
3.1.1 Nedestruktivní metody průzkumu.....	16
3.1.2 Destruktivní metody průzkumu.....	17
3.2 Realizace průzkumu.....	18
3.2.1 Nedestruktivní metody průzkumu.....	18
3.2.2 Destruktivní metody průzkumu.....	20
3.3 Vyhodnocení průzkumu.....	21
3.3.1 Určení techniky a technologické výstavby.....	22
4 Srovnání s ranou tvorbou Františka Kupky.....	24
4.1 Život Františka Kupky.....	24
4.1.1 Kupkovo dětství.....	24
4.1.2 První umělecké vzdělání v Jaroměři.....	26
4.1.3 Studia v Praze.....	27
4.1.4 Studia ve Vídni.....	29
4.1.5 Paříž.....	30
4.2 Raná tvorba Františka Kupky.....	32
4.2.1 Vlastivědné muzeum v Dobrušce.....	32
4.2.2 Museum Kampa, nadace Jana a Medy Mládkových.....	35

---

4.2.3 Galerie moderního umění v Hradci Králové.....	35
4.2.4 Galerie výtvarného umění v Ostravě.....	36
4.3 Autorství restaurovaného díla.....	37
4.3.1 Srovnání stylu malby, koloritu a kompozice.....	37
4.3.2 Srovnání a ověření signatury.....	47
4.4 Datace restaurovaného díla.....	50
5 Restaurátorský zásah.....	52
5.1 Postup restaurátorských prací.....	52
5.2 Podmínky a způsob uložení.....	58
6 Závěr.....	59
7 Seznam použité literatury a pramenů.....	62
7.1 Seznam použité literatury.....	62
7.2 Seznam použitých pramenů.....	64
8 Seznam tabulek.....	65
9 Seznam obrazových příloh.....	66
10 Seznam textových příloh.....	71

# 1 Úvod

Restaurování uměleckých děl na papíru se může zdát mezi velkým množstvím restaurátorských oborů problémem příliš vyhraněným. Nejedná se však o úzkou problematiku. Každý druh barevné vrstvy v kombinaci s tímto citlivým nosičem vyžaduje individuální přístup a postup restaurátorských prací.

Dílem, restaurovaným v rámci této práce, byla *olejomalba* na papírové podložce. Jde o poměrně vzácnou kombinaci materiálů. Charakterem barevné vrstvy zasahuje tato problematika do oboru restaurování závěsných obrazů. Papírová podložka se však chová jinak než plátno a je tedy nutné k celému objektu přistupovat specifickým způsobem. Postup restaurátorských prací musí být sestaven a proveden tak, aby nedošlo k poškození žádné z originálních částí díla a zároveň aby byla zlepšena jeho celková kondice.

Teoretická část práce byla odvozena od přesvědčení majitele díla, že se jedná o ranou tvorbu Františka Kupky, čemuž odpovídá také signatura. V zadání práce byl tedy vytyčen úkol nalézt další objektivní informace a podklady, které by napomohly hypotézu potvrdit nebo vyvrátit.

Práce není rozdělena striktně na teoretickou a praktickou část. Obě se vzájemně prolínají a doplňují. Pro přehlednost práce je užitá forma číselných citací (v hranatých závorkách), které odkazují na použité zdroje vypsané na konci práce.

První dvě kapitoly jsou zaměřeny na průzkum a popis díla. Popis byl vytvořen především na základě nedestruktivního optického průzkumu, který se zaměřil na typologii díla, dále pak na charakteristiku a lokalizaci poškození a definování sekundárních zásahů. Na základě komunikace s majitelem byly sepsány poznatky o původu a historii díla. V nejnútnejší míře byl proveden destruktivní průzkum pro získání informací a podkladů potřebných k dalšímu postupu restaurátorských prací. Díky poznatkům získaným při průzkumu díla bylo možné ve spolupráci s odbornou literaturou přistoupit k určení techniky a technologické výstavby malby.

Další kapitola je věnována potenciálnímu autorovi malby. František Kupka, uznávaný jako jeden ze zakladatelů nefigurálního umění, byl velkým malířem znovu objeveným v dnešní době. Nemalou publikací abstraktních děl došlo k zastínění jeho uměleckých začátků – realistické figurální malby – jejíž úroveň je také velice dobrá.

Aby bylo možné porovnat restaurovaný obraz s ranou tvorbou Františka Kupky, bylo potřeba se o malíři a jeho nejstarších dílech dozvědět co nejvíce. Jeho životopisná data, nejvýznamnější životní zlomy a podněty k tvorbě byly sepsány v podobě literární rešerše. Texty jsou zaměřeny především na popis období malířových začátků a studií. Vývoj jeho abstraktní tvorby a revolučních myšlenek je velice složitý a vystačil by na celou další odbornou práci. My se však zabýváme malbou s figurálním motivem a není tedy nutné v rámci této práce zabíhat do hlubin abstrakce.

Komunikací s českými a moravskými galeriemi byl zahájen průzkum Kupkova raného díla. Obrazy, nalezené ve sbírkách, byly blíže zkoumány a fotografovány. Díky informacím získaným tímto způsobem mohla vzniknout kapitola věnovaná porovnání koloritu a stylu malby raných Kupkových olejomalb s restaurovaným dílem. Podobným způsobem, za pomoci soupisů signatur, byl proveden rozbor podpisu. Na základě poznatků získaných během výzkumu byly následně vymezeny hranice možné doby vzniku restaurovaného díla.

Po fázi kunsthistorického výzkumu se dostáváme k samotnému restaurátorskému zásahu. Cílem bylo obnovení estetických kvalit díla ve snaze největší možné míry zachování historičnosti a autenticity. Velmi důležitou součástí práce byly konzultace s odborníky – restaurátory a kunsthistoriky. Podstatnou složkou zachování uměleckého díla je preventivní péče, jejíž kvalitou se může majitel vyvarovat další degradaci objektu. Z tohoto důvodu jsou na závěr popisu restaurátorského zásahu uvedeny vhodné podmínky uložení díla.

Restaurátorský zásah, přestože je uveden až v poslední části práce, není v žádném případě méně důležitou součástí. Je tomu naopak. Restaurovaný obraz je základní předmět práce, bez něhož by ostatní kapitoly neměly důvod vzniknout.

## 2 Popis restaurovaného díla

### 2.1 Základní informace o restaurovaném díle

**Předmět restaurování:** olejomalba na papírové podložce

**Autor díla:** František Kupka (?)

**Datace:** nedatováno

**Technika:** olejomalba

**Podložka:** karton podlepený lepenkou

**Rozměry:** 690x1190 mm

**Zadavatel:** soukromá osoba

**Zhotovitel:** Fakulta restaurování Univerzity Pardubice, Jiráskova 3,  
570 01 Litomyšl

**Vedoucí práce:** Mgr. art. Veronika Kopecká (č. j. MK18057/2007)

**Restaurovala:** Zuzana Jašková

**Datum započetí a ukončení restaurátorských prací:**

28. 11. 2011–11. 7. 2012

## 2.2 Typologický popis díla

Jedná se o olejomalbu na papírové podložce o rozměrech 690x1190 mm. Dílo je celoplošně podlepeno silnou lepenkou, složenou ze dvou různě velkých částí. Je zasazeno v jednoduchém dřevěném rámu silném 55 mm, v němž je upevněno pomocí železných hřebíků.

Malba byla vytvořena pravděpodobně technikou alla prima. Barva byla nanášena širokým štětinovým štětcem v silné vrstvě. Na některých místech tvoří výrazný reliéf. Malba působí volně, téměř skicovitě, nenacházejí se zde detaily. Je možné, že se jedná o malbu nedokončenou, případně o návrh většího díla. Malba je prosta linií. Výjev je realistický, figurální, s historickou tematikou oslavující slavnou událost českých dějin. <sup>Obr. 53</sup>

Zobrazuje pravděpodobně kněžnu Libuši v procesu věštění či vykonávání soudu. Kněžna stojí na vyvýšeném pódiu s pravou rukou zdviženou před sebe a z každé strany ji podepírá jedna dívka. Všechny tři ženy jsou oděny v bílém rubáši<sup>1</sup> přepásaném pod prsy vyšíváním pásem a na rozpuštěných vlasech mají věneček z květů<sup>2</sup>. Pódium je z obou stran lemováno tmavě modrou oponou. Pod pravou částí opony se u nohou kněžny nachází hnědá nádoba, z níž stoupá dým, je zde také kousek zeleně a růžová draperie spadající z pódia. Nad výjevem letí tři ptáci. Ve světle žlutém pozadí se jemně rýsuje postava, pravděpodobně se jedná o nějakého boha. Pravou ruku má přiloženou k ústům, jako by kněžně něco našeptával. Vlevo od něj jsou v podobném stylu vyobrazení dva andělíčci na oblaku.

Pod pódium je zobrazeno dalších pět postav. Dva muži v čele výjevu se obracejí ke kněžně. Mladší z nich je tmavovlasý a vidíme jej zezadu. Je oděn v hnědočerveném šatu přepásaném koženým pásem s kovanými ozdobami. Pod přehozem je vidět část spodní suknice světlé barvy s tmavě modrým lemováním.

<sup>1</sup>Základní dlouhý šat, do něhož se odívali muži i ženy Slovanských kmenů. [1]

<sup>2</sup>Rozpuštěné vlasy zdobené věncem, čelenkou nebo diadémem byly znakem neprovdaných žen. [19]

Lýtka má ovinuta onucemi<sup>3</sup>, což bylo považováno za charakteristický znak oděvu starých Slovanů. Je obut v krpce<sup>4</sup> připevněné k noze pomocí řemíků. U pasu má muž zavěšenou dýku, na zádech luk a toulec s šípy.

Starší z obou mužů je zobrazen téměř z profilu. Klečí na pravém koleni na šedé podušce, levou ruku má přiloženou k čelu a hledí na kněžnu. Má světlé vlasy a dlouhý plnovous. Jeho šat okrové barvy je ve spodní části bohatě zdoben. Je též opásán zdobeným pásem a na pravé paži má kovaný náramek. Obuv je podobná jako u prvního muže. V pravém dolním rohu klečí pod pódiem chlapec balící něco do vaku. Z levé strany výjevu přihlížejí dvě postavy, jsou téměř skryty ve stínu.

V levém dolním rohu díla je silnou vrstvou červené barvy vepsaná signatura „*Kupka*“.<sup>Obr. 110</sup>

Úzký rám, v němž je dílo adjustováno, je nízce profilován. Je opatřen nátěrem tmavě hnědé barvy. Lokálně můžeme pozorovat zbytky lakové vrstvy. Na vnitřní konvexní části se nachází nátěr zlaté barvy, pravděpodobně se jedná o bronz. Na zadní straně uprostřed horní lišty je železné oko pro zavěšení. Oba horní rohy jsou opatřeny dřevěnými trojúhelníkovými klíny sloužícími pro odsazení od stěny.

<sup>3</sup>Pruhy plátna, kterými si staří Slované omotávali nohy. [23]

<sup>4</sup>Nízké kožené boty jednoduchého střihu, jeden z typů obuvi starých Slovanů. [23]

## 2.3 Popis poškození díla

Celý povrch díla je pokryt silnou vrstvou prachového depozitu. Vlivem nevhodného uložení a nešetrného zacházení došlo k mechanickému poškození díla. Dílo bylo v minulosti přeloženo napůl a došlo tak ke vzniku horizontálního zlomu. Papírová podložka je narušena trhlinami různého rozsahu. Největší z nich je vertikální, dlouhá téměř 60 cm. Nacházejí se zde ztráty hmoty papírové podložky a to především na okrajích, ve spodní části díla a v oblasti signatury (písmeno „K“).

Je zjevné, že objekt byl již jednou restaurován. Celoplošně byl podlepen silnou lepenkou a v místech absence papírové podložky byla přímo na tuto lepenku provedena napodobivá retuš. <sup>Obr. 110</sup> Pravděpodobně vlivem prudkých klimatických změn, především vlhkosti, došlo později k výraznému zvlnění obou papírových podložek. <sup>Obr. 57 a 58</sup> Ve spodní části díla se od sebe podložky částečně oddělily. <sup>Obr. 66 a 67</sup> Tato deformace měla silný degradační vliv na barevnou vrstvu, která nevykazuje dobrou adhezi k podkladu. Především ve spodní části malby tak došlo ke vzniku krakeláže a lokálně k odlupování a ztrátám barevných vrstev. Krakely jsou „plamínkového“ typu, ostrohranné. <sup>Obr. 56, 59 a 71</sup> V místech slabších nánosů barevné vrstvy také došlo k drobným výpadkům, které znejasňují původní modelaci. Tyto ztráty jsou procentuálně menší a mají jiný charakter než v oblastech silného nánosů barevných vrstev. Jedná se zde spíše o krakely typu „krokodýlí kůže“<sup>5</sup> s oblými okraji. <sup>Obr. 60</sup>

Povrch barevné vrstvy je znečištěn skvrnami různého původu a charakteru. Nacházejí se zde kapky od barev, pravděpodobně vzniklé při samotném procesu malby. V horní části levého okraje je nažloutlá skvrna od adheziva, asi z doby dřívějšího restaurátorského zásahu. V horní části obrazu jsou stopy exkrementů hmyzu.

Zdobný rám je pokryt vrstvou prachového depozitu. <sup>Obr. 96</sup> Můžeme zde pozorovat mechanické poškození, lokálně zasahují ztráty až do hloubky dřevěného korpusu. Na povrchu rámu se nachází drobné výstupky. <sup>Obr. 98</sup>

---

<sup>5</sup>Charakteristika krakel dle Slánského. [16, s. 107-110]



Pravděpodobně se jedná o vysrážený lak s částí barevné vrstvy. Zadní strana rámu je narušena výletovými otvory dřevokazného hmyzu.

Tmavé skvrny na dolních rozích svědčí o tom, že i zde dříve byly dřevěné klíny podobně jako v horní části. Kovové prvky, hřebíky upevňující obraz a oko pro zavěšení, jsou pokryty korozními produkty.

## 2.4 Historie díla

Dle vlastního svědectví získal majitel olejomalbu ve formě dědictví po dědečkovi. Již dříve od svého dědečka o obrazu slyšel. Nějakou dobu bylo na dílo zapomenuto, po jeho opětném nalezení bylo převezeno ke zrestaurování do Ateliéru restaurování a konzervace uměleckých děl na papíru a souvisejících materiálů Fakulty restaurování v Litomyšli.

Majitel zdědil olejomalbu spolu s kresbou s názvem *Stará píseň*, <sup>Obr. 52</sup> která je podepsána *Dobroš Kupka*.<sup>6</sup> Majitel v návaznosti na toto druhé dílo píše:

*"Práce asi z období Pražské akademie, všimněte si podpisu Dobroš. Obě věci získal od Kupky můj dědeček MUDr. Vincenc Tomek narozený také v roce 1871 jako K. Jako obdivovatel umění se s Kupkou seznámil při studiu v Praze. S Kupkou je pojilo nejen umění, ale i rodný kraj východních Čech. Dědeček pocházel z Chocně."*<sup>7</sup>

V knize, která se zabývá poměry na Akademii na konci 19. století, F. X. Harlas poznamenává „*Malíři se mezi sebou rádi podarovali náčrtem, studií...*“ [5, s. 128] V době studia Františka Kupky na Akademii v Praze tedy nebyl takový dárek vyloučen.

---

<sup>6</sup> „V Praze prý byl Kupka vlastencem, změnil si křestní jméno na Dobroš (aby to znělo aspoň trochu jako Aleš) a snad nějak pojil to, co se naučil ve škole, s Mánesem a slovanstvím; dlouho jej také zajímal folklór.“ [9, s. 10] Nemůže snad jméno *Dobroš* mít nějakou spojitost s *Dobruškou*, městem, v němž prožil Kupka mládí a jehož starosta měl zásluhu na začátku jeho umělecké kariéry?

<sup>7</sup> Informace získané na základě ústní a písemné komunikace s majitelem obou obrazů.

### **3 Průzkum restaurovaného díla**

#### **3.1 Metodika průzkumu**

Restaurovatelský průzkum, jakožto vstupní proces restaurovatelského zásahu, bude zaměřen na získání informací o díle, posouzení dochovaného stavu a definování starších restaurovatelských zásahů. Stav díla bude hodnocen z hlediska míry degradace a mechanického poškození všech částí díla. Zjištěné druhy poškození budou definovány a přesně lokalizovány. Součástí bude podrobná fotodokumentace. Kromě nedestruktivních metod průzkumu budou v nejnútnejší míře použity také metody destruktivní.

Na základě informací získaných při restaurovatelském průzkumu bude sestaven restaurovatelský záměr zahrnující návrh technického a technologického řešení restaurovatelského zákroku včetně materiálů doporučených k použití. [7]

### **3.1.1 Nedestruktivní metody průzkumu**

#### **Průzkum v denním světle**

Pozorování objektu v denním světle nám dává základní informace o stavu díla. Pro tento průzkum se využívá lidské oko, lupa a mikroskop. Můžeme pozorovat techniku a styl malby, dále pak povrchové poškození a míru znečištění díla.

#### **Průzkum v bočním světle**

V bočním osvětlení pozorujeme především deformace podložky a povrchu malby. Zřetelněji se nám také ukazuje charakter reliéfu malby a některé sekundární vysprávkky.

#### **Průzkum v UV světle**

Průzkum v UV světle nám díky různým typům luminiscence různých materiálů pomáhá rozpoznat vrstvy na povrchu díla, které nejsou v denním světle tolik patrné. Projevují se zde například lakové vrstvy, autorské i sekundární vysprávkky. V UV světle můžeme také pozorovat různé typy poškození jako jsou místa s absencí podkladu, mastné skvrny a plísně.

#### **Průzkum v IR reflektografii**

Infračervené paprsky pronikají skrze všechny vrstvy malby až na podklad a tak nám podávají informace o všech vrstvách malby. Můžeme sledovat první vrstvy jako je podmalba a podkresba, případně původní kompozice malby. IR reflektografie nám může odhalit i nápisy a signatury. [7]

### **3.1.2 Destruktivní metody průzkumu**

#### **Chemicko-technologický průzkum**

Jedná se o odběr vzorků pro určení materiálového složení originálu, které budou dále zkoumány v laboratoři.

#### **Odebrání stěru pro mikrobiologickou analýzu**

Z plochy 10x10 cm bude odebrán stěr pomocí vatového tampónu. Stěr bude aplikován do živné půdy a ponechán v podmínkách příznivých pro růst plísní. Po 10 dnech bude proveden odečet a vyhodnocena aktivita mikrobiologického napadení.

#### **Zkoušky rozpustnosti barevných vrstev**

Tyto zkoušky budou provedeny pomocí filtračních papírků namočených v příslušných látkách a postupně přikládáných ke všem povrchovým vrstvám. Na základě zkoušek rozpustnosti pak mohou být zvoleny takové procesy zásahu, které budou šetrné ke všem barevným vrstvám. [7]

## 3.2 Realizace průzkumu

### 3.2.1 Nedestruktivní metody průzkumu

#### Průzkum v denním rozptýleném světle

##### PRIMÁRNÍ PODLOŽKA (karton)

Podložka je mechanicky poškozena. Nacházejí se zde sklady, trhliny a ztráty hmoty. Tyto defekty byly v rámci dřívějšího restaurátorského zásahu zafixovány celoplošným podlepem lepenkou.

##### SEKUNDÁRNÍ PODLOŽKA (lepenka)

Pravděpodobně vlivem prudkých klimatických změn došlo ke zvlnění této podložky. <sup>Obr. 58</sup> Jedná se o velmi silnou lepenku, proto toto zvlnění mělo degradační vliv na pevně s ní spojený karton i barevnou vrstvu. <sup>Obr. 57</sup> Na některých místech se karton a lepenka od sebe oddělily. Lepenka je složena ze dvou nestejně velkých dílů, které se od sebe také lokálně oddělují. <sup>Obr. 66 a 67</sup> Na okrajích se tato podložka štěpí.

##### BAREVNÁ VRSTVA

Jedná se o olejomalbu. Barevná vrstva je na některých místech silná a plastická. Je narušena krakeláží, odlupuje se a lokálně chybí. <sup>Obr. 56</sup> Největší defekty se nacházejí v dolní části výjevu. V místech absence barevné vrstvy a kartonu jsou provedeny retuše přímo na podkladovou lepenku. <sup>Obr. 110</sup> Adheze barevné vrstvy k podkladu je špatná. Povrch malby je celkově ztmavlý a znečištěný prachovým depozitem.

##### RÁM

Rám je mechanicky poškozen. Jedná se o drobná narušení barevných vrstev i dřevěného korpusu rámu. Na povrchu rámu je vysrážená barva s lakem. <sup>Obr. 98</sup> Laková vrstva je zachována jen lokálně. Celý rám je pokryt nánosem prachových depozit. Na zadní části můžeme pozorovat výletové otvory neaktivního dřevokazného hmyzu. Kovové prvky jsou pokryté korozí.

### **Průzkum v bočním světle**

Průzkum v bočním světle prokazuje výrazné defekty především v dolní části obrazu. Obě podložky jsou silně zvlněné. Karton je narušen trhlinami a sklady, které jsou z velké části fixovány na sekundární podložce. Barevná vrstva se lokálně odchlípuje od podkladu. <sup>Obr. 61</sup>

### **Průzkum v UV světle**

V ultrafialovém světle není patrná žádná výrazná luminiscence ani znaky sekundárních vysprávek. <sup>Obr. 62</sup> Pouze v oblasti vousu klečícího muže se ukazuje tmavě žlutá luminující skvrna. <sup>Obr. 63</sup> V celé ploše malby jsou patrné částice prachového depozitu světélkující jasně bílou barvou. Na rámu je výrazná žlutá luminiscence rozpraskané povrchové vrstvy. Pravděpodobně se jedná o zbytky laku.

### **Průzkum v IR reflektografii**

V infračerveném záření můžeme místy sledovat podkresbu uhlím. <sup>Obr. 64</sup> Není zde patrná žádná podmalba ani jiné podkladové barevné vrstvy.

### 3.2.2 Destruktivní metody průzkumu

#### Chemicko-technologický průzkum

V rámci chemicko-technologického průzkumu byly odebrány vzorky pro zjištění materiálového složení barevné vrstvy, kartonu a lepenky. Místa odběru byla podrobně zaznamenána. <sup>Obr. 65</sup> Vzorky byly odebrány také z povrchových vrstev zdobného rámu. <sup>Textové přílohy I, II a III</sup>

#### Odebrání stěru pro mikrobiologickou analýzu

Odebrání stěrů pro mikrobiologickou analýzu bylo provedeno na přední straně díla na ploše cca 10x10 cm. Stěr byl aplikován do živné půdy a ponechán v podmínkách příznivých pro růst plísní. Po 10 dnech byl proveden odečet. Výsledkem byly 2 kolonie. V průběhu restaurátorského zásahu, po sejmutí lepenky, byl odebrán stěr také z odkryté zadní strany originálu. Tento stěr již aktivní mikrobiologické napadení potvrdil.

#### Zkoušky rozpustnosti barevných vrstev

Tyto zkoušky byly provedeny pomocí filtračních papírků namočených v příslušných látkách a postupně přikládaných ke všem povrchovým vrstvám. <sup>Tabulka 1</sup>

*Tabulka 1. Zkoušky rozpustnosti barevných vrstev.*

		<b>voda</b>	<b>etanol</b>	<b>lakový benzín</b>	<b>toluen</b>
<b>originální barevná vrstva</b>		negativní	negativní	negativní	negativní
<b>retuš</b>		negativní	negativní	negativní	negativní
<b>podkresba</b>		negativní	negativní	negativní	negativní
<b>rám</b>	<b>hnědý nátěr</b>	negativní	<b>pozitivní</b>	negativní	<b>pozitivní</b>
	<b>zlatý nátěr</b>	negativní	<b>pozitivní</b>	<b>pozitivní</b>	<b>pozitivní</b>
	<b>lak</b>	negativní	<b>pozitivní</b>	negativní	<b>pozitivní</b>



### 3.3 Vyhodnocení průzkumu

Restaurátorským průzkumem bylo zjištěno, že v minulosti bylo dílo mechanicky poškozeno. Vznikly zde sklady, trhliny a lokální ztráty papírové podložky s barevnou vrstvou. Proto bylo přistoupeno k celoplošnému podlepu díla silnou lepenkou. Tento neodborný restaurátorský zásah však přispěl k další degradaci díla. V souvislosti s klimatickými změnami došlo ke zvlnění obou pevně spojených papírových podložek, což vedlo ke vzniku krakeláže a k lokálním ztrátám barevných vrstev. Nejrozsáhlejší poškození se nachází v dolní části díla.

Součástí sekundárního zásahu bylo také provedení nápodobivé retuše v místech absence papírové podložky. Tato retuš byla provedena přímo na podlepovou lepenku bez použití tmelu. Dle provedených zkoušek rozpustnosti byly použity pravděpodobně olejové barvy.

Na základě informací získaných při restaurátorském průzkumu byl sestaven restaurátorský záměr zahrnující návrh technického a technologického řešení restaurátorského zákroku. Textová příloha IV

Pro zlepšení kondice díla bude nutné sejmout z originálu všechny materiály přidané při sekundárním restaurátorském zásahu. Retuše jsou provedeny pouze na sekundární podložce, tudíž je spolu s ní lze lehce odstranit.

Zkoušky rozpustnosti neprokázaly citlivost barevných vrstev na vodu, bude tedy možné vystavit je mokřým procesům.

Na povrchu zdobného rámu se nachází vysrážená barevná vrstva s lakem. K vysrážení došlo pravděpodobně v důsledku chyby v postupu nanášení barevných vrstev, případně v důsledku vystavení rámu extrémním klimatickým podmínkám. Pro obnovení jeho estetických hodnot bude nutné zdegradovanou část povrchové úpravy odstranit.

Dílo pochází se soukromé sbírky a bude také v této sbírce dále využíváno. Investor požaduje komplexní restaurátorský zásah. S ohledem na využití a povahu díla bude kladen důraz na estetickou stránku zásahu. Nebude však cílem zahladit všechny stopy poškození, neboť nám podávají zprávu o historii a „životě“ díla.

### 3.3.1 Určení techniky a technologické výstavby

Na základě optického a chemicko-technologického průzkumu lze usoudit, že dílo bylo namalováno technikou alla prima.

Jedná se o metodu malby do mokrého, při níž vzniká pouze jedna barevná vrstva. Na rozdíl od druhé techniky používané při olejomalbě, jíž je vrstvená malba, se u metody alla prima postupuje od detailů k celku. Za příznivých podmínek a při dobrém ovládnutí techniky může být malba vyhotovena již za jedno nebo dvě sezení, dříve než stihne barva zaschnout. Autor je omezen na takový kolorit, kterého může dosáhnout bezprostředním namícháním tónů na paletě, případně barevným součtem při prosvítání podkladu přes lazurní vrstvu malby. Použití tmavých odstínů ve velkých vrstvách může vést ke znečištění malby. Jednou z velkých výhod této metody je, že barvy zde mohou schnout přirozeně a bez překážek, bez rizika vzniku časných krakel<sup>8</sup>.

Aby bylo možné malovat do mokrého, je důležité dbát na správnou volbu barev. Vhodné je použít barvy s delší dobou schnutí. <sup>Tabulka 2</sup> V případě malby restaurované v rámci této práce byla chemicko-technologickým průzkumem prokázána zinková běloba, která patří k barvám s nejdélší dobou schnutí vůbec. Kromě toho se zde objevuje také pomaluschnoucí kostní čern. Tato fakta mohou být jedním z podkladů identifikace použité techniky. [6]

**Tabulka 2. Schnutí olejových barev.** [15, s. 158]

barvy rychleschnoucí	barvy normálně schnoucí	barvy pomaluschnoucí
olovnatá běloba umbry pruská modř manganová čern železitá čern	okry sieny železité červeně kysličník chromitý chromoxidhydrát kobalt	čern lampová, kostní a révová mořenový lak asfalt kasselská hněď van Dyckova hněď kadmia ultramarín zinková běloba titanová běloba

<sup>8</sup>Dle Slánského se jedná o typ trhlin, které vznikají na základě rozdílného pnutí v barevných vrstvách v případě nanesení nové vrstvy na ne docela zaschlou barevnou vrstvu předchozí. [16, s. 110]

Kromě volby barev má na rychlost schnutí velký vliv složení jejich pojiva. Zde je dobré pojit barvy pomocí pomaluschnoucích olejů (makový, ořechový, slunečnicový). Lněný olej schne rychle a je tudíž pro tuto techniku nevhodný. [6]

Pro rozeznání metody, kterou byl obraz namalován, je důležitý také celkový dojem, kterým působí. Diskutované dílo je nápadné jednoduchostí a živostí tahů. Barva je lokálně nanášena v silných vrstvách a tvoří výrazný reliéf. Také o tomto díle může platit výrok D. I. Kiplika „*Malba prováděná alla prima je svérázně krásná a působí příjemně svou svěžestí a bezprostředností, vyjadřujíc rukopis a osobitost autora.*“ [6, s. 205] Zdánlivě omezující čas, za který je nutné malbu dokončit, tak zpravidla bývá pro celkové vzezření díla velmi přínosný.

Na obraze, jemuž je tato práce věnována, můžeme kromě míst s pastózními nánosy malby sledovat oblasti barvou téměř nedotčené, na nichž autor nechal působit barevnost podložky. To nám může napomoci při zkoumání technologické výstavby obrazu. Je zde patrné, že papírová podložka není upravena žádným podkladem, což dosvědčují také výsledky chemicko-technologických analýz. Textové přílohy I a II

Lokálně můžeme sledovat prosvítající podkresbu, vytvořenou pravděpodobně uhlem. <sup>Obr. 55</sup> Jedná se o souvislé a jisté tahy. Zřetelněji se nám podkresba ukazuje v IR reflektografii <sup>Obr. 64</sup> Nejsou zde patrné výrazné odchylky od výsledné kompozice malby, autor se prvotního rozvržení držel poměrně přesně. Stratigrafie barevných vrstev neprokázala žádnou jednotnou podmalbu. Barvy byly pravděpodobně nanášeny bezprostředně na podložku metodou alla prima. Malba nebyla opatřena žádnou lakovou vrstvou, jak nám ukazují výsledky chemicko-technologických analýz i vizuální průzkum malby v UV světle.

## 4 Srovnání s ranou tvorbou Františka Kupky

### 4.1 Život Františka Kupky

*„František Kupka byl stejně podivuhodný člověk jako umělec. Jeho bezmála románový životní příběh je bohatý na překvapivé obraty osudu, a totéž platí o vývoji díla. Z maloměstského učně se vlastní silou stal světovým umělcem, jedním z těch, kteří na počátku století malířství nejen obohacovali, ale přímo razili jeho novou cestu. Kupka mnohokrát opustil to, v čem dosáhl mistrovství, aby vykročil neznámým směrem. Mohl se stát úspěšným akademikem v Praze stejně jako ve Vídni, zůstat proslulým satirickým kreslířem, obdivovaným ilustrátorem, originálním symbolistou, pozoruhodným malířem postimpresionismu, ale nakonec se stal Kupkou, trvalým pojmem z pionýrského údobí nefigurativní malby 20. století. Osud mu však dal pocítit hořkost neuznání, ba téměř zapomenutí; za svého života zažil jako tvůrce nového umění více zklamání než slávy, a teprve po smrti jeho odkaz postupně nabýval všemožně užívaného významu.“ [9, s. 5]*

#### 4.1.1 Kupkovo dětství

František Kupka se narodil 22. nebo 23. září 1871<sup>9</sup> v Opočně jako nejstarší z pěti dětí<sup>10</sup> notářského písaře Václava Kupky a Marie Kupkové, rozené Špačkové.<sup>11</sup> Jeho pravým otcem byl ale prý opočenský farář. Přibližně rok po jeho narození se celá rodina odstěhovala do nedaleké Dobrušky, kde malíř prožil své mládí. Východní Čechy, kraj poměrně bohatý na památky, ve Františkovi již v útlém věku podněcoval zájem o umění.

<sup>9</sup>Datum není s jistotou známo. Dle dobrušského archivu se 22. narodil a 23. byl pokřtěn. [9, s. 6]

<sup>10</sup>František Kupka měl celkem 6 vlastních sourozenců. Pouze 4 z nich však zůstali naživu. [10]

<sup>11</sup>Karel Michl ve své knize udává, že druhá žena Václava Kupky a matka Františka Kupky se jmenovala Josefa (nikoli Marie) Špačková. Marie Karolína Hoňková byla první ženou Kupkova otce a zemřela bezdětná. Václav Kupka byl ženat celkem čtyřikrát. [10]

Událostí, která měla neblahý vliv na jeho budoucí život, byla smrt jeho maminky v roce 1881. Jeho otec se rok nato znovu oženil. [9] Macecha měla odpor k Františkově zálibě a ničila vše, co namaloval. Také otec jeho první umělecké projevy nevšímavě přecházel a všímal si jen potřeb rodiny. V mamince odešla malému chlapci jediná osoba, která měla pro jeho „čmárání panáčků“ porozumění. [10] Rok 1883 strávil František na „handlu“ v Olešnici, kde se měl naučit německy. Zde také ukončil své vzdělání pátou třídou, kterou musel opakovat, neboť vyučujícím jazykem byla němčina, kterou zprvu neovládal.

Přestože mladý Kupka velmi toužil po vzdělání, nemohl si jeho otec dovolit zaplatit mu střední školu. Ve dvanácti letech jej dal do učení k sedlářskému mistru Josefu Šiškoví. František měl však plno jiných zájmů a řemeslo ho příliš nepřitahovalo, učení dokončil jen díky pochopení svého mistra. [9]

V Dobrušce se Kupka poprvé setkal se spiritismem, neboť Šiška byl hlavou tajné sekty. Pořádal doma pravidelné seance, ke kterým mladého chlapce zval. Přecitlivělý Kupka, jehož vždycky lákal duchovní svět a záhrobní, se brzy stal oceňovaným médiem. [3] *„Z těchto zkušeností si Kupka pravděpodobně odnesl základní, pro něho důležité poznání, že má schopnost vstupovat do spojení s jinými sférami zážitků než běžnými a otevírat jiné brány poznání než všeobecně dostupné.“* [9, s. 15] Také v pozdějších letech v Praze, ve Vídni a v Paříži se několikrát ke spiritismu vrátil a jako úspěšné médium si přivydělával peníze. [9]

Když se jako vyučený sedlářský tovaryš vydal na zkušenou na šest měsíců do Domažlic, velmi jej zaujal místní bohatý folklór. Stránky jeho deníku se rychle zaplňovaly náčrtky národních krojů. Podobně jako Mikoláše Alše jej zajímaly především dekorativní detaily krojů. [3] V Domažlicích nějaký čas pracoval u sedláře a malíře Pecky jako malířský tovaryš. Naučil se zde třít barvy, malovat madony, světce a několik typů krajin. Po návratu do Dobrušky se již k sedlářskému řemeslu nevrátil. Maloval obrazy dobrušským sousedům, kostelní korouhve a první zakázku pro starostu Archleba. [10]

#### 4.1.2 První umělecké vzdělání v Jaroměři

Naplnění svých tužeb po uměleckém vzdělání Kupka dosáhl pravděpodobně jen díky svému prvnímu mecenáši, kterým byl dobrušský starosta Josef Archleb. Tento osvícený člověk měl nadšení a pochopení pro všechno nevšední, co by přineslo do zaběhnutých kolejí maloměsta něco nového. Poradil Kupkovu otci, který byl v té době jeho podřízeným, že by bylo škoda nedat nadaného chlapce na umělecká studia. Přidal k tomu také finanční zaopatření a tak bylo o Kupkově osudu rozhodnuto. [22]

Na starostovo doporučení se sedmnáctiletého talentovaného chlapce ujal Alois Studnička (1842–1927), ředitel Státní řemeslnické školy v Jaroměři. Studnička byl výborný učitel kreslení, znalec lidového umění a odborník na ornamentiku. Během tří měsíců jej připravil ke zkoušce na Akademii výtvarných umění v Praze. Jako velký zastánce nazarénské školy<sup>12</sup> vzbudil v Kupkovi obdiv k Josefu Mánesovi, který měl na jeho umělecké formování velký vliv. [3]

V odborném časopise *Český kreslíř*, který Studnička vydával v letech 1885-1888 pro české učitele kresby, můžeme objevit jeho dávno zapomenuté didaktické metody, velice odlišné od tehdejších metod Akademie. Učil své žáky kreslit jednoduché i složité geometrické linie, spirály, ovály a křivky. Požadoval, aby nejprve dosáhli dokonalosti v kresbě základních elementárních tahů nepřerušenu linií (dle vzoru nazarénistů). Nyní mohl Kupka naplno studovat ornamentiku, které si všímal již jako mladý tovaryš. [3]

Studničkoví žáci se také museli učit používat v ornamentice barvy, inspirované různými údobími a kulturami, především islámem, který měl největší vliv na české a slovenské folklorní motivy. Kupka byl psychologii barev hluboce zaujat a věnoval se jí i celý svůj následující život.

---

<sup>12</sup>Skupina malířů z vídeňské výtvarné akademie založila roku 1809 bratrstvo podle středověkého vzoru. Po přesídlení do Itálie se přejmenovali na Nazarény. Asi v polovině století obsadili Nazaréni téměř všechny důležité středoevropské akademie a měli na tuto část světa velký vliv. Původní nazarénisté požadovali, aby se malba navrátila k duchovní orientaci pozdního středověku v Německu. Také pro jejich následovníky byla zásadním pramenem tvůrčího umění kontemplace. Za úlohu umění považovali, aby vytvářelo podobný účinek jako chrámová hudba. Vraceli se proto k monumentálním freskám, ke zjednodušené, ornamentální a lineární technice. [3]

Podrobně studoval Studničkova pojednání v časopise *Český kreslíř* i knihy, které se tematikou použití barev zabývaly. Například velmi jej zaujaly názory Ernsta Brucka uvedené v knize *Das Psychologie der Farbe*. Autor zde odmítá inspiraci barvami přírody; malíř by měl v dekorativních obrazech využívat vymyšlených barev. Později ve svých spisech Kupka Bruckovu teorii rozvíjí: „*Estetika barev není v umění tatáž jako v přírodě: obě se značně liší.*“ [8, s. 97]

Ani tvarové napodobování přírody nebylo pro Studničku přípustné: „*Kdykoli se napodobovaly přirozené formy, umění bylo v úpadku nebo na nízké úrovni vývoje... Umělec však nesmí znásilňovat přírodu užíváním tvarů, které jsou pravým opakem přírody. Nepřirozené tvary nemohou uspokojovat, protože oko ihned rozpozná jejich nemožnost a nepřiměřenost. Skutečný umělec by měl posbírat všechny krásné prvky, které najde ve zvláštních formách téhož druhu a měl by je sloučit v jediný tvar.*“ [20, s. 13] Je pravděpodobné, že Kupkovo pozdější směřování k abstrakci částečně vycházelo z názorů jeho prvního učitele kresby. [3]

#### 4.1.3 Studia v Praze

Po vzorné a svědomité přípravě u profesora Studničky byl Kupka roku 1888 přijat na Akademii výtvarných umění v Praze. Stal se žákem nazarénisty prof. Františka Sequense (1846–1896) v oddělení pro náboženskou a historickou malbu. [10]

Sequens vyučoval obvyklou pedagogickou metodou: v prvním roce přísná drezúra v geometrickém a perspektivním kreslení, ve druhém roce kresba podle živého modelu, kompozice a úvod do malby. Ve třetím roce si mohli žáci vybrat směr dle svého talentu. Nejtalentovanější žáci byli přijati do mistrovské třídy, kde pro Sequense kreslili návrhy nástěnných maleb a vitráží do českých kostelů. [3] Pravděpodobně v této době začal u Kupky zájem o barevná okna katedrál, který měl takový vliv na jeho pozdější tvorbu. V době studií na Akademii totiž viděl vznikat Sequensova okna pro Katedrálu sv. Víta na Hradčanech s bohatými ornamentálními kompozicemi. Plane v nich zářivá modř a červeň, což jsou později Kupkovy preferované barvy. [9]

V době, kdy Kupka na Akademii nastoupil, zde existovaly tři nezávislé školy. Vedle Sequensovy to byla významná krajinářská škola vedená žákem barbizonské školy, který vyučoval v přírodě a byl velmi populární. Dále pak neméně populární škola žánrové malby. Studentům se doporučovalo měnit směr v kterémkoli ročníku, aby našli profesora a styl, se kterým nejlépe uplatní svůj talent. Kupka, jenž byl hluboko spjat s nazarénismem, zůstal však čtyři roky v jednom ateliéru, přestože si se Sequensem umělecky příliš nerozuměl. [3]

Těžkopádný nazarénismus nebyl již na konci devatenáctého století na Akademii populárním směrem. Mladá generace studentů, především škol krajinářské a žánrové, kráčela ve stopách impressionismu. Panovalo zde okouzlení barvou, z palety byly vyloučeny pigmenty černě a hnědi, linie byla zavržena. Preferovala se volnost, rychlost a svěžest projevu. Propracovanost detailů naopak přestávala být v oblibě. Nejčastěji užívanou metodou byla malba alla prima. Studie a přípravné malby, které dříve na veřejnost nesměly, se začaly stavět na roveň „hotové“ malby a byly vystavovány v galeriích jako plnohodnotné obrazy. [5]

Od znázorňování historické tematiky se upouštělo, ba byla často v opovržení. Touhou malířů bylo upřímné a skutečné ztvárnění přírody. *„nevymýšlejme, neboť malíř, toť aparát, výkonný stroj, jenž vlastně pouze reprodukuje, co smysly, rozumějme zrak, postřehly.“* [5, s. 127]

Kupka, přestože měl zálibu v realistické tvorbě mnichovského stylu, se formou barevnosti a světlosti malby blížil svým druhům krajinářům. [11] Poslední rok studií v Praze strávil v Sequensově mistrovské třídě. Ještě před dokončením ročníku r. 1891 zemřel jeho otec, tak musel být Kupka živ jen z kondic a školních prémie. Příležitostně si přivydělával malbou. [10] Ve své autobiografii z roku 1902 Kupka píše: *„Každý rok jsem vyhrál školní ceny a byl jsem dáván ostatním studentům na Akademii za vzor pro svou píli. Řediteli se velice líbily mé kompozice v Mánesově stylu.“*

Josef Mánes měl veliký vliv na Kupku a jeho dílo. Zemřel ve stejném roce, v němž se Kupka narodil. Mánes studoval na akademii v Praze s jedním z původních nazarénistů a poté strávil tři roky v Mnichově. Po návratu do Čech začal prosazovat hodnotu české kultury méně závislé na cizích vzorech. Začal podnikat mnoho cest na venkov, kde studoval umění prostého lidu.



Mánes zosobnil nazarénskou tradici důrazem na kompozici a melodickou linii. Důležitým prvkem jeho děl byl symbolismus. [3] Josef Mánes byl Kupkovým idolem po celý život, jeho portrét visel v ateliéru až do smrti. V roce 1902 o něm napsal v dopise básníku Macharovi: „*Měl vliv, který mě co nejhlouběji zasáhl a spolurozhodl můj osud*“ [9, s. 10]

Vliv na Františka Kupku měl od útlého věku také Mánesův nejznámější následovník, Mikoláš Aleš. Ten v důrazu na ornament a symbolismus zašel snad ještě dále než Mánes. Byl přesvědčen, že své myšlenky může vyjádřit jen v monumentálním umění, dekoroval proto interiéry i exteriéry architektur pomocí fresek. Jeho postavy, zakomponované do ornamentálního prostoru, příliš neodpovídaly modernímu vkusu realismu. Hledal tedy útěchu v lidovém umění, nechal se unášet rytmem a melodií. Nerozlišoval příliš mezi vysokým a užitým uměním, zdobil zdi budov i nábytek, v čemž můžeme rozpoznat rané výrazy české secese. Největší vliv na Kupkovu tvorbu měly Alšovy rozsáhlé ilustrace českých lidových písní. Pravděpodobně našly později ozvěnu v jeho snahách sloučení malířství s hudbou. [3]

V kruzích mladých umělců však česká domorodá kultura začala být odsouvána stranou. Zachvátila je internacionální horečka „všehoumění“ a „všehopoznání“. Pražské studenty již tísnily akademické ateliéry, rozcházeli se proto všemi směry. Nedůležitějšími centry umění byla Vídeň, Mnichov a především Paříž. [5]

#### 4.1.4 Studia ve Vídni

Když jednadvacetiletý Kupka v roce 1892 nastoupil na vídeňskou Akademii, byl přijat rovnou do mistrovské třídy profesora A. Eisenmengera (1830–1907), nazarénisty a odborníka na freskovou malbu.

S příchodem do Vídně nastal v jeho životě zlom. Město bylo na přelomu století živým kulturním střediskem. Kupka opustil český nacionalismus i zálibu v lidovém umění a začal toužit po popularitě. Chtěl se vzděláním vyrovnat vídeňské duchovní elitě. Ctižádost jej poháněla a tak se z něj studiem knih všech možných oborů stával knihomol a intelektuál.

Zabýval se psychologíí, astronomíí, chemíí i alchymíí, teozofíí, okultními vědami, magií atd. Je otázka zda to pro jeho tvůrčí práci znamenalo přínos či nikoli, neboť někdy se následně ve svých obrazech snažil vyslovit více, než na co jako malíř zatím stačil. A tak některé obrazy pouze plánoval, některé nedokončil nebo ničil. [9]

Význam Kupkova pobytu v rakouském hlavním městě však nespočívá ve vývoji jeho malířské techniky. Spíše šlo o období formování osobnosti a vytváření osobní filosofie. [3] Přitom ale někde uvnitř jeho osobnosti zrály jeho vlastní umělecké názory a cíle, něco, co později udělalo Kupku Kupkou. [9]

Podobně jako v Praze se musel starat o svou obživu. Vydělával si opět jako médium na spiritistických seancích a stal se členem teozofické sekty Bratři. Stýkal se s Karlem Diefenbachem, malířem, hudebníkem a zastáncem přírodní filosofie. [9] V jeho komunitě nějaký čas pobýval a spojoval umění s meditací, filosofií a tělesnou kulturou. Od té doby cvičil každý den nahý v přírodě a přikládal tomu velkou váhu jako stimulaci pro zlepšení výtvarného projevu. Dalším člověkem, který se stal Kupkovým přítelem a měl vliv na jeho dílo byl budoucí umělecký kritik Arthur Roessler. Do doby jejich přátelství spadá vznik Kupkovo uvědomění, že „předmět“ je v malbě nepotřebný a člověk může pociťovat radost už z toho, že vidí barvy a linie. Že umění vyžaduje dokonce i více než vyjádření emocí. Jako mnoho jiných evropských umělců si přál vyjádřit metafyzickou tíseň. [3] Ve své knize *Tvoření v umění výtvarném* Kupka píše: „*umělec musí hledat a nalézat prostředek, jak vyjádřit hmotnou podobu všech hnutí a stavů svého vnitřního života a zachytit v ní všechny abstrakce*“ [8, s. 123]

#### 4.1.5 Paříž

Roku 1895 odjel Kupka jako stipendista do Paříže, usadil se v La Bretèche a nepravidelně navštěvoval Akademii krásných umění a Akademii Julien. [13] Živil se nejprve kresbou pro módní žurnály, než uspořádal své životní poměry natolik, aby mohl opět začít malovat. V nových obrazech, které vznikaly, se Kupka vysmíval své minulosti, obrátil se k životu a jeho radostem. [18]

Příklad montmarterských kreslířů ho inspiroval k prvním pokusům o satirickou kresbu. Začal litografiemi a kresbami plakátů pro montmarterské zpěváky a po čase se začlenil do levice kreslířů satiriků. V jeho kresbách se spojovala výborná pozorovatelská vloha se smyslem pro spravedlnost, který si odnesl z nelehkého dětství. [11] Dle jeho vlastních slov: „*Pronásledování macechou způsobilo, že se v Kupkovi vyvinul odbojník, který se vzpíral později i nepravostem, jež viděl na scéně světa, v němž mu bylo žít. A tak je Kupka satirikem kreslířem, zanedbávajícím malbu, s kterou v Paříži vystoupil na veřejnost.* [9, s. 15] Úspěch v oboru satirické kresby Kupku dovedl až ke knižní ilustraci grafickými technikami. [11]

Roku 1906 se Kupka usadil v Puteaux. Stále také udržoval styky s Prahou, kde časopis SVÚ Mánes *Volné směry* otiskoval reprodukce jeho děl. Roku 1910 byl jmenován členem České akademie věd a umění. Po začátku první světové války vstoupil Kupka do dobrovolnické armády a bojoval na Somě. Kvůli zranění pak musel zůstat v zázemí, a tak organizoval československé legie, přednášel, navrhoval stejnokroje, vyznamenání a prapory. [13] S příchodem legionářů z Ruska se Kupka opět aktivně začlenil do armády jako štábní poručík a později kapitán.

Po skončení války se vrátil do Puteaux, aby se opět věnoval nefigurální malbě, do níž se plně ponořil od roku 1911. Uspořádal několik výstav, z nichž si odnesl medaile (Paříž, St Louis). [18] Praha o jeho umění nejevila zájem. Roku 1919 byl Kupka jmenován profesorem pražské Akademie s úlohou vychovávat v Paříži stipendisty. Svě umělecké názory publikoval v knize *Tvoření v umění výtvarném* (1923).

Za druhé světové války unikl před gestapem do Beaugency, po válce opět navázal styk s Prahou. V roce 1946 uspořádal v Praze výstavu, která však neměla předpokládaný ohlas. Roztrpčen malostmi českých poměrů se vrátil zpět do Paříže a vzdal se myšlenky ve své vlasti dožít svůj život. Zemřel v Puteaux roku 1957. Pohřební obřad uspořádala tajná společnost neznámo kde. Až po jeho smrti roku 1958 ukázala retrospektivní výstava, uspořádaná v Paříži Muzeem moderního umění, plně Kupkův přínos pro abstraktní umění a vřadila jej do světových dějin umění. [13]

## 4.2 Raná tvorba Františka Kupky

František Kupka je světově znám především jako spoluzakladatel a tvůrce výtvarné abstrakce, proto se někdy zapomíná, že na počátku maloval čistě v realistickém duchu. Pro průzkum k této práci a srovnání s restaurovaným dílem je důležité právě toto rané období. Na následujících stranách je uveden výběr z Kupkova nejstaršího díla. Jedná se o olejomalby blíže zkoumané a dokumentované ve vybraných galeriích Čech a Moravy.

### 4.2.1 Vlastivědné muzeum v Dobrušce

Svou uměleckou dráhu odstartoval Kupka v Dobrušce v podhůří Orlických hor a tam také můžeme dnes jeho prvotiny najít. Jsou uchovávány v prostorách historické radnice ve stálé muzejní expozici nazvané Mládí Františka Kupky.

- Nejstarším známým dochovaným dílem je *Firemní štít sedlářského mistra Šišky* (1885) <sup>Obr. 39</sup> o velikosti 630x775 mm, olejomalba na plechu. Mladý František jej vytvořil pravděpodobně jako důkaz vděčnosti svému tolerantnímu mistru. [21] Ten dobrotivě přehlížel, jak jeho mladý svěřenec dává přednost tužce a štětci před sedlářským náčiním, dokonce ho v tom podporoval. [10] Na štítu je z profilu zobrazen osedlaný hnědý koník v parádním postroji. Je umístěn ve středové kompozici, jeho postoj je klidný, „*jakoby přímo symbolizoval solidnost řemesla, jehož měl být propagátorem*“. [24] Pod ním se nachází světlý nápis vyvedený vzorným patkovým písmem „*J. Šiška, hotovitel všech druhů postrojů na koně*“. Pozadí štítu má jasně červenou barvu, což dodává celému výjevu charakteristickou atmosféru.

- Další obraz, který se nachází v prostorách dobrušské radnice, je nedatovaná olejomalba na plátně s názvem *Počátek moudrosti je bázeň Páně*. <sup>Obr. 40</sup> Rozměry tohoto obrazu jsou 430x640 mm. Spíše než o autorské dílo zde jde o rozsáhlou přemalbu staršího obrazu. [21]

Na výjevu je zobrazena Panna Maria se svou maminkou sv. Annou. Starší světice sedí v křesle, pravou ruku má položenou na Mariině rameni a ukazuje jí rozevřenou knihu s textem, dle něhož je dílo pojmenováno. Maria se k ní obrací s výrazem očekávání a se sepjatýma rukama. U levého okraje díla je zobrazena lilie – symbol čistoty.

- Olejomalba na plátně s názvem ***Panna Maria Lourdská*** (1885) <sup>Obr. 41</sup> byla pravděpodobně vyhotovena dle některého z tehdy velmi rozšířených barvotiskových obrázků. Její rozměry jsou 450x600 mm a zobrazuje zázračné zjevení v Lourdech. [21]

Maria, oděná do bílého roucha s blankytným pásem a zlatými růžemi u nohou (obvyklé vyobrazení Panny Marie Lourdské), stojí ve skalním výklenku obklopeném růžemi. U jejích nohou vytéká ze skály pramen. Před Marií klečí malá světice (sv. Bernadeta), vzhlíží k ní a vztahuje ruce s růžencem. Dominantní barvou výjevu je podobně jako u *Štítu* hnědočervená.

- Dalším z raných děl uložených v Dobrušce je olejomalba na plátně ***Anděl strážný*** (1885). <sup>Obr. 42</sup> Jedná se pravděpodobně opět o kopii některého ze „svatých“ obrázků. Jeho rozměry jsou 450x600 mm. [21]

Často zobrazovaný výjev je podaný rukou čtrnáctiletého autora velmi realisticky. V popředí se nachází chlapec s dívkou, trhají květiny a dívají se na sebe. Za nimi stojí anděl v pozici ochránce a hledí na diváka. Potřebnou hloubku dodává malbě pohled v dáli, který prosvítá skulinou mezi skalami.

- Dílem z období počátků studia Františka Kupky na Akademii výtvarných umění v Praze je ***Portrét otce*** (1888). <sup>Obr. 43</sup> Jde o olejomalbu na plátně ve tvaru elipsy o rozměrech 325x440 mm. [21]

Portrét Václava Kupky s vážnou tváří vystupuje z tmavohnědého pozadí ve stylu barokního temnosvitu. Nejjasnějším světlem je ozářeno jeho čelo pod ustupujícími vlasy, na tvářích má tmavý vous, je oděn do bílé košile a černého obleku.

- Nejrozměrnějším plátnem ve sbírce dobrušského muzea je o rok mladší **Panorama Dobrušky** (1889) <sup>Obr. 44</sup> s rozměrem 1280x2280 mm. [21] Bylo vytvořeno pravděpodobně na objednávku starosty Archleba pro hospodářskou a průmyslovou výstavu, která se konala v prostorách staré dobrušské školy. František zde představil také jiné své obrazy.

Pohled na město, v němž Kupka prožil své mládí, nese v technice i barevnosti stopy Sequensovy školy. [10] Reliéf malby je poměrně výrazný. „*Obraz s postavou drobné husopasky v popředí, realisticky zachycuje Dobrušku ještě před nástupem výrazných změn, které s sebou přineslo dvacáté století.*“ [21]

- Posledním obrazem, který má spojitost s Kupkovým pobytem v Dobrušce je **Dekoratívni panneau La ferme** (1891), <sup>Obr. 45</sup> kterou vytvořil malíř opět na objednávku dobrušského starosty. Rozměry díla jsou 710x1070 mm. Jedná se o firemní obraz, který měl propagovat Archlebovu továrnu na likéry La ferme. Bohužel nebyl z neznámých důvodů dokončen. [21] „*Možná, že šlo již o období, kdy Archlebovy podnikatelské i politické aktivity začaly jeho přílišnou velkorysostí a špatným odhadem situace postupně krachovat. A tak pochopitelně neměla smysl ani jejich oslavná propagace.*“ [24]

Ve spodní části díla je v pozadí vyobrazena nově postavená továrna. Nad ní se vznáší ženská postava držící v jedné ruce symbol obchodu. Ve druhé má vavřínový věnec korunující láhev s likérem, kterou nese malý andílek. Další andílek nalévá likér z lahve do sklenice. Pod továrnou se nachází plocha, imitující starý pergamen, připravená pro nápisy. Dále pak rakouský orl s císařskou korunou a nápisem na stuze „*Viribus unitis*“<sup>13</sup>. Na levé straně obrazu stojí na stráží středověký rytíř v brnění, držící prapor s erbem Dobrušky. [10] V horní části korunuje výjev stuha s nápisem *La ferme*.

V koloritu se tento obraz poměrně liší od předešlých. Volbou světlých barev se Kupka poněkud přiblížil svým kolegům z Akademie – krajinářům. [11]

---

<sup>13</sup>Rakousko-uherská bitevní loď, jejíž název byl devízou císaře Františka Josefa I. (překl. „spojenými silami“). [26]

#### 4.2.2 Museum Kampa, nadace Jana a Medy Mládkových

Museum Kampa, vzniklé díky iniciativě sběratelů umění Jana a Medy Mládkových, uchovává ve svých prostorách rozsáhlé sbírky dvou významných umělců 20. Století. Jedním z nich je právě František Kupka. [27] Přestože Museum je zaměřeno na moderní umění, nachází se zde také několik děl raných.

- Z konce 19. století zde najdeme dva portréty. Oba jsou označovány stejným názvem *Portrét mladé ženy*.

První z nich <sup>Obr. 46</sup> je velký 356x318 mm a pochází z roku 1893, což spadá do období studia Kupky na vídeňské Akademii. Jedná se o olejomalbu na plátně. Zobrazuje dívku s vyčesanými tmavými vlasy. Je namalována z profilu a má zamyšlený výraz.

Druhý portrét <sup>Obr. 47</sup> není přesně datován, záznamy uvádějí počátek 20. století. Dle razítka na zadní straně *Vienna* jde opět o obraz z Vídně. Olejomalba je provedena na papírové podložce a její rozměry jsou 375x349 mm. Je zde zobrazena jiná žena, hlavu má natočenou ke svému pravému rameni, oči sklopené.

Oba portréty jsou provedeny na tmavě hnědo-zeleném pozadí a působí podobně pokojnou atmosférou.

- Neobvyklým výjevem je *Autoportrét mezi růžemi* (1894–1895). <sup>Obr. 48</sup> Jedná se o olejomalbu na dřevěné desce o velikosti 650x420 mm. Přestože jde o autoportrét, obličej je téměř ukryt v tmavě hnědém pozadí. Obraz je ze dvou třetin zaplněn žlutými a růžovými růžemi, na první pohled působí jako květinové zátiší „*Téměř nemocný pohled*“ popisuje paní Kupková svůj dojem z obrazu. [3]<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup>Informace o obrazech jsou získány na základě komunikace se Sandrou Průšou, vedoucí výstavního oddělení Musea Kampa.

### 4.2.3 Galerie moderního umění v Hradci Králové

- Raná olejomalba Františka Kupky, která se nachází v Galerii hlavního města jeho rodného kraje, se nazývá *Žena s vyčesanými vlasy* (1897).<sup>Obr. 49</sup> Dílo vzniklo v Paříži a jeho rozměry jsou 550x385 cm. Z profilu je na něm zobrazen portrét ženy v bílém oděvu. Žena má sklopené oči. V popředí se nachází větévka růžového keře. Výjev působí tiše a pokojně, „rozehrané“ modré pozadí celému obrazu dodává pocit pohybu.<sup>15</sup>

### 4.2.4 Galerie výtvarného umění v Ostravě

- *Krajina se stromy* (1896)<sup>Obr. 50</sup> je malým obrazem uloženým ve sbírkách Galerie výtvarného umění v Ostravě. Dle datace se jedná pravděpodobně o dílo vzniklé v Paříži. Olejomalba je na překližce, její rozměry jsou 315x235 mm. Je zde zobrazen sluncem ozářený pohled na skupinu stromů, za nimiž prosvítá červená střecha.

- Plátnem mnohem větších rozměrů je malba *Vlna* (1902)<sup>Obr. 51</sup> o velikosti 1000x1450 mm. Je na něm zobrazena dívka v průsvitném šatu, dřepící na skalisku na mořském pobřeží. Dívka upírá klidný pohled na divokou vlnu vzdouvající se za ní v centru výjevu. Nad horizontem je klidné nebe, na němž se vznáší pták. Vpravo na obzoru vyčnívá z moře skupina skal. Obraz je vyveden ve světlých barvách. Pastózní nánosy pastelových tónů zde kontrastují s lazurou temně zelené vodní hladiny.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup>Informace o díle byly získány na základě komunikace s Michalem Brandejsem, správcem depozitáře Galerie moderního umění v Hradci Králové.

<sup>16</sup>Informace o dílech byly získány na základě komunikace s Mgr. Petrem Beránkem, dokumentátorem sbírek Galerie výtvarného umění v Ostravě.



### 4.3 Autorství restaurovaného díla

Přestože dílo, restaurované v rámci této práce, je signováno, ostatní doklady jeho původu a autorství byly pouze ústní. Snahou výzkumu bylo získat objektivní informace, které by napomohly hypotézu potvrdit nebo vyvrátit. Vzhledem k určitému omezení rozsahu práce i k možnostem studovaného oboru nelze použít pro výzkum všechny známé metody určování autorství.

Již při optickém průzkumu je však možno vyzorovat na díle určité charakteristické rysy a porovnat je s dílem jiným. Cílem výzkumu proto bylo, dle zadání práce, porovnat restaurovaný objekt s díly Františka Kupky. Realistický motiv díla tento úkol do určité míry ulehčuje. František Kupka je znám jako abstraktní malíř a doba, kdy se věnoval figurální tematice, byla poměrně krátká.

Na základě těchto předpokladů byly na počátku výzkumu osloveny galerie, u nichž bylo možné, že uchovávají Kupkovu ranou tvorbu. Nalezená díla byla blíže opticky zkoumána a fotografována. <sup>Kapitola 3.2</sup> Bohužel se jich nedochovalo mnoho. Lamač píše: „*Shledáme toho nemálo...*“ (o Kupkově životě) „...*ale zároveň pocítíme nedostatečnost znalostí. Neznáme například až na několik výjimek umělcovo dílo do konce Vídeňského pobytu. Ztratilo se všechno, co Kupka vytvořil v Praze, ve Vídni i předtím? Nebo to zavrhl a zničil, chtěje ukázat, že jeho dílo začíná Paříží?*“ [9, s. 10] Možná, že restaurované dílo je jedním z těchto „ztracených“ obrazů a pomůže nám vyplnit hluchá místa začátků významného umělce...

#### 4.3.1 Srovnání stylu malby, koloritu a kompozice

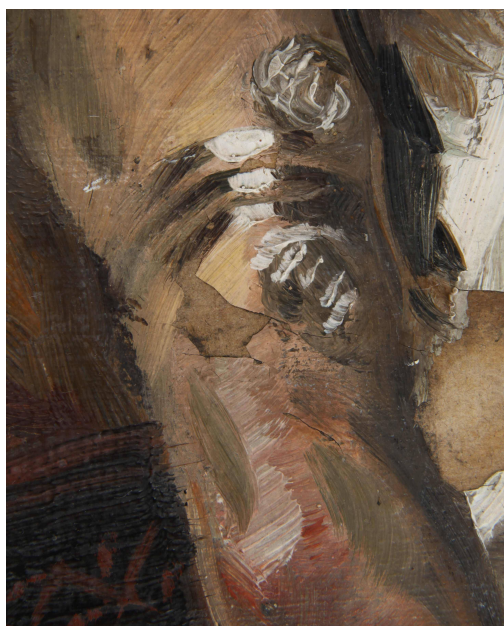
Abychom mohli nalézt na obrazech společné znaky, musíme při výběru děl, se kterými budeme srovnávat, vycházet z několika předpokladů. Je dobré, aby šlo o dílo ze stejného období, dále pak o stejnou techniku a nakonec také o podobný motiv. Posledním předpokladem, vzhledem k malému množství dochovaných raných děl, se nebylo možné do plné míry řídit.

Navzdory zaměření oboru, který Kupka na Akademii v Praze a ve Vídni studoval, se mezi jeho ranými malbami nepodařilo nalézt ani jeden motiv z historie. Na druhou stranu, pro srovnání barevného obsahu děl nám může dobře posloužit jakákoli olejomalba, která vznikla v období blízkém „našemu“ obrazu.

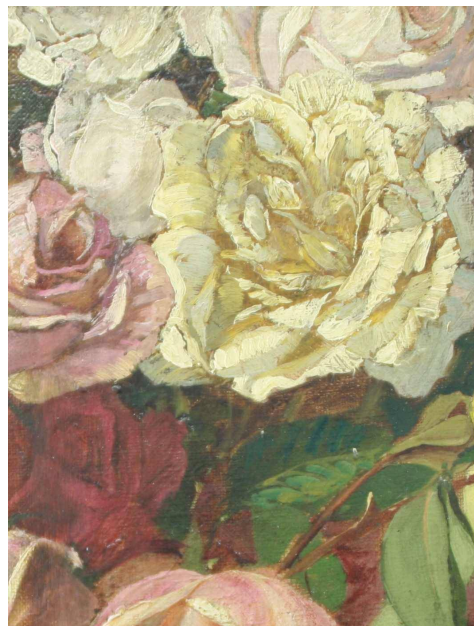
### a) Styl malby a kolorit

Přestože se autor ve stylu i kvalitě malby vyvíjí, některé principy, kterým se naučil na samém začátku své tvorby, neustále opakuje. Na základě takových příznaků můžeme u jednotlivých děl sledovat podobnost s restaurovaným obrazem (pro jednoduchost jej budeme nazývat *Libuše*).

Autor často modeluje objekty po směru jejich tvaru. Na některých místech se směry tahů střídají, což navozuje pocit živosti. V mnoha případech používá raději mnoho krátkých a silných tahů vedle sebe „po tvaru“ místo jednoho dlouhého napříč. <sup>Obr. 1 a 2</sup>



Obr. 1. *Libuše*, detail.



Obr. 2. F. Kupka, *Autoportrét mezi růžemi* (1894–1895), detail.

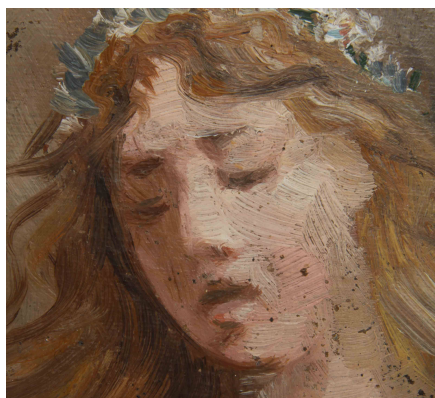
Pro malbu autor zpravidla používá čisté tóny barev. Na objektech se téměř nenacházejí barvy, které tam na první pohled „nepatří“, což někteří jiní malíři používají pro efekt vzájemného propojení jednotlivých objektů do celku obrazu. Tyto efekty můžeme pozorovat v hojné míře až v pozdější tvorbě Františka Kupky.

### Figura

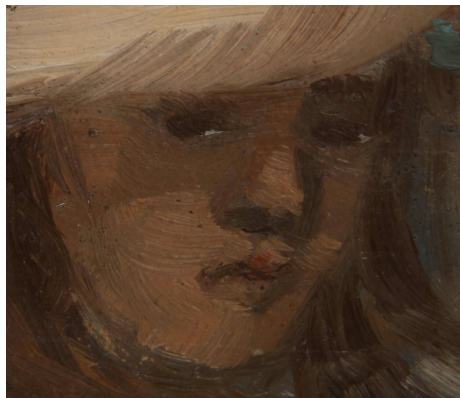
Charakteristické znaky stylu můžeme pozorovat v modelaci figur. Každý malíř do malby postavy vkládá „něco ze sebe“. Velkou vypovídající hodnotu má malba pleti. Je pravděpodobné, že metoda, jíž malíř modeluje tělové tóny, se bude u jeho děl vzájemně podobat.

U restaurovaného obrazu si můžeme všimnout rozdílu mezi tmavou pletí mužů, tvořenou červenými a hnědými odstíny, a pastelově jemnou pletí žen s větším množstvím běloby. <sup>Obr. 53</sup> Podobně je tomu tak u *Dekoratívni panneau La ferme* v případě ženy a rytíře. <sup>Obr. 45</sup> Malíř pro vyjádření stínu málokdy používá modré odstíny, jak ukazují mnohé z následujících obrázků. Častější je zde použití hnědí, někdy i s červeným nádechem. <sup>Obr. 3-14</sup>

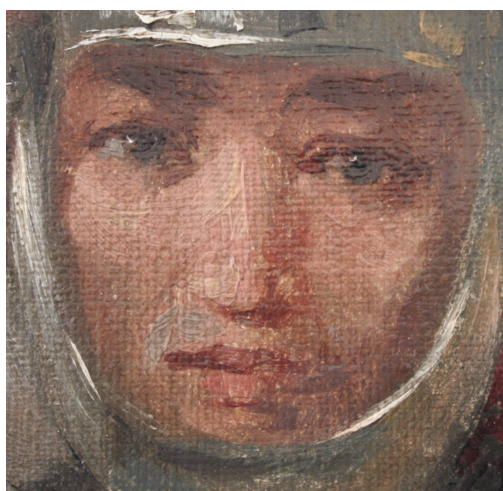
V případě malby tváře se u děl Františka Kupky nachází mnoho stylů i úrovní vypracování. U figur obrazu *Libuše* nejsou části obličeje vypracovány do velkých detailů. <sup>Obr. 3 a 4</sup> Oči, obočí, nos i rty jsou modelovány pomocí hnědých odstínů, jen na některých místech můžeme pozorovat jemné doteky červenou barvou (rty, chřípí nosu). Čelo a tváře jsou utvářeny převážně tahy v horizontálním směru. Na nose a bradě se nachází několik tahů vertikálních. Rty jsou plné s poměrně širokými koutky. Nosní dírky jsou jen naznačeny. Podobné znaky, avšak v detailnějším vypracování s pestřejším koloritem, můžeme sledovat u tváří postav z obrazů *Dekoratívni panneau La ferme* <sup>Obr. 5 a 6</sup> a *Anděl strážný*. <sup>Obr. 7 a 8</sup>



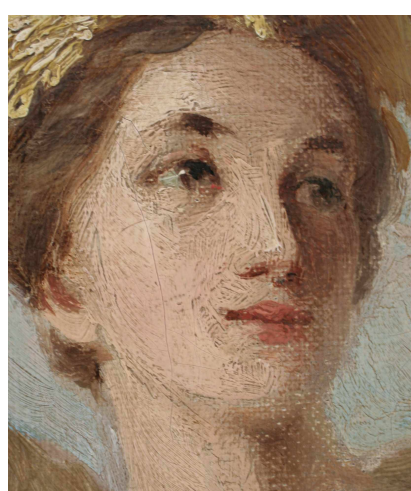
Obr. 3. *Libuše*, detail.



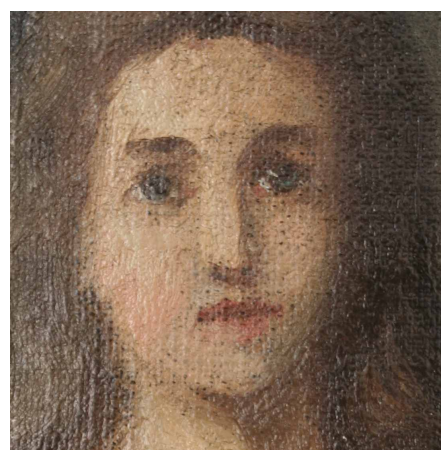
Obr. 4. *Libuše*, detail.



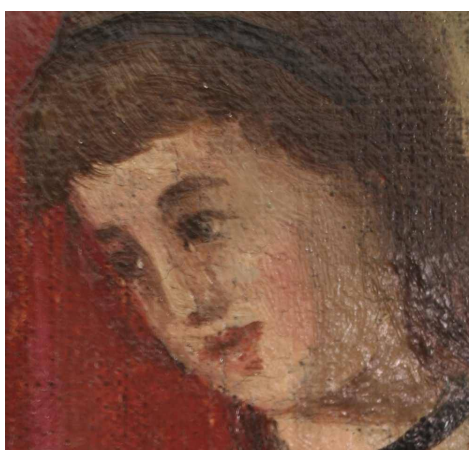
Obr. 5. F. Kupka, *Dekoratívni paneau...*(1891), detail.



Obr. 6. F. Kupka, *Dekoratívni paneau...*(1891), detail.

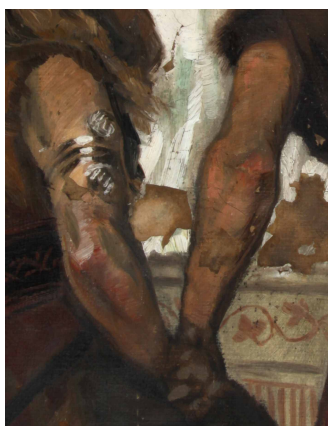
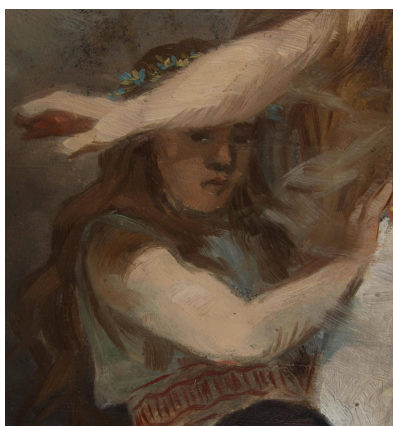
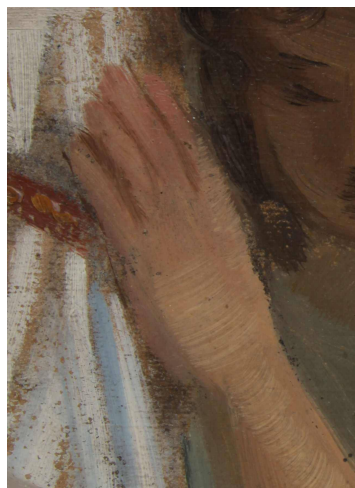
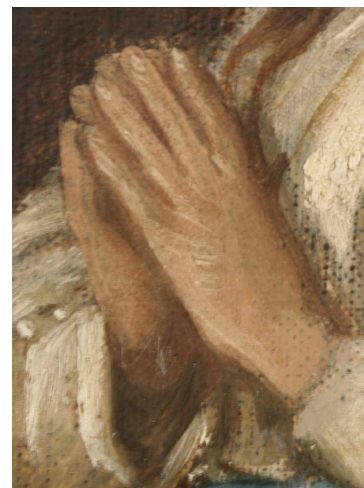


Obr. 7. F. Kupka, *Anděl strážný* (1885), detail.



Obr. 8. F. Kupka, *Anděl strážný* (1885), detail.

Při malbě prstů na ruku malíř ve většině případů nezachází do přílišných detailů (např. zúžení v některých místech, modelace kloubů...). <sup>Obr. 12-14</sup> Mnohem více péče věnuje autor modelaci paží. <sup>Obr. 9-12</sup> U mužů v předním plánu *Libuše* jsou dokonce ruce namalovány jen po zápěstí. <sup>Obr. 9</sup>

Obr. 9. *Libuše*, detail.Obr. 10. *Libuše*, detail.Obr. 11. F. Kupka,  
*Dekorativní paneau...*  
(1891), detail.Obr. 12. F. Kupka,  
*Dekorativní paneau...*  
(1891), detail.Obr. 13. *Libuše*, detail.Obr. 14. F. Kupka,  
*Panna Maria Lourdská*  
(1885), detail.

Určitou podobnost můžeme sledovat při malbě nohou v případě rytíře na obraze *Dekoratívni panneau La ferme* <sup>Obr. 15</sup> a v případě Slovana na restaurovaném obraze. <sup>Obr. 16</sup> Přestože nohy srovnávaných mužů mají naprosto odlišné obutí, princip modelace nártu a oblé zakončení v oblasti prstů je podobné.



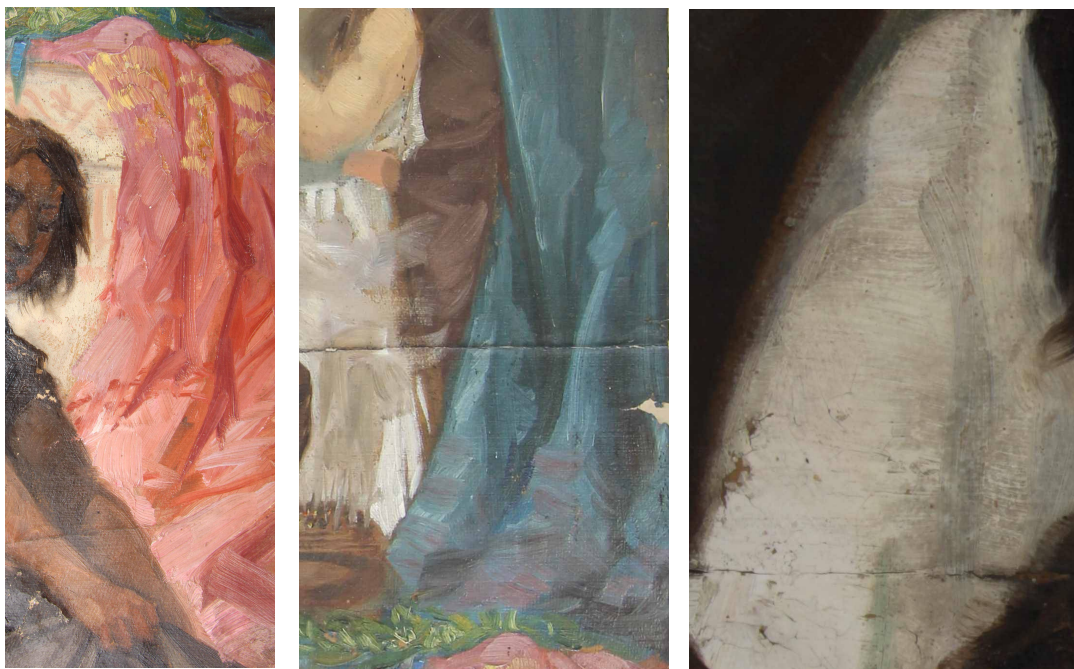
Obr. 15. *Libuše*, detail.



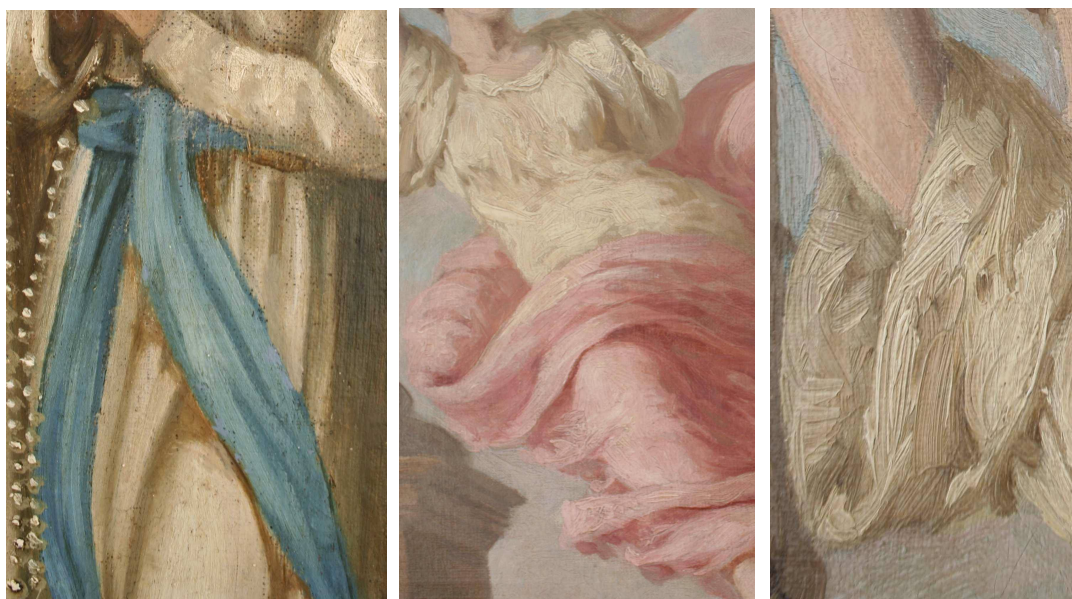
Obr. 16. F. Kupka, *Dekoratívni panneau...* (1891), detail.

### **Draperie**

V případě raných děl Františka Kupky, podobně jako u restaurovaného obrazu, se nacházejí draperie měkké a oblé, bez ostrých zlomů. Jsou vytvořeny pomocí tahů v různých směrech, takže působí nadýchaně a živě. Stíny jsou většinou vyjádřeny pomocí tmavšího tónu stejného odstínu, nikoli modré barvy. <sup>Obr. 17-22</sup> Také v případě bílých draperií jsou oblíbenějšími příměsmi žluté odstíny než modré. <sup>Obr. 19-22</sup>



Obr. 17, 18, 19. *Libuše*, detail.



Obr. 20. F. Kupka, *Panna Maria Lourdská* (1885), detail.

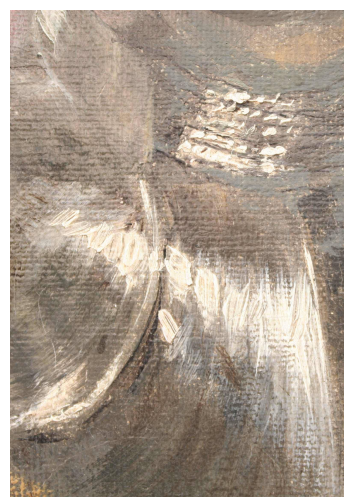
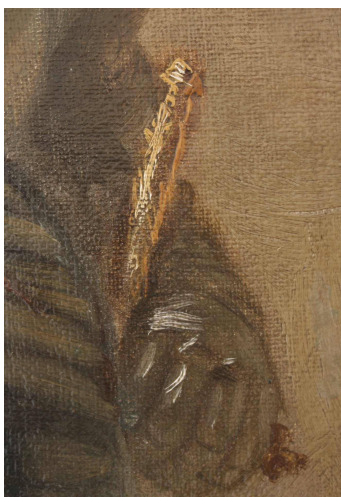
Obr. 21, 22. F. Kupka, *Dekoratívni paneau...* (1891), detail.

### Kovové prvky

Při malbě odlesků malíř používá pastózní nánosy světlé barvy. Často se zde objevuje hodně širokých krátkých tahů vedle sebe místo jednoho dlouhého napříč. <sup>Obr. 23-25</sup>



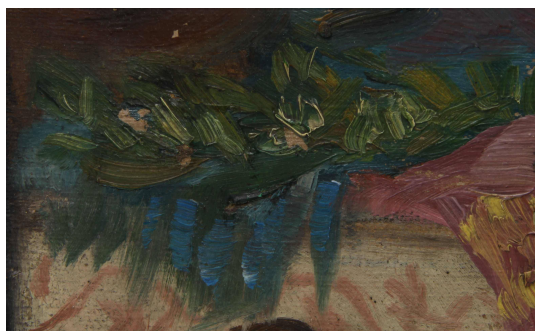
Obr. 23. *Libuše*, detail.



Obr. 24, 25. F. Kupka, *Dekoratívni paneau...* (1891), detail.

### Zeleň

U obrazu *Vlna* <sup>Obr. 27</sup> můžeme sledovat podobný princip ztvárnění rostlin jako u restaurovaného obrazu. <sup>Obr. 26</sup> Tmavě zelená barva je na některých místech použita v kombinaci se žlutou. Dle čistoty tónů byly barvy pravděpodobně míseny až na papíře/plátně.



Obr. 26. *Libuše*, detail.



Obr. 27. F. Kupka, *Vlna* (1902), detail,



## Ptáci

Na obloze Kupkova obrazu *Vlna*, je namalován pták, <sup>Obr. 29</sup> u něhož můžeme pozorovat podobný styl jako u ptáků na pozadí restaurovaného obrazu. <sup>Obr. 28</sup> Přestože detailnost jejich vypracování se trochu liší, jsou vytvořeni v obou případech pastózním nánosem barvy podobného charakteru. Také jejich náklon má téměř stejný úhel.



Obr. 28. *Libuše*, detail.

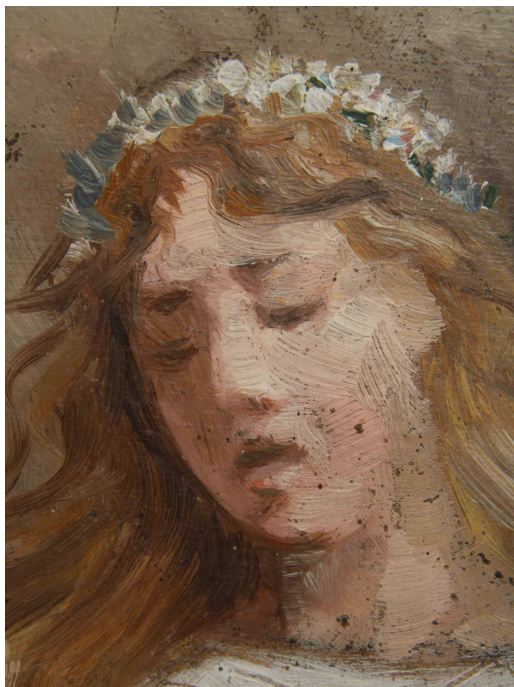
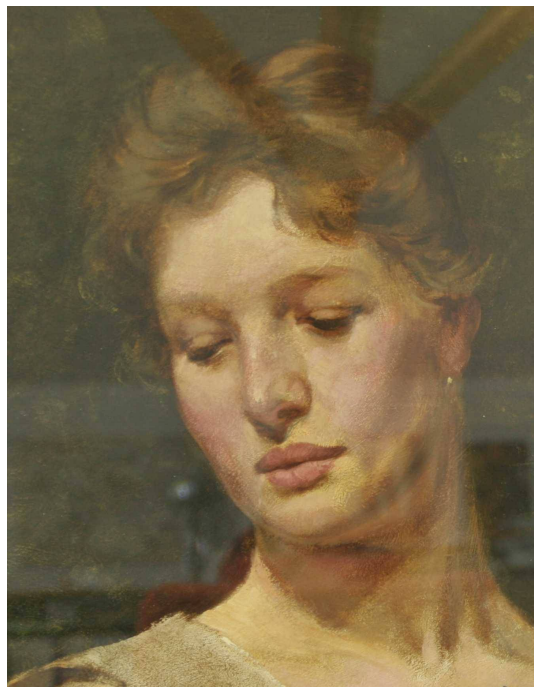


Obr. 29. F. Kupka, *Vlna* (1902), detail.

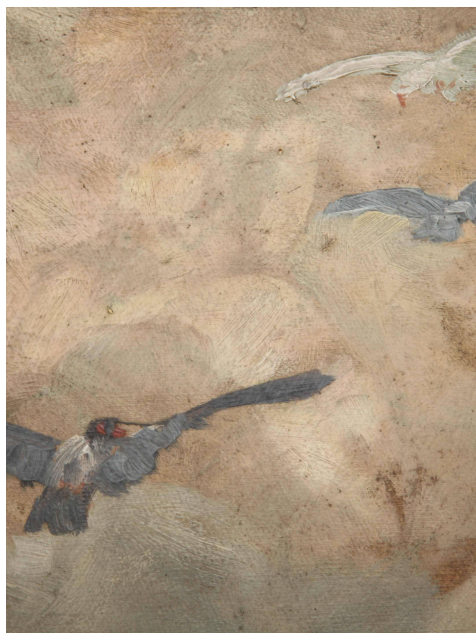
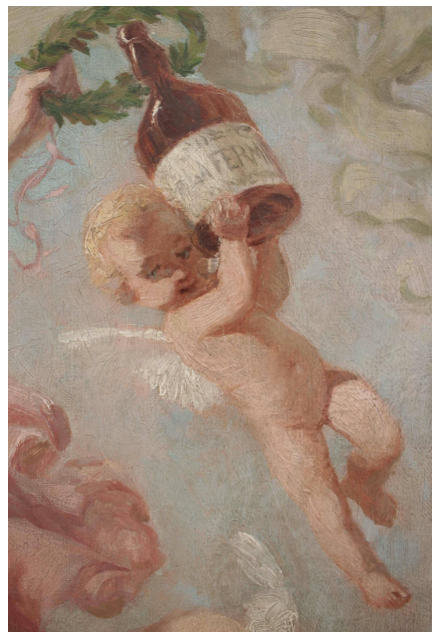
## b) Kompozice

U některých z dokumentovaných děl můžeme sledovat podobnost jednotlivých prvků kompozice.

Shodné natočení hlavy i směr pohledu jako má postava *Libuše* <sup>Obr. 30</sup> můžeme objevit na portrétu uloženém v Museu Kampa, <sup>Obr. 31</sup> přestože se jedná o obrazy malované jinou technikou olejomalby a postava je osvětlená z jiné strany. Určitá podobnost je také ve vlnění vlasů na čele.

Obr. 30. *Libuše*, detail.Obr. 31. F. Kupka, *Portrét mladé ženy* (poč. 20.st), detail.

Přestože andílek na pozadí restaurovaného obrazu je tak nezřetelně nastíněný, že jej téměř nelze rozpoznat, <sup>Obr. 32</sup> můžeme podobného nalézt na Kupkově malbě z doby studia na pražské Akademii. <sup>Obr. 33</sup>

Obr. 32. *Libuše*, detail.Obr. 33. F. Kupka, *Dekoratívni paneau...*(1891), detail.

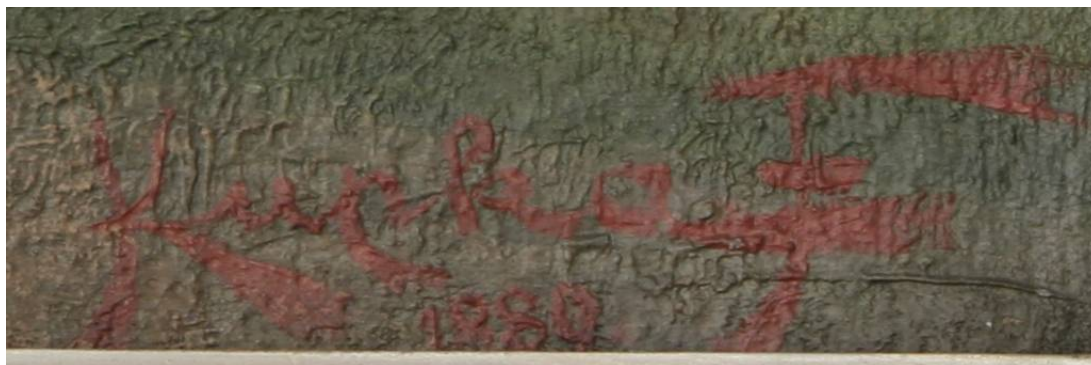
### 4.3.2 Srovnání a ověření signatury

V levém dolním rohu restaurované olejomalby se nachází signatura *Kupka*, tvořená pastózním nánosem jasně červené barvy. Je provedena pravděpodobně štětinovým štětcem stejné síly, jako byl použit na celou malbu. Písmeno *K* v minulosti zaznamenalo lokální ztrátu papírové podložky s barevnou vrstvou. V rámci dřívějšího restaurátorského zásahu byla v tomto místě provedena retuš na lepenku, jíž bylo dílo celoplošně podlepeno. <sup>Obr. 34</sup>

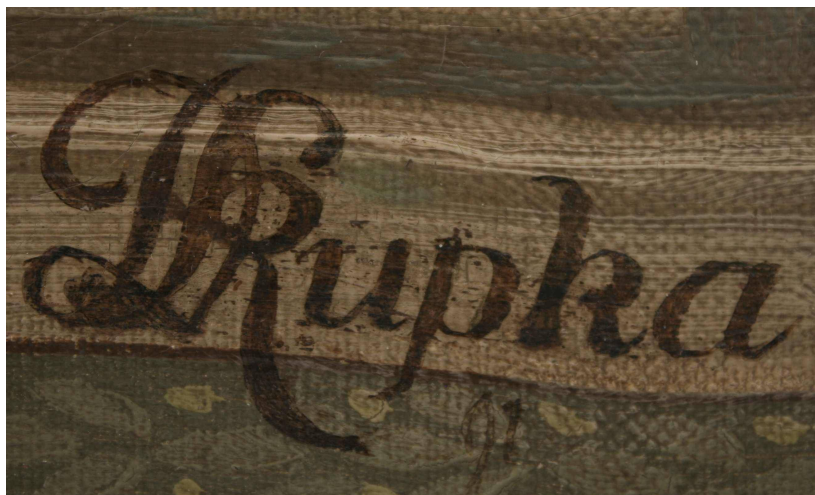


Obr. 34. *Libuše*, detail signatury.

Přestože podpis neodpovídá přesně žádnému ze vzorů uvedených v soupisech signatur, <sup>Obr 37 a 38</sup> není vyloučeno, že se jedná o ranou Kupkovu signaturu. Styl podpisu v jeho nejstarší tvorbě se poněkud různí, jak dokládají dvě naprosto rozdílné signatury z děl vzniklých dva roky po sobě. <sup>Obr. 35 a 36</sup>



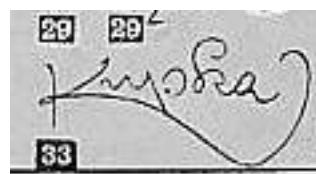
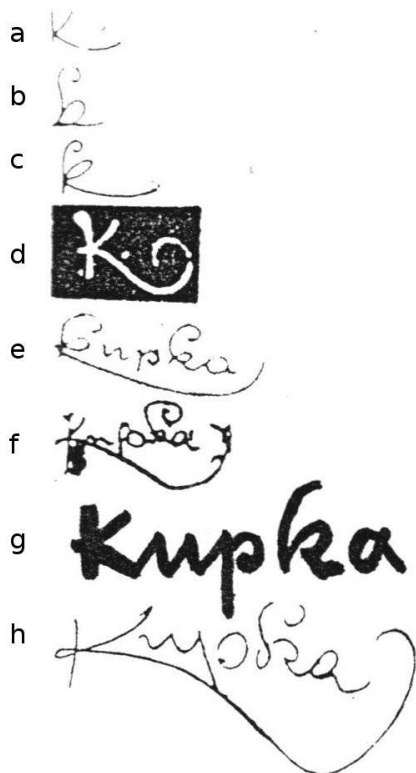
Obr. 35. F. Kupka, *Panorama Dobrušky* (1889), detail.



Obr. 36. F. Kupka, *Dekoratívni paneau La ferme* (1891), detail.

Podpis obrazu *Panorama Dobrušky* z roku 1889. <sup>Obr. 35</sup> nese zároveň s diskutovanou signaturou největší množství společných znaků. Je rovněž proveden pomocí silného štětce jasně červenou barvou, která se však na výrazně strukturovaném povrchu malby jeví méně nápadně. (Červená barva signatury se

často objevuje také u mladších děl Františka Kupky.) U signatury z *Panoramatu* nalezneme také větší podobnost rukopisu s restaurovaným obrazem než v uvedených soupisech signatur. <sup>Obr. 37 a 38</sup>



Obr. 37. Signatura F. Kupky. [14]

Obr. 38. Příklady signatur F. Kupky. [12]

Podpis restaurovaného obrazu je svým hranatým provedením blízký signatuře z Obr. 38g. Ostatní vzory mají dynamičtější a rozmáchlejší tvar. Vzájemné propojení písmen, u Kupky časté, se u signatury *Libuše* téměř nenachází. Písmena stojí jednotlivě, jen v jednom bodě se vzájemně překrývají.

**Tabulka 3. Rozbor písmen signatury.**

písmeno	signatura restaurovaného díla	signatury F. Kupky
<b>K</b>	Protáhlý rovný chvost. <sup>17</sup> Největší podobnost obr. 35 a 38a.	Protáhlý chvost téměř ve všech případech, často přechází v obloukové podtržení celé signatury.
<b>u</b>	Hranatý a téměř symetrický tvar bříška.	Většinou oblý tvar, pouze v případě obr. 38g je bříško mírně lomené.
<b>p</b>	Hranatý tvar bříška. Dolní přetažnice <sup>18</sup> je zahnutá doleva (podobně jako u obr. 36) a překrývá se s chvostem písmene <i>K</i> .	Kulatý tvar bříška, v případech obr. 37 a 38h nedosedá na dřík <sup>19</sup> písmene. Dolní přetažnice se také v některých případech překrývá s písmenem <i>K</i> . (obr. 37, 38f a 38h)
<b>k</b>	Psáno majuskulí. <sup>20</sup> Tvar je podobný jako u prvního písmene <i>K</i> .	Ve všech případech psáno minuskulí, <sup>21</sup> místo horního chvostu je zde oko. <sup>22</sup>
<b>a</b>	Hranatý tvar. Velmi se podobá obr. 35.	Ve většině případů zakulacený tvar. Obr. 35 tvar hranatý.

Signatura restaurovaného obrazu je umístěna v levém dolním rohu. Tato skutečnost není překážkou podobnosti se signaturami Františka Kupky, neboť podepisoval své obrazy na různá místa.

Součástí destruktivního průzkumu díla bylo odebrání vzorku barevné vrstvy ze signatury pro chemicko-technologickou analýzu. <sup>Textová příloha III</sup> Výsledky stratigrafie neprokázaly, že by se signatura nacházela v jiné vrstvě než malba, nebyly zde nalezeny žádné mezivrstvy laku či nečistoty. Pravděpodobně se tedy jedná o autorský podpis.

<sup>17</sup>Výběhový tah písmen y j r K R... [25]

<sup>18</sup>Dřík písmena zabíhající pod linii základní dotaznice (řádku). [25]

<sup>19</sup>Hlavní přímý tah písmena (svislý nebo šikmý). [25]

<sup>20</sup>Velká písmena. [25]

<sup>21</sup>Malá písmena. [25]

<sup>22</sup>Uzavřený oválný nebo kruhový tah, který není spojen s dříkem. [25]

#### 4.4 Datace restaurovaného díla

Přibližná datace restaurovaného díla může být stanovena na základě stylu malby a zvoleného motivu. Také to, co víme o jeho historii, nám může přispět.

Jak již bylo řečeno, hlavním mezníkem je pro nás období, kdy se František Kupka věnoval realistické figurální malbě. Jeho první známé datované malby pocházejí z roku 1885. <sup>Obr. 39, 41 a 42</sup> Úroveň malířské techniky u nich však není tak vysoká, jako u výjevu *Libuše*, kde je znát, že umělec již studoval malbu na vyšší úrovni než základní. Horním mezníkem v tomto směru pro nás mohou být léta 1907 (1908), kdy se začal pomalu přibližovat k abstrakci. „*Mimořádný význam má v Kupkově vývoji série studií Děvčátko s míčem. Někdy v letech 1907 nebo 1908 maloval Kupka svoji nevlastní dceru Andrée, jak si na zahradě hází červenomodrým míčem. O málo později zpracoval tento námět v dlouhé sérii kreseb, z nichž se postupně vytrácí reálný podnět a stále znatelněji vystupují dráhy rotačního pohybu míče, které vytvářejí složitou síť čar, ústící nakonec ve svébytný útvar eliptických a kruhových lineárních průniků, zřetelný zárodek budoucí Dvoubarevné fugy.*“ [9, s. 34]

Dle figurálního motivu bychom tedy mohli stanovit vznik díla mezi léta 1885 a 1908, přičemž od začátku 20. století začala již jeho malba nabírat jiný směr.

Zvolené téma nejvíce nasvědčuje době studia Kupky na Akademii výtvarných umění v Praze. V letech 1888–1892 studoval na pražské Akademii školu zaměřenou na *náboženskou a historickou malbu*. V motivu malby můžeme navíc cítit vliv Kupkova idolu Josefa Mánesa, malíře a milovníka *slovanství*. Nazarénistické tendence zde však nenajdeme. Léta Kupkových studií na Akademii ve Vídni, kde se učil malbě podobného stylu jako v Praze, by také snad mohla připadat v úvahu. S jeho příchodem do Vídně se však mění také přístup k umění. Kupka opouští české tradice, začíná toužit po slávě. Z mála jeho dochovaných obrazů tohoto období však stěží můžeme určit, zda se mohl ve svých dílech k oslavě Slovanů ještě někdy navrátit.

Ani styl malby restaurovaného díla neodporuje zařazení jeho vzniku do období studia na pražské Akademii. Jak již bylo řečeno dříve, na vývoj Kupkovy malby měly vliv také jiné pražské školy té doby. V krajinářské škole byla velmi populární technika *alla prima* a skicovitost bez vypracovaných detailů. To jsou prvky, které na diskutovaném obraze objevíme také.

To, co je nám známo z historie díla může také k hypotézám této kapitoly přispět. Dle svědectví majitele se jeho dědeček s Františkem Kupkou seznámili právě v době studií v Praze. Navíc kresba, kterou majitelův dědeček od malíře dostal zároveň s olejomalbou, je datována rokem 1891. Je otázka, zda by malíř mohl svému příteli darovat obrazy později, než právě při studiích v Praze.

Pro úplnost je zde třeba navázat na informace získané na základě chemicko-technologické analýzy. Z následujícího přehledu můžeme vyčíst, že ve vzorcích odebraných z restaurovaného obrazu nebyl nalezen žádný pigment, který by nebyl používán v době života a tvorby Františka Kupky. <sup>Tabulka 4</sup>

**Tabulka 4. Použití nalezených pigmentů v časovém horizontu. [17]**

nalezený pigment	použití v časovém horizontu
čerň kostní	Používaná od nejstarších dob.
svinibrodská zeleň	Dostupná na trhu od r. 1814.
zinková běloba	V malbě od roku 1782.
olovnatá běloba	Používaná od středověku.
barytová běloba	Ve větší míře používána v umění od let 1810–1820.
železitá hlinka (červený okr)	Používaná od pravěku
zelená hlinka	Používaná od antiky.
rumělka	Používaná od 6. stol. př. n. l.

## 5 Restaurátorský zásah

### 5.1 Postup restaurátorských prací

#### Nedestruktivní průzkum

Před započítím restaurátorských prací byla pořízena fotografická dokumentace stavu díla před restaurováním. <sup>Obr. 53-64</sup> Dílo bylo podrobena nedestruktivnímu průzkumu v denním světle, v razantním bočním světle, v UV a IR světle. <sup>Kapitola 3. 2. 1</sup>

#### Demontáž rámu

Dílo bylo vyjmuto z dřevěného zdobného rámu, v němž bylo upevněno pomocí zkorodovaných hřebíků. <sup>Obr. 66 a 67</sup>

#### Destruktivní průzkum

Pro analýzu materiálového složení díla byl proveden odběr vzorků. Vzorky byly odebrány z kartonu, lepenky, olejových barevných vrstev a z barevných vrstev rámu. <sup>Kapitola 3. 2. 2</sup>

#### Stěry pro mikrobiologickou analýzu z pření strany díla

Stěry byly provedeny dle popisu v kapitole 3.2.2. Výsledkem tohoto prvního stěru byly dvě kolonie, nebylo tedy v této fázi přistoupeno k dezinfekci díla.

#### Mechanické čištění

Povrch celého díla byl mechanicky očištěn od prachových depozit. Na základě zkoušek byly k čištění použity latexové pryže Wishab a Wallmaster, dále pak vlasové štětce.

#### Zkoušky rozpustnosti barevných vrstev

V rámci restaurátorského průzkumu byly provedeny zkoušky rozpustnosti originálních barevných vrstev, retuší a podkresby. Výsledkem byla negativní reakce na všechna použitá rozpouštědla. V některých případech docházelo po navlhčení snáze k mechanickému stírání barevných vrstev. <sup>Tabulka 1</sup>

#### Měření pH papírové podložky

pH papírové podložky bylo měřeno z přední strany díla v místě absence barevné vrstvy. Nebylo možno v této fázi měřit pH zadní strany, neboť byla zakryta sekundární papírovou podložkou. Výsledkem bylo pH 4,83.



### Konsolidace barevných vrstev

Konsolidace barevných vrstev probíhala z pření strany díla lokálně pomocí štětce. Nejprve byl defekt smáčen etanolem pro změnu povrchového napětí. Poté byl pod krakel nanesen konsolidant – 3% roztok želatiny ve vodě. Pomocí suchého syntetického štětce byl krakel přitupován k podložce. Podle potřeby byl po zaschnutí defekt zažehlen elektrickou regulovatelnou špachtlí. <sup>Obr. 71 a 72</sup>

### Mokrý čištění barevných vrstev

Nejprve byly provedeny zkoušky čištění pomocí vody a vody s Benátským mýdlem. Aby nedocházelo k narušení povrchu barevné vrstvy, bylo použito pro čištění malby jen malé množství Benátského mýdla ve vodě. Čištění probíhalo pomocí vatových tampónů. <sup>Obr. 68</sup> Na závěr byla malba dočištěna od případných zbytků mýdla destilovanou vodou. <sup>Obr. 69 a 70</sup>

### Přelep barevných vrstev

Aby byla malba chráněna během dalších fází restaurátorského zásahu, bylo nutné vytvořit přelep přední strany díla. Nejprve byly provedeny zkoušky aplikace a snímání malých vzorků přelepu. <sup>Tabulka 5, Obr. 73 a 74</sup>

**Tabulka 5. Zkoušky přelepů japonským papírem s různými adhezivy.**

použitý materiál	použitá adhezivum	metoda aplikace	metoda sejmutí	vyhodnocení
Japonský papír 12 g/m <sup>2</sup>	3% Tylose <sup>23</sup> MH 6000 ve vodě s etanolem	nános štětcem	vodno- etanolovým roztokem	dostatečná pevnost, ztráty při snímání
Japonský papír 12 g/m <sup>2</sup>	5% Klucel G <sup>24</sup> v etanolu	nános štětcem	etanolem	dostatečná pevnost, snímání bez ztrát
Japonský papír 12 g/m <sup>2</sup>	Beva 371 film	tepelná laminace	lakovým benzínem	velká pevnost, náročné snímání
Japonský papír 35 g/m <sup>2</sup>	40% Beva 371 roztok	tepelná laminace	lakovým benzínem	velká pevnost, náročné snímání

Na základě zkoušek byl jako nejvhodnější systém přelepu zvolen japonský papír v kombinaci s 5% Klucel G v etanolu. Nejprve byla malými kousky japonského papíru lokálně zajištěna místa s defekty barevné vrstvy, aby byla chráněna při pozdějším odstraňování přelepu.

<sup>23</sup>metylhydroxyetylcelulóza

<sup>24</sup>hydroxypropylcelulóza

Poté byl Klucel nanesen pomocí štětce na celou plochu malby a na něj byl přihlazen japonský papír. Po zaschnutí tak vznikla pevná ochranná vrstva. <sup>Obr. 75</sup>

### **Snímání sekundárních materiálů**

Aby bylo možné dílo vyrovnat, musela být odstraněna sekundární papírová podložka. Bylo žádoucí sundat ji vcelku pro případ, že by se na zadní straně nacházely nějaké přípisky či barevné vrstvy. Nejprve byla vytenčena přibližně do posledních tří vrstev, aby bylo možno ji ohýbat a kontrolovaně přivlhčovat. <sup>Obr. 76</sup> Poté byla vlhčena teplou vodou (adhezivem byl pravděpodobně kliš) a pomocí skalpelu postupně oddělována od původní papírové podložky. <sup>Obr. 77</sup> Barevné vrstvy byly objeveny pouze na zadní straně originální papírové podložky. <sup>Obr. 80 a 82</sup> Po sejmutí lepenky byly stejným způsobem odstraněny papírové pásy zpevňující trhliny v originální papírové podložce. <sup>Obr. 78</sup> Za pomoci teplé vody a páry byla celá zadní strana skalpelem dočištěna od zbytků adheziva. <sup>Obr. 79</sup>

### **Stěry pro mikrobiologickou analýzu ze zadní strany originálu**

Kromě barevných vrstev se na zadní straně díla objevily také skvrny připomínající plísně. Bylo proto opět přistoupeno ke stěrům pro mikrobiologickou analýzu, tentokrát ze zadní strany díla. Výsledkem bylo pět kolonií plísní a dvě kolonie bakterií.

### **Dezinfekce**

Na základě výsledků mikrobiologických testů bylo rozhodnuto přistoupit k dezinfekci. Dle zkoušek nedocházelo při působení n-butylalkoholu k degradaci barevných vrstev. Dílo bylo vloženo do klimatické komory a vystaveno po 48 hodin parám n-butylalkoholu.

### **Vyrovnání díla**

Dílo bylo nejprve položeno přední stranou na filc, aby nedošlo k poškození reliéfu malby. Ze zadní strany bylo vlhčeno vodno-etanolovým roztokem (1:1) a postupně zatěžováno. V tomto „hard-soft sandwichi“ bylo ponecháno do uschnutí. <sup>Obr. 81 a 82</sup>

### **Čištění zadní strany díla**

Zadní strana papírové podložky byla čištěna na vakuovém stole metodou obkladu za podtlaku. Jako obklad byly použity filce navlhčené vodno-etanolovým roztokem (1:1). Nečistoty ze zadní strany díla byly odsávány do filtračních papírů. <sup>Obr. 83</sup>

### **Měření pH papírové podložky**

V této fázi bylo možno změřit pH zadní strany papírové podložky. Výsledkem bylo pH 5,17. Nebylo nutné přistoupit k odkyselování, které by mohlo ohrozit barevnou vrstvu. Stabilita díla byla zajištěna uložením v kontaktu s alkalickými materiály.

### **Snímání přeletu**

Ochranný přelet barevné vrstvy byl odstraněn skalpelem za pomoci postupného vlhčení vodno-etanolovým roztokem. <sup>Obr. 84</sup> Malba byla dočištěna od zbytků Klucelu.

### **Kašírování**

Dílo bylo ze zadní strany celoplošně podlepeno japonským papírem 35 g/m<sup>2</sup>. Jako adhezivum byla použita směs 3% vodno-etanolové Tylose MH 6000 a škrobu. <sup>Obr. 85-87</sup>

### **Doplnění chybějících částí papírové podložky**

Chybějící části papírové podložky byly doplněny pomocí záplat vystřižených z vlastnoručně vyrobeného a zatónovaného papíru. Jako adhezivum byla použita směs 3% vodno-etanolové Tylose MH 6000 a škrobu. <sup>Obr. 88</sup>

### **Napnutí na alkalickou lepenku**

Za přesahující okraje podlepového japonského papíru bylo dílo napnuto na novou alkalickou lepenku pomocí 3% vodno-etanolové Tylose MH 6000. <sup>Obr. 89-91</sup>

### **Izolační lak**

Celý povrch malby byl opatřen tenkou vrstvou polomatného laku – Regalrez 1094 s přidávkem včelího vosku (10%) a UV absorbérů (0,2% Tinuvin, 0,2% Soltex) s rozpouštědlem v poměru 1:5. Jako rozpouštědlo byla použita směs xylenu a lakového benzínu v poměru 1:2. Kromě ochrany malby slouží tato vrstva jako separace dalších zásahů.

### **Retuš**

Pro optické scelení malby byly chybějící části barevných vrstev doplněny lokální retuší akvarelovými barvami. V oblastech velkých výpadků byla jednolitá plocha retuše „rozrušena“ čárkovanou metodou (*trattegio*<sup>25</sup>). Obr. 92-94

### **Závěrečný lak**

Povrch díla byl opatřen vrstvou závěrečného laku. Opět se jednalo o Regalrez 1094 v xylenu a lakovém benzínu s přídavkem UV absorberů. Dle potřeby byly použity laky různých koncentrací s různým podílem včelího vosku tak, aby došlo ke správnému optickému scelení díla a retuší. Obr. 95

### **Rám – mechanické čištění**

Povrch celého rámu byl pomocí štětců mechanicky očištěn od prachového depozitu.

### **Rám – zkoušky rozpustnosti barevných vrstev**

V rámci průzkumu díla byly provedeny zkoušky rozpustnosti barevných vrstev rámu. Tabulka 1

### **Rám – mokré čištění**

Povrch celého rámu byl očištěn pomocí vatových tampónů a destilované vody. Obr. 97

### **Rám – tenčení povrchových vrstev**

Na základě dohody s majitelem díla bylo rozhodnuto o odstranění sraženin z povrchu rámu. Bylo provedeno velké množství zkoušek. Vyhlazování povrchu elektrickou regulovatelnou špachtlí se ukázalo jako neúčinné. Bylo tedy nutné odstranit sraženiny pomocí skalpelu. Pro nabotnění povrchu byl vyzkoušen etanol, lakový benzín a etylenglykol-monoetyler. Nejlépe ze zkoušek vyšel etanol, proto byl použit na celou plochu rámu. Obr. 99 Hnědá barevná vrstva byla celoplošně vytenčena, což se ukázalo jako jediný způsob odstranění jejího zdegradovaného povrchu.

### **Rám – tmelení**

Defekty zasahující místy až do dřevěného korpusu rámu byly doplněny dřevěným tmelem (kožní kliš, dřevěné piliny a dezinfekce Ajatin PLUS). Obr. 100 a 102

---

<sup>25</sup>Jedná se o strukturální typ retuše tvořené čarami skládanými dle určitých systémů.

### **Rám – retuš**

Jako poslední vrstva tmelu byl použit vosko - pryskyřičný tmel (damara se včelím voskem a pigmentem), sloužící zároveň jako retuš defektů. <sup>Obr. 103</sup> K retuši hnědého nátěru byly použity akvarelové barvy. Defekty v bronzovém nátěru byly retušovány bronzem v tinktuře (Goldinger).

### **Rám – doplnění klínů**

Pro odsazení díla od stěny byly do dolních rohů rámu doplněny klíny ze smrkového dřeva (dle dochovaných klínů v horních rozích). Klíny byly zatónovány pomocí akvarelových barev a připevněny na rám ze zadní strany pomocí kostního klišu. <sup>Obr. 101</sup>

### **Adjustáž**

V místě kontaktu s papírem byl rám opatřen izolací z alkalického kartonu. K jejímu vlepení byl použit Akrylep 545x2. Po vsazení do rámu bylo dílo ze zadní strany zakryto alkalickou lepenkou a upevněno pásky alkalické lepenky. <sup>Obr. 105 a 107</sup>

Seznam použitých materiálů viz Textová příloha V.

## **5.2 Podmínky a způsob uložení**

Doporučujeme objekt skladovat při relativní vlhkosti 50 % - max. 55 % a teplotě  $18\text{ °C} \pm 2\text{ °C}$  při osvětlení max. 50 lx.h za rok. Umístit mimo přímé denní světlo, zdroj sálavého tepla, zabránit kolísání relativní vlhkosti a teploty.

Prachový depozit lze z povrchu díla jemně odstraňovat pouze suchou cestou pomocí jemného štětce. Žádná část díla se nesmí dostat do kontaktu s vodou.

## 6 Závěr

Základem celé práce byl restaurátorský zásah na díle, které je ústními prameny přičítáno k rané tvorbě Františka Kupky. Jedná se o olejomalbu na papírové podložce.

V kombinaci těchto materiálů spočívá specifický problém, neboť olejomalba v pastózním nánosu má mnohem méně poddajný charakter než většina jiných barevných vrstev. V případě silné papírové podložky, která se v extrémním klimatu absorpcí vzdušné vlhkostí velkou silou kroučí, může dojít k rozpraskání barevné vrstvy. Tak tomu bylo právě v případě této práce. Došlo zde tímto způsobem k lokálním ztrátám barevné vrstvy a největším problémem zásahu byla její konsolidace.

Ke vzniku tohoto problému došlo na základě dřívějšího neodborného restaurátorského zásahu, který nejspíš nepočítal s tím, že by dílo mohlo přijít do kontaktu s vlhkostí. Silná lepenka, kterou bylo dílo celoplošně podlepeno, a která vyvíjela na barevnou vrstvu největší tlak, byla v rámci mého restaurátorského zásahu odstraněna a nahrazena podlepem z japonského papíru. Pouze za jeho okraje bylo dílo napnuto na lepenku novou.

Výhodou olejomalby je její nerozpustnost ve vodě a etanolu, což jsou rozpouštědla často používaná při restaurování papíru (čištění, odkyselování, dezinfekce, rovnání aj.). Jsou to však látky, které mohou na olejové barevné vrstvě nebo lacích způsobit zákaly nebo změny barevnosti, proto je třeba před jejich použitím vykonat pečlivé zkoušky.

Restaurování olejomalby na papírové podložce je téma, kterým by bylo záhodno zabývat se dlouhodoběji. Mohou zde nastat komplikace nečekané a nevídané u jiného typu barevné vrstvy na papírové podložce. V české literatuře je tato problematika zpracována nedostačujícím způsobem. Často se jedná jen o téma mimochodem zmíněné v článcích o restaurování olejomalb na plátně.

Kromě samotného restaurátorského zásahu se práce zabývala výzkumem původu díla. Byla zpracována literární rešerše o životě Františka Kupky zaměřená na jeho mládí.

V galeriích a muzeích, která uchovávají Kupkova raná díla (Vlastivědné muzeum v Dobrušce, Museum Kampa, Galerie moderního umění v Hradci Králové a Galerie výtvarného umění v Ostravě) byl proveden průzkum a fotodokumentace těchto děl. Na základě fotografií pak byla srovnávána s restaurovaným obrazem. Do srovnání stylu malby a koloritu byla zahrnuta malba jednotlivých částí figury (obličej, rukou a nohou), pleti, draperie a jiných předmětů, na nichž mohla být pozorována souvislost. V několika případech byla nalezena také podoba kompozice.

Z nejdůležitějších nalezených společných prvků můžeme jmenovat následující. Malba je provedena pomocí širokého štětce, směr základních tahů často obkresluje tvar předmětu. Nacházejí se zde také tahy v jiných směrech, což navozuje dojem živosti a „neutaženosti“ díla. Malba je pojata v ploše, linie se zde téměř nenacházejí. Draperie jsou měkké, ne ostře lomené. Do stínů není ve velké míře přidávána modrá barva, spíše jsou využívány odstíny hnědé.

Obrazem s největším množstvím podobných prvků se ukázala *Dekoratívni panneau La ferme* z roku 1891, což nám může pomoci také při stanovení časového horizontu možného vzniku restaurovaného díla. Na základě stylu malby, zvoleného motivu a toho, co o historii restaurovaného díla víme, by doba vzniku díla nejlépe spadala do let studií Františka Kupky v Praze a Vídni.

U signatury zaznamenáváme menší množství společných prvků s jinými, nicméně i zde se najdou. Nejpodobnější signaturu nalezneme u Kupkova *Panoramatu Dobrušky* z roku 1889.

V práci bylo zahrnuto jen několik málo možných metod identifikace autorství. Vzhledem k zaměření studovaného oboru a k omezenému rozsahu této práce nebylo možno se všemi metodami zabývat. Není vyloučeno, že budou v budoucnu nalezeny nějaké archivní prameny (deník, korespondence aj.), které přinesou do této otázky více světla. Závěrem této práce nemůže být rozhodné slovo potvrzující či vyvracející autorství díla. Můžeme však říci, že na základě zjištěných fakt nebylo nalezeno nic, co by bránilo připsání díla Františku Kupkovi jako práce vzniklé při studiích v Praze či Vídni.



## 7 Seznam použité literatury a pramenů

### 7.1 Seznam použité literatury

- [1] BERANOVÁ, Magdalena. *Slované*. Praha: Panorama, 1988. Stopy, fakta, svědectví.
- [2] BRANDI, Cesare. *Teorie restaurování*. Kutná Hora: Tichá Byzanc, 2000. ISBN 80-86359-03-4.
- [3] ČESKÉ MUZEUM VÝTVARNÝCH UMĚNÍ. *František Kupka ze sbírky Jana a Medy Mládkových ve Washingtonu*. Praha: České muzeum výtvarných umění, 1996. ISBN 80-7056-049-5.
- [4] ĎUROVIČ, Michal a kol. *Restaurování a konzervování archiválií a knih*. Praha: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-383-6.
- [5] HARLAS, F.X. *Malířství (České umění) [Harlas]*. Praha: Bursík a Kohout, 1908.
- [6] KIPLIK, D. I. *Technika malby*. Praha: Orbis, 1952. Technika a řemeslo, 1. sv.
- [7] KOPECKÁ, Ivana a NEJEDLÝ, Vratislav. *Průzkum historických materiálů: analytické metody pro restaurování a památkovou péči*. Praha: Grada, 2005. ISBN 80-247-1060-9.
- [8] KUPKA, František. *Tvoření v umění výtvarném*. 2. upr. vyd. Praha: Brody, 1999.
- [9] LAMAČ, Miroslav, František Kupka, Malá galerie; sv. 33. Praha: Odeon, 1984.
- [10] MICHL, Karel. *František Kupka v Opočně a Dobrušce*. Hradec Králové: Kruh, 1972.

- [11] *Ottův slovník naučný nové doby: dodatky k velikému Ottovu slovníku naučnému. Dílu třetího svazek druhý (Konkurs-Majo)*. Heslo Polička, Argo, Paseka 2001. ISBN 80-7185-352-6.
- [12] PAVLIŇÁK, Petr. *Signatury českých a slovenských výtvarných umělců*. Ostrava: Chagall, 1955.
- [13] POCHE, Emanuel (ed.), *Encyklopedie českého výtvarného umění*. Praha: Academia, 1975.
- [14] RYTÍŘ, Václav. *Malířské signatury. Díl II*. 5. vyd. Pardubice: M. Rytířová, 1944.
- [15] SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika v malířské tvorbě: malířský a restaurátorský materiál*. 2., nezm. vyd. Praha: SNTL - Nakladatelství technické literatury, 1976. sv. 113.
- [16] SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika malby. Díl 2, Průzkum a restaurování obrazů*. Vyd. 2. V Praze a Litomyšli: Paseka, 2003. ISBN 80-7185-623-1.
- [17] ŠIMŮNKOVÁ, Eva a BAYEROVÁ, Tatjana. *Pigmenty*. Praha: Společnost pro technologie ochrany památek – STOP, 1999. ISBN 80-902668-1-9.
- [18] TOMAN, Prokop, (ed.) *Nový slovník československých výtvarných umělců*. 6. sešit. 4., nezměn. vyd. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 1993.
- [19] WINTER, Zikmund a ZÍBRT, Čeněk. *Dějiny kroje v zemích českých. Díl 1*, Praha: Šimáček, 1891.

## 7.2 Seznam použitých pramenů

- [20] *Český kreslíř: časopis pro pěstování kreslení a krasopisu*. Praha: J. Otto, 1881-1884. 4x ročně. Roč. 1, č. 2.
- [21] MACH, Jiří. MĚSTO DOBRUŠKA. *František Kupka: Kupkovy prvotiny v Dobrušce*. Dobruška, 2008.
- [22] MACH, Jiří. MĚSTO DOBRUŠKA. *František Kupka: Mládí Františka Kupky*. Dobruška, 2008.
- [23] *Odivání* [online] – popis oděvu Slovanů dostupný na [www: http://curiavitkov.cz](http://curiavitkov.cz)
- [24] *František Kupka* [online] – web věnovaný Františku Kupkovi dostupný na [www: www.mestodobruska.cz](http://www.mestodobruska.cz)
- [25] *Nauka o písmu* [online] – dostupná na: [www.cbeng.cz/data/02\\_Nauka\\_o\\_pismu.pdf](http://www.cbeng.cz/data/02_Nauka_o_pismu.pdf)
- [26] *Militaria* [online] – tématický server z oboru vojenství dostupný na [www: www.militaria.cz](http://www.militaria.cz)
- [27] *Museum Kampa* [online] – oficiální web pražského muzea dostupný na [www: http://www.museumkampa.cz](http://www.museumkampa.cz)

## 8 Seznam tabulek

Tabulka 1. Zkoušky rozpustnosti barevných vrstev.

Tabulka 2. Schnutí olejových barev.

Tabulka 3. Rozbor písmen signatury.

Tabulka 4. Použití nalezených pigmentů v časovém horizontu.

Tabulka 5. Zkoušky přelepů japonským papírem s různými adhezivy.

## 9 Seznam obrazových příloh

### Obrazová příloha I. Srovnání s dílem Františka Kupky<sup>26</sup>

- Obr. 1. *Libuše*, detail.
- Obr. 2. F. Kupka, *Autoportrét mezi růžemi* (1894–1895), detail.
- Obr. 3. *Libuše*, detail.
- Obr. 4. *Libuše*, detail.
- Obr. 5. F. Kupka, *Dekoratívni paneau...*(1891), detail.
- Obr. 6. F. Kupka, *Dekoratívni paneau...*(1891), detail.
- Obr. 7. F. Kupka, *Anděl strážný* (1885), detail.
- Obr. 8. F. Kupka, *Anděl strážný* (1885), detail.
- Obr. 9. *Libuše*, detail.
- Obr. 10. *Libuše*, detail.
- Obr. 11. F. Kupka, *Dekoratívni paneau...*(1891), detail.
- Obr. 12. F. Kupka, *Dekoratívni paneau...*(1891), detail.
- Obr. 13. *Libuše*, detail.
- Obr. 14. F. Kupka, *Panna Maria Lourdská* (1885), detail.
- Obr. 15. *Libuše*, detail.
- Obr. 16. F. Kupka, *Dekoratívni paneau...* (1891), detail.
- Obr. 17. Kupka, *Vlna* (1902), detail.
- Obr. 18, 19. *Libuše*, detail.
- Obr. 20. F. Kupka, *Panna Maria Lourdská* (1885), detail.
- Obr. 21, 22. F. Kupka, *Dekoratívni paneau...* (1891), detail.
- Obr. 23. *Libuše*, detail.
- Obr. 24, 25. F. Kupka, *Dekoratívni paneau...* (1891), detail.
- Obr. 26. *Libuše*, detail.
- Obr. 27. F. Kupka, *Vlna* (1902), detail.
- Obr. 28. *Libuše*, detail.
- Obr. 29. F. Kupka, *Vlna* (1902), detail.
- Obr. 30. *Libuše*, detail.
- Obr. 31. F. Kupka, *Portrét mladé ženy* (poč. 20.st), detail.

<sup>26</sup> Obrazová příloha I je umístěna v textu (s. 42-52).

- Obr. 32. *Libuše*, detail.
- Obr. 33. F. Kupka, *Dekorativní paneau...* (1891), detail.
- Obr. 34. *Libuše*, detail signatury.
- Obr. 36. F. Kupka, *Dekorativní paneau La ferme* (1891), detail.
- Obr. 37. Signatura F. Kupky. [14]
- Obr. 38. Příklady signatur F. Kupky. [12]

## **Obrazová příloha II. Vybraná díla Františka Kupky**

- Obr. 39. František Kupka, *Firemní štít sedlářského mistra Šišky* (1885), olejomalba na plechu, 630x775 mm. Místo uložení: Vlastivědné muzeum v Dobrušce. Fotografie: archiv Vlastivědného muzea v Dobrušce.
- Obr. 40. František Kupka, *Počátek moudrosti je bázeň Páně*, nedatováno, olejomalba na plátně, 430x640 mm. Místo uložení: Vlastivědné muzeum v Dobrušce. Fotografie: archiv Vlastivědného muzea v Dobrušce.
- Obr. 41. František Kupka, *Panna Maria Lourdská* (1885), olejomalba na plátně, 450x600 mm. Místo uložení: Vlastivědné muzeum v Dobrušce. Fotografie: archiv Vlastivědného muzea v Dobrušce.
- Obr. 42. František Kupka, *Anděl strážný* (1885). olejomalba na plátně, 450x600 mm, Místo uložení: Vlastivědné muzeum v Dobrušce. Fotografie: archiv Vlastivědného muzea v Dobrušce.
- Obr. 43. František Kupka, *Portrét otce* (1888), olejomalba na plátně, 325x440 mm. Místo uložení: Vlastivědné muzeum v Dobrušce. Fotografie: archiv Vlastivědného muzea v Dobrušce.
- Obr. 44. František Kupka, *Panorama Dobrušky* (1889), olejomalba na plátně, 1280x2280 mm. Místo uložení: Vlastivědné muzeum v Dobrušce. Fotografie: archiv Vlastivědného muzea v Dobrušce.
- Obr. 45. František Kupka, *Dekorativní paneau La ferme* (1891), olejomalba na plátně, 710x1070 mm. Místo uložení: Vlastivědné muzeum v Dobrušce. Fotografie: archiv Vlastivědného muzea v Dobrušce.
- Obr. 46. František Kupka, *Portrét mladé ženy* (1893), olejomalba na plátně, 356x318 mm. Místo uložení: Museum Kampa.

- Obr. 47. František Kupka, *Portrét mladé ženy*, poč. 20. století, olejomalba na papíru, 375x349 mm. Místo uložení: Museum Kampa.
- Obr. 48. František Kupka, *Autoportrét mezi růžemi* (1894–1895), olejomalba na dřevěné desce, 650x420 mm. Místo uložení: Museum Kampa.
- Obr. 49. František Kupka, *Žena s vyčesanými vlasy* (1897), olejomalba na plátně, 550x 385 mm. (autor fotografie: Galerie moderního umění v Hradci Králové) Místo uložení: Galerie moderního umění v Hradci Králové.
- Obr. 50. František Kupka, *Krajina se stromy* (1896), olejomalba na překližce, 315x235 mm. Místo uložení: Galerie výtvarného umění v Ostravě.
- Obr. 51. František Kupka, *Vlna* (1902), olejomalba na plátně, 1000x1450 mm. Místo uložení: Galerie výtvarného umění v Ostravě.
- Obr. 52. Dobroš Kupka, *Stará píseň* (1891), uhel a bílá křída na papíru, 750x530 mm. Majitel: majitel restaurovaného díla.

### **Obrazová příloha III. Fotodokumentace restaurátorského zásahu**

- Obr. 53. Stav díla před restaurováním, celkový pohled na přední stranu.
- Obr. 54. Stav díla před restaurováním, celkový pohled na zadní stranu.
- Obr. 55. Stav díla před restaurováním, detail malby.
- Obr. 56. Stav díla před restaurováním, detail poškození barevné vrstvy.
- Obr. 57. Stav díla před restaurováním, detail zvlnění papírové podložky.
- Obr. 58. Stav díla před restaurováním, detail zvlnění sekundární papírové podložky na zadní straně díla.
- Obr. 59. Stav díla před restaurováním, detail krakeláže silné barevné vrstvy, 50x zvětšeno.
- Obr. 60. Stav díla před restaurováním, detail krakeláže slabé barevné vrstvy, 50x zvětšeno.
- Obr. 61. Stav díla před restaurováním, celkový pohled na zadní stranu, přímé boční osvětlení.
- Obr. 62. Stav díla před restaurováním, celkový pohled na přední stranu, UV světlo.
- Obr. 63. Stav díla před restaurováním, detail malby, UV světlo.
- Obr. 64. Stav díla před restaurováním, detail malby, IR světlo.

- Obr. 65. Lokalizace odběru vzorků pro chemicko-technologický průzkum.  
Č. 1. modrá barevná vrstva, č. 2. karton, č. 3. lepenka, č. 4. bílá barevná vrstva, č. 5. vysrážená barva (lak), č. 6. podkladová barva, č. 7. signatura.
- Obr. 66. Stav díla po demontáži rámu, detail poškození zadní strany.
- Obr. 67. Stav díla po demontáži rámu, detail poškození přední strany.
- Obr. 68. Průběh mokrého čištění barevné vrstvy, detail.
- Obr. 69. Stav díla po vyčištění barevné vrstvy, detail.
- Obr. 70. Stav díla po vyčištění barevné vrstvy, celkový pohled na přední stranu.
- Obr. 71. Stav díla před konsolidací barevné vrstvy, detail.
- Obr. 72. Stav díla po konsolidaci barevné vrstvy, detail.
- Obr. 73. Zkoušky přelepu barevné vrstvy. Č. 1. Tylose MH 6000, č. 2. Klucel G, č. 3. Beva 371 film, č. 4. Beva 371 roztok.
- Obr. 74. Zkoušky přelepu barevné vrstvy. Stav po sejmutí vzorků. Č. 1. Tylose MH 6000, č. 2. Klucel G, č. 3. Beva 371 film, č. 4. Beva 371 roztok.
- Obr. 75. Stav díla po vytvoření přelepu barevné vrstvy, celkový pohled na přední stranu.
- Obr. 76. Stav díla v průběhu tenčení lepenky, detail zadní strany.
- Obr. 77. Stav díla v průběhu snímání lepenky, detail zadní strany.
- Obr. 78. Průběh snímání přelepů trhlin, detail zadní strany.
- Obr. 79. Stav díla po sejmutí přelepů trhlin, detail zadní strany.
- Obr. 80. Stav díla po sejmutí lepenky a přelepů trhlin. Zleva: sejmutá lepenka, sejmuté přelepy, zadní strana originálu.
- Obr. 81. Stav díla po vyrovnání, boční pohled na přední stranu.
- Obr. 82. Stav díla po sejmutí lepenky a vyrovnání, celkový pohled na zadní stranu.
- Obr. 83. Stav díla po vyčištění zadní strany pomocí obkladu, celkový pohled na zadní stranu.
- Obr. 84. Průběh snímání ochranného přelepu barevné vrstvy, detail přední strany.
- Obr. 85. Průběh kašírování díla na podložku z japonského papíru.
- Obr. 86. Stav díla po nakašírování, celkový pohled na přední stranu.
- Obr. 87. Stav díla po nakašírování, detail přední strany.



- Obr. 88. Stav díla po doplnění chybějících částí papírové podložky, detail přední strany.
- Obr. 89. Stav díla po napnutí na alkalickou lepenku, celkový pohled na zadní stranu.
- Obr. 90. Stav díla po napnutí na alkalickou lepenku, detail uchycení japonského papíru na zadní straně.
- Obr. 91. Stav díla po napnutí na alkalickou lepenku, detail přední strany.
- Obr. 92. Průběh retušování.
- Obr. 93. Stav díla po retuši, detail přední strany.
- Obr. 94. Stav díla po retuši, celkový pohled na přední stranu.
- Obr. 95. Stav díla po závěrečném lakování, celkový pohled na přední stranu.
- Obr. 96. Stav rámu před restaurováním, detail zadní strany.
- Obr. 97. Stav rámu v průběhu mokrého čištění, detail zadní strany.
- Obr. 98. Stav rámu před restaurováním, detail přední strany.
- Obr. 99. Stav rámu v průběhu tenčení lakové vrstvy, detail přední strany.
- Obr. 100. Stav rámu po tmelení dřevěným tmelem, detail originálního klínu na zadní straně.
- Obr. 101. Stav rámu po doplnění nových klínů do spodních rohů, detail zadní strany.
- Obr. 102. Stav rámu po tmelení dřevěným tmelem, detail přední strany.
- Obr. 103. Stav rámu po retuši vosko-pryskyřičným tmelem, detail přední strany.
- Obr. 104. Stav díla před restaurováním, celkový pohled na přední stranu.
- Obr. 105. Stav díla po restaurování, celkový pohled na přední stranu.
- Obr. 106. Stav díla před restaurováním, celkový pohled na zadní stranu.
- Obr. 107. Stav díla po restaurování, celkový pohled na zadní stranu.
- Obr. 108. Stav díla před restaurováním, detail přední strany.
- Obr. 109. Stav díla po restaurování, detail přední strany.
- Obr. 110. Stav signatury před restaurováním, detail přední strany.
- Obr. 111. Stav signatury po restaurování, detail přední strany.

## **10 Seznam textových příloh**

Textová příloha I. Chemicko-technologický průzkum – olejomalba.

Textová příloha II. Chemicko-technologický průzkum – rám.

Textová příloha III. Chemicko-technologický průzkum – signatura.

Textová příloha IV. Restaurátorský záměr.

Textová příloha V. Seznam použitých materiálů.



Obrazová příloha II. Vybraná díla Františka Kupky



Obr. 39. František Kupka, *Firemní štít sedlářského mistra Šišky* (1885), olejomalba na plechu, 630x775 mm. Fotografie: archiv Vlastivědného muzea v Dobrušce.



Obr. 40. František Kupka, *Počátek moudrosti je bázeň Páně*, nedatováno, olejomalba na plátně, 430x640 mm. Fotografie: archiv Vlastivědného muzea v Dobrušce.

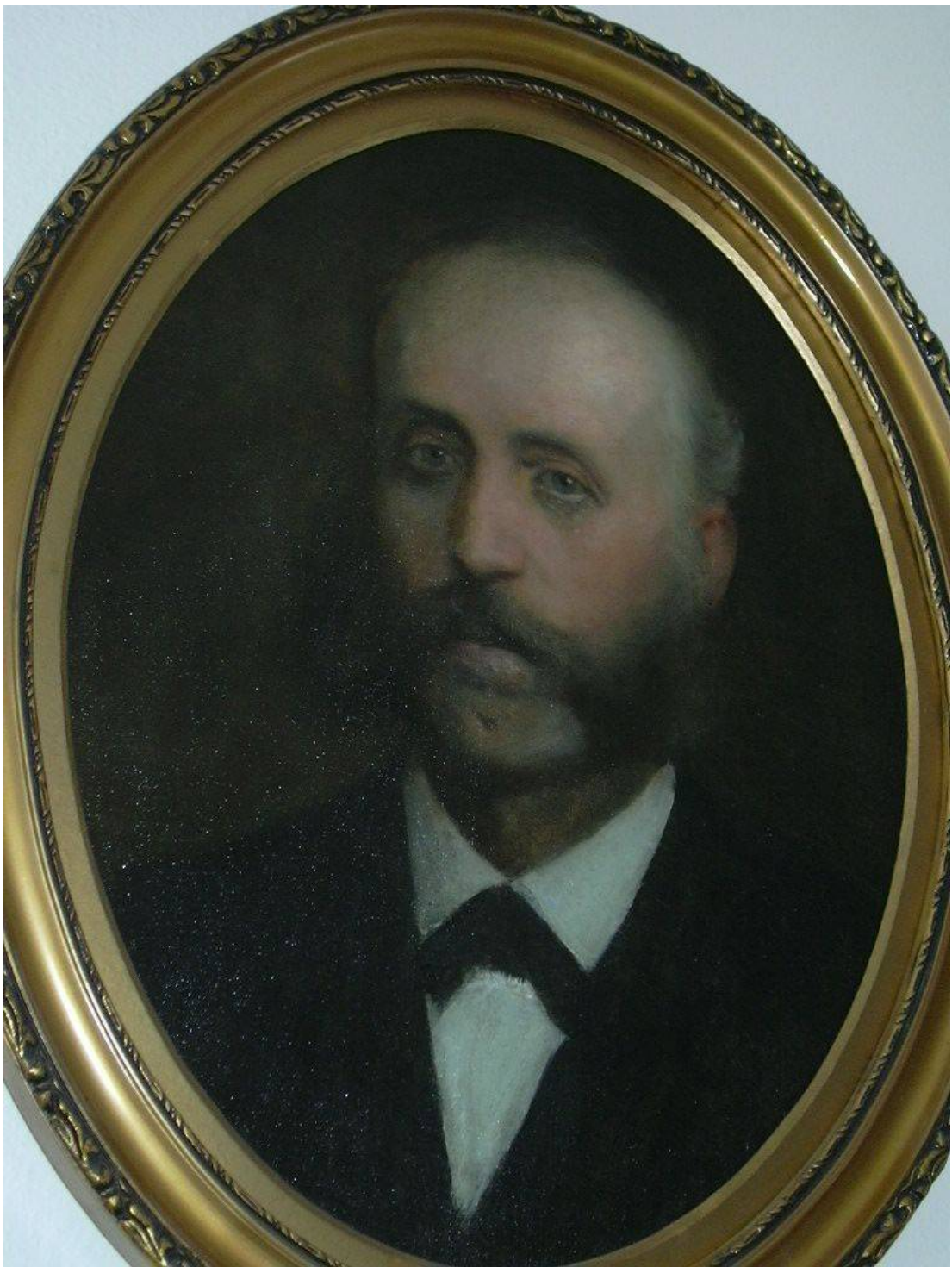


Obr. 41. František Kupka, *Panna Maria Lourdská* (1885), olejomalba na plátně, 450x600 mm. Fotografie: archiv Vlastivědného muzea v Dobrušce.



Obr. 42. František Kupka, *Anděl strážný* (1885), olejomalba na plátně, 450x600 mm.

Fotografie: archiv Vlastivědného muzea v Dobrušce.



Obr. 43. František Kupka, *Portrét otce* (1888), olejomalba na plátně, 325x440 mm.

Fotografie: archiv Vlastivědného muzea v Dobrušce.

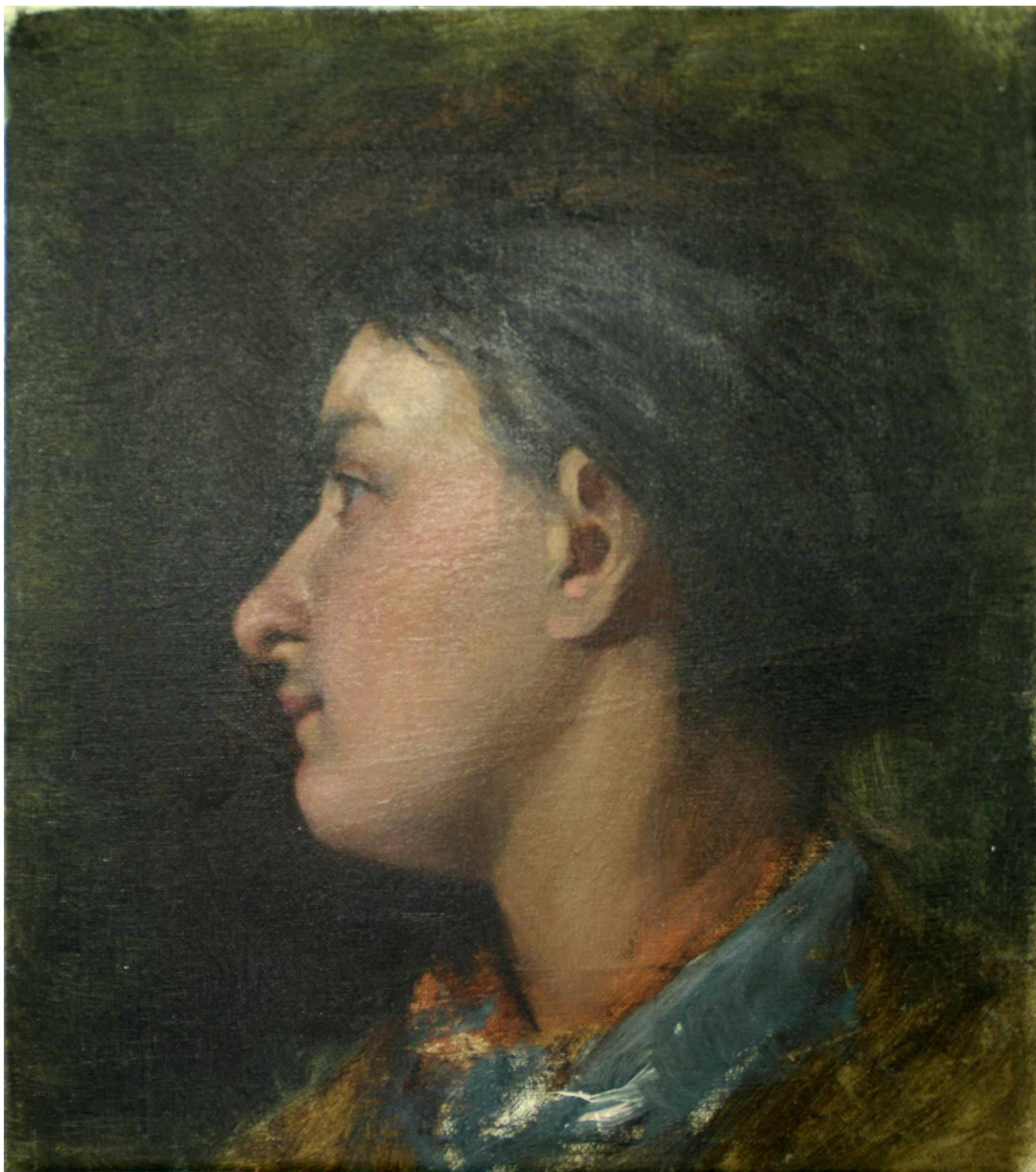




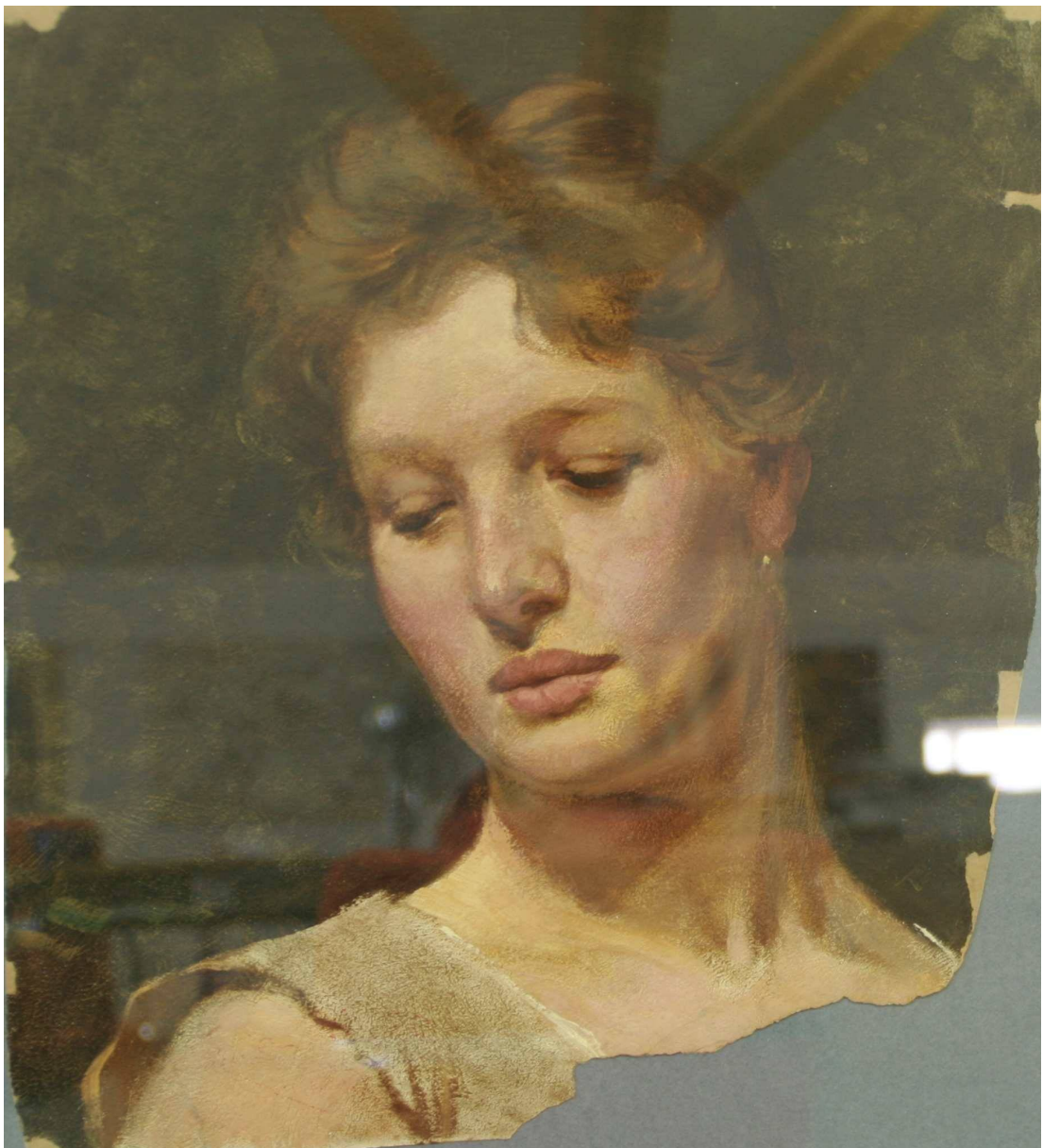
Obr. 44. František Kupka, *Panorama Dobrušky* (1889), olejomalba na plátně, 1280x2280 mm. Fotografie: archiv Vlastivědného muzea v Dobrušce.



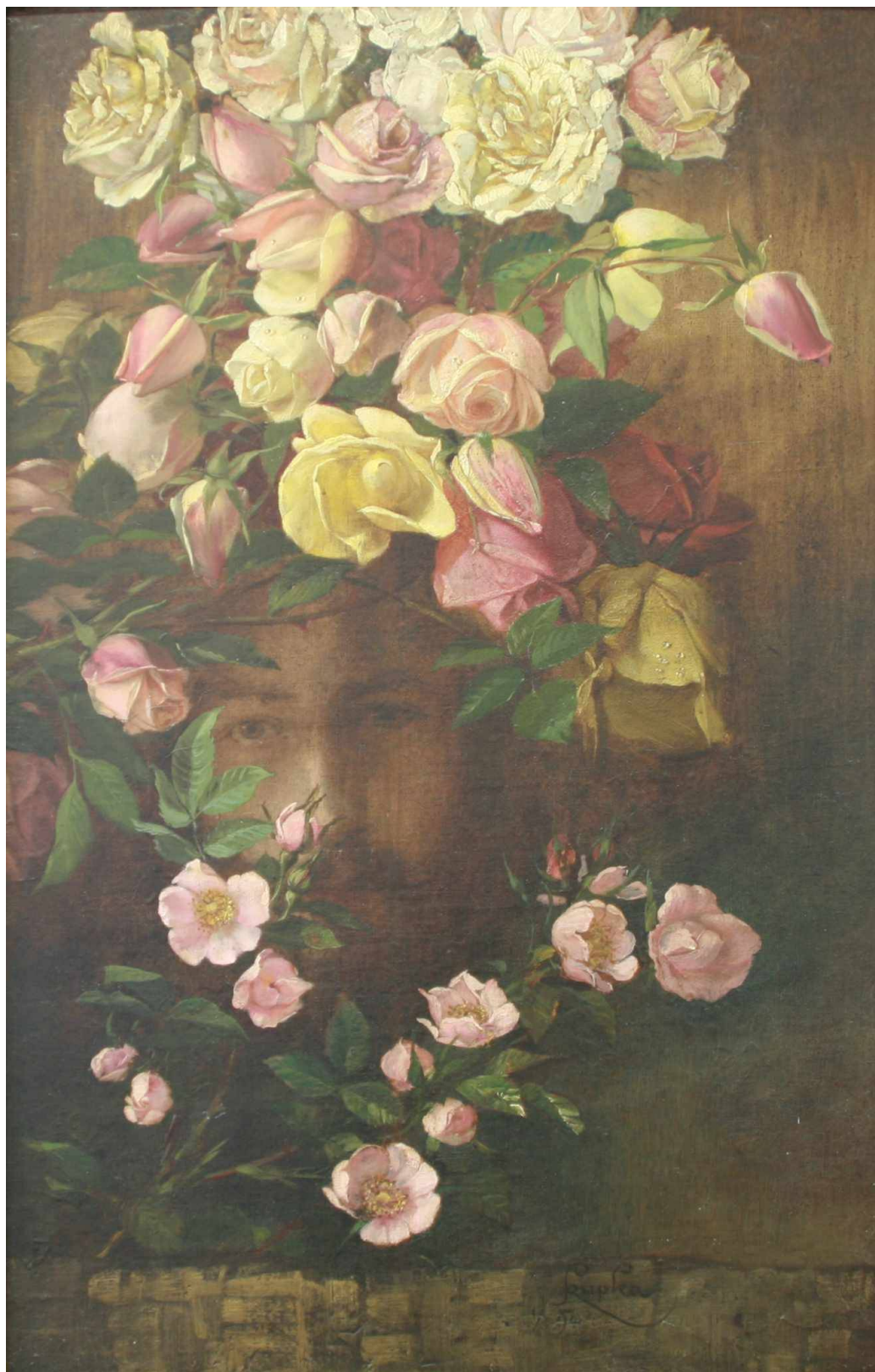
Obr. 45. František Kupka, *Dekorativní paneau La ferme* (1891), olejomalba na plátně, 710x1070 mm. Fotografie: archiv Vlastivědného muzea v Dobrušce.



Obr. 46. František Kupka, *Portrét mladé ženy* (1893), olejomalba na plátně, 356x318 mm.

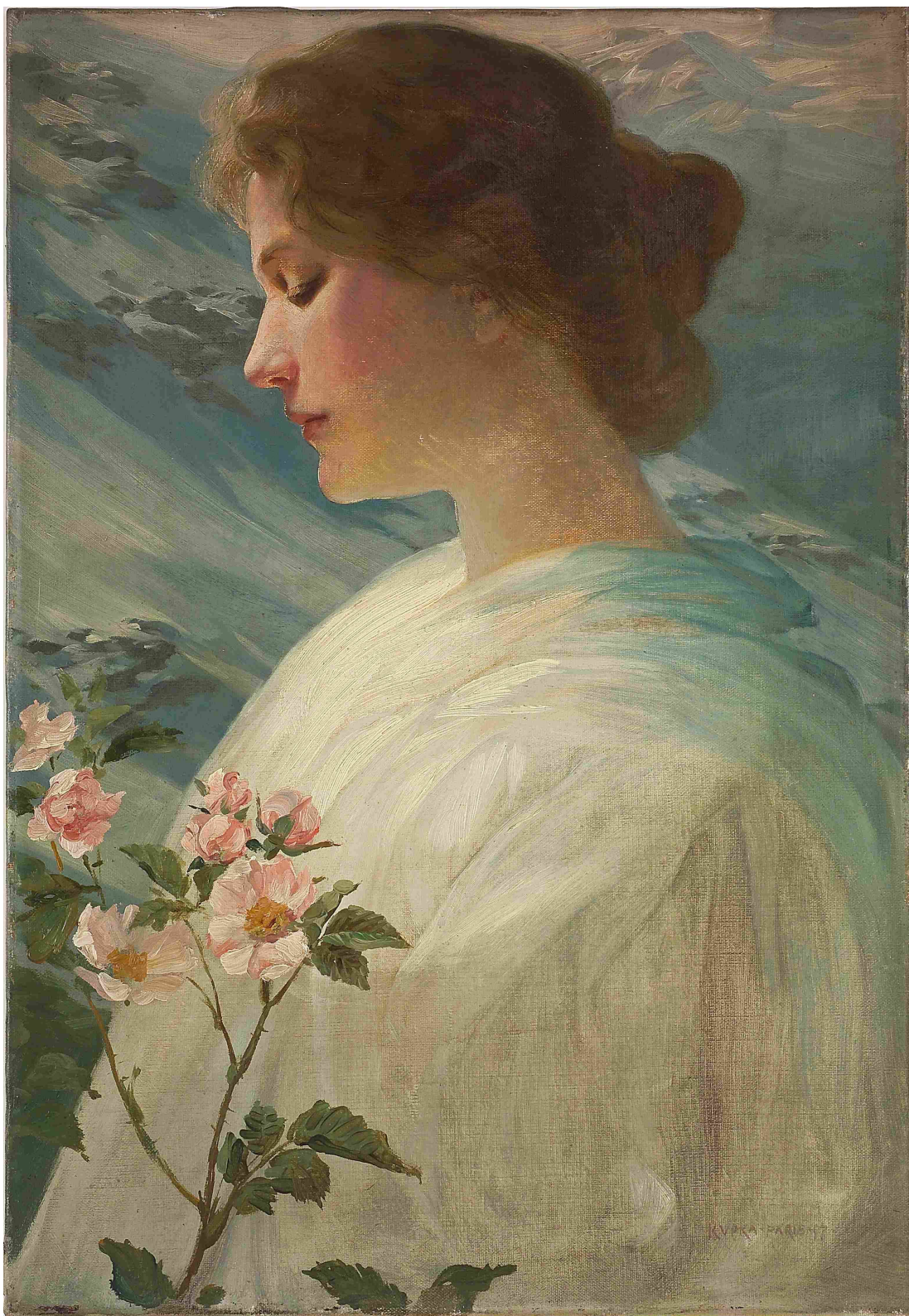


Obr. 47. František Kupka, *Portrét mladé ženy*, poč. 20. století, olejomalba na papíru, 375x349 mm.



Obr. 48. František Kupka, *Autoportrét mezi růžemi* (1894–1895),  
olejomalba

na dřevěné desce, 650x420 mm.



Obr. 49. František Kupka, *Žena s vyčesanými vlasy* (1897), olejomalba na plátně,

550x 385 mm. Fotografie: Galerie moderního umění v Hradci Králové.



Obr. 50. František Kupka, *Krajina se stromy* (1896), olejomalba na překližce, 315x235 mm.



Obr. 51. František Kupka, *Vlna* (1902), olejomalba na plátně,  
1000x1450 mm.





Obr. 52. Dobroš Kupka, *Stará píseň* (1891), uhel a bílá křída na papíru,  
750x530 mm.

**Obrazová příloha III. Fotodokumentace restaurátorského zásahu**



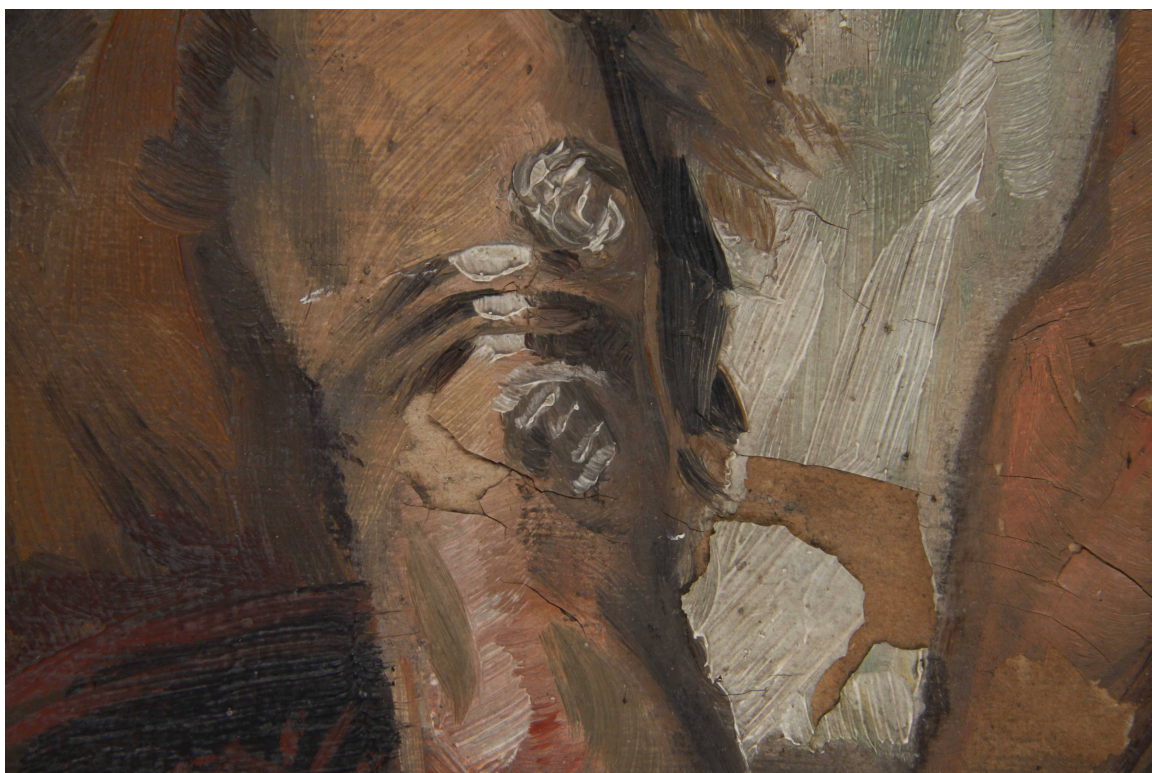
Obr. 53. Stav díla před restaurováním, celkový pohled na přední stranu.



Obr. 54. Stav díla před restaurováním, celkový pohled na zadní stranu.



Obr. 55. Stav díla před restaurováním, detail malby.



Obr. 56. Stav díla před restaurováním, detail poškození barevné vrstvy.



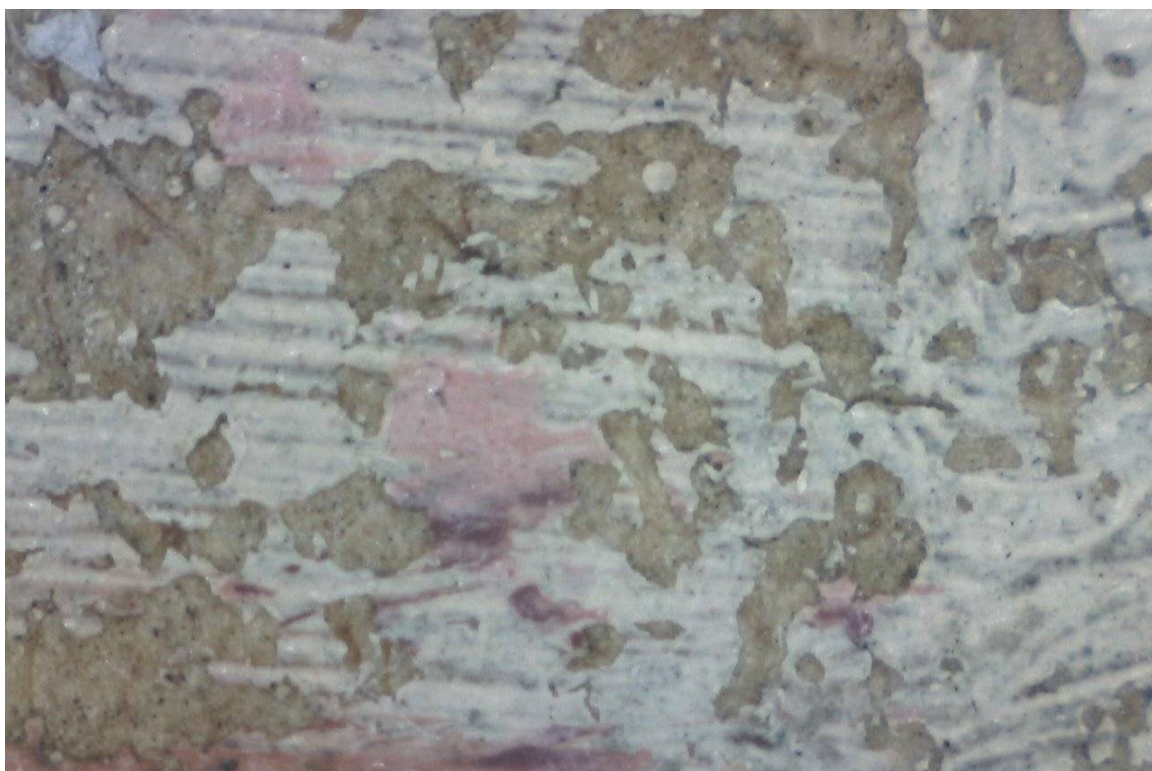
Obr. 57. Stav díla před restaurováním, detail zvlnění papírové podložky.



Obr. 58. Stav díla před restaurováním, detail zvlnění sekundární papírové podložky na zadní straně díla.



Obr. 59. Stav díla před restaurováním, detail krakeláže silné barevné vrstvy, 50x zvětšeno.



Obr. 60. Stav díla před restaurováním, detail krakeláže slabé barevné vrstvy, 50x zvětšeno.



Obr. 61. Stav díla před restaurováním, celkový pohled na zadní stranu, přímé boční osvětlení.



Obr. 62. Stav díla před restaurováním, celkový pohled na přední stranu, UV světlo.





Obr. 63. Stav díla před restaurováním, detail malby, UV světlo.



Obr. 64. Stav díla před restaurováním, detail malby, IR světlo.



Obr. 65. Lokalizace odběru vzorků pro chemicko-technologický průzkum.

Č. 1. modrá barevná vrstva, č. 2. karton, č. 3. lepenka, č. 4. bílá barevná vrstva, č. 5. vysrážená barva (lak), č. 6. podkladová barva, č. 7. signatura.



Obr. 66. Stav díla po demontáži rámu, detail poškození zadní strany.



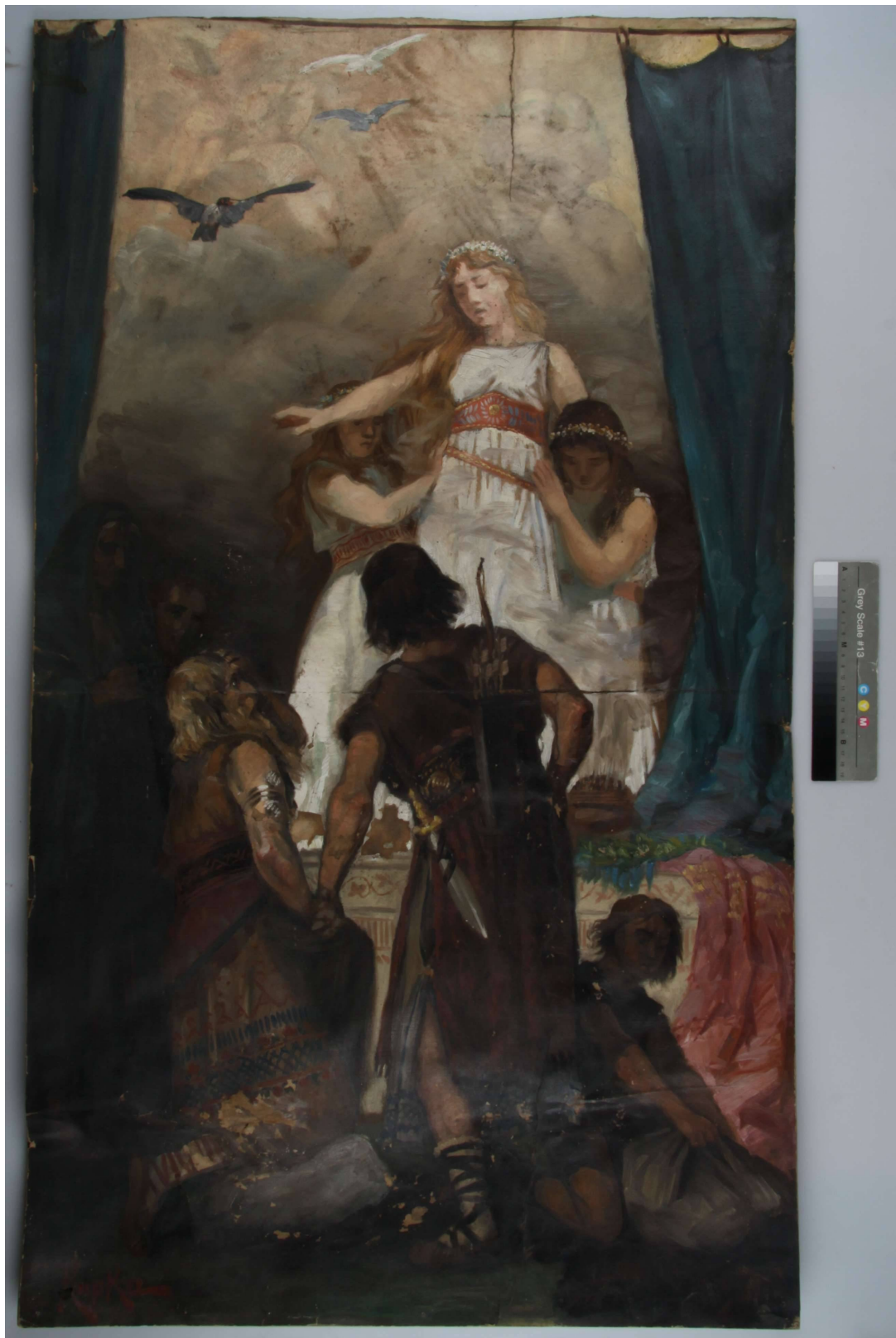
Obr. 67. Stav díla po demontáži rámu, detail poškození přední strany.



Obr. 68. Průběh mokrého čištění barevné vrstvy, detail.



Obr. 69. Stav díla po vyčištění barevné vrstvy, detail.



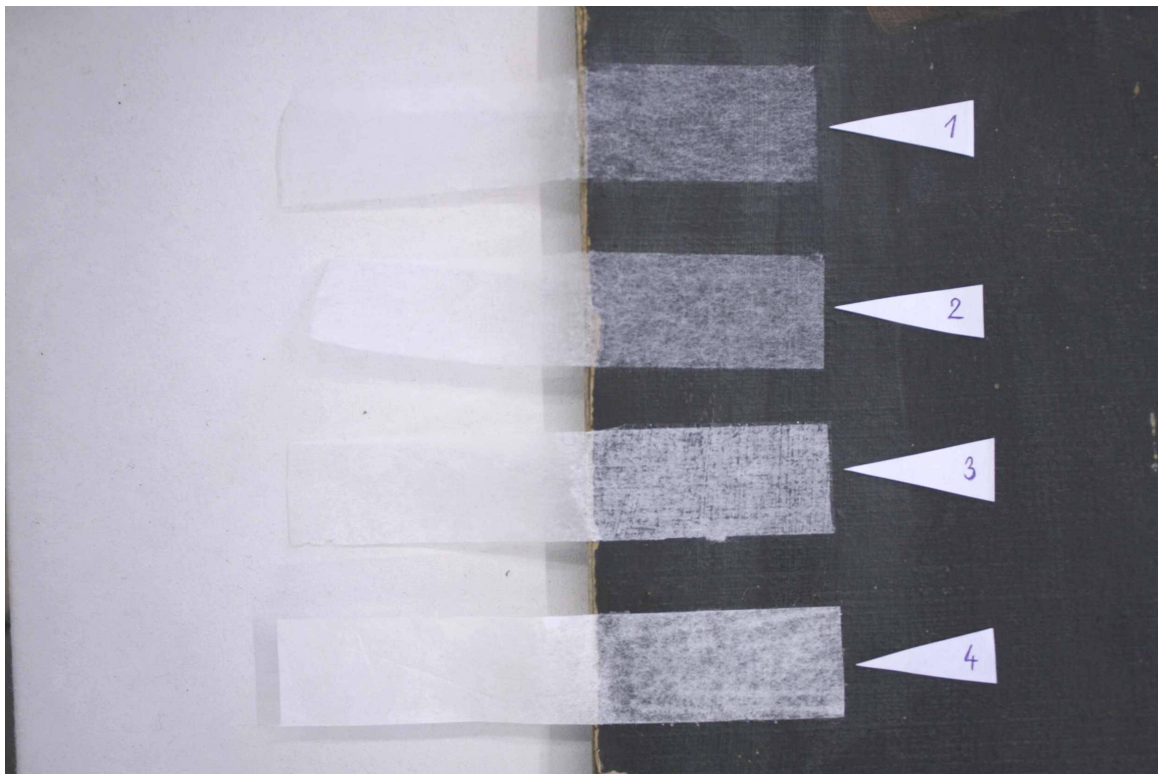
Obr. 70. Stav díla po vyčištění barevné vrstvy, celkový pohled na přední stranu.



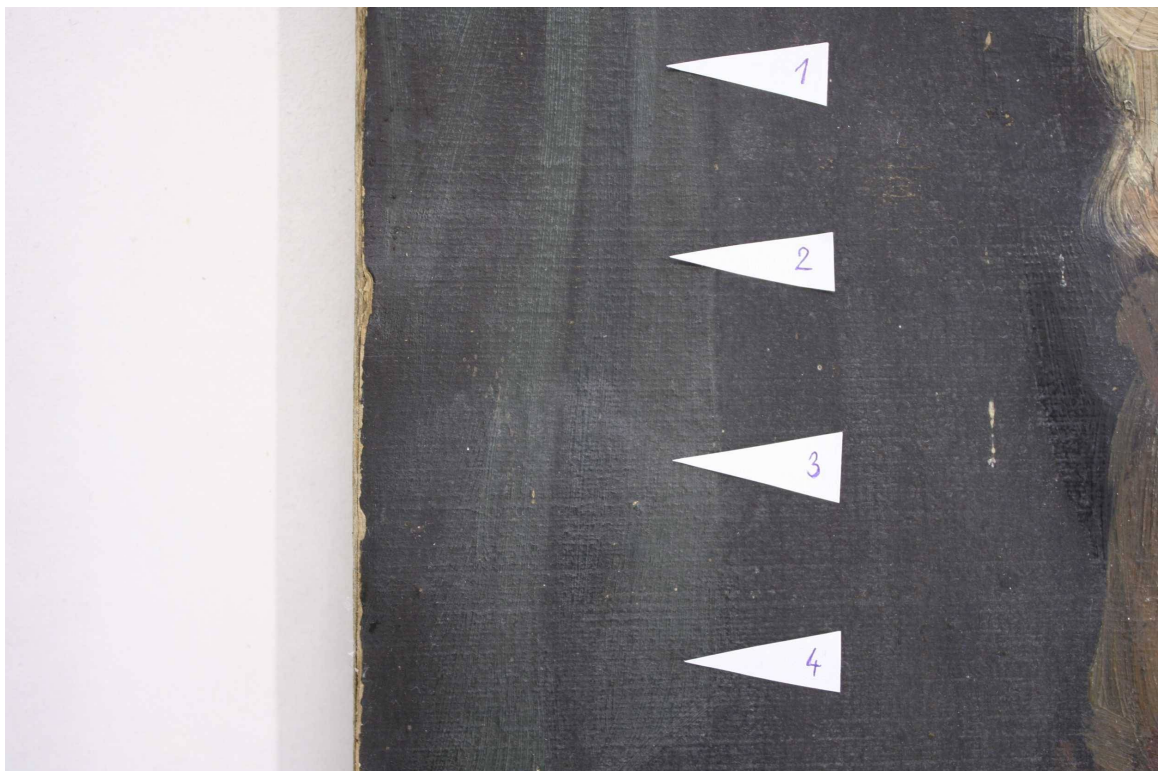
Obr. 71. Stav díla před konsolidací barevné vrstvy, detail.



Obr. 72. Stav díla po konsolidaci barevné vrstvy, detail.



Obr. 73. Zkoušky přelepu barevné vrstvy. Č. 1. Tylose MH 6000, č. 2. Klucel G, č. 3. Beva 371 film, č. 4. Beva 371 roztok.



Obr. 74. Zkoušky přelepu barevné vrstvy. Stav po sejmutí vzorků. Č. 1. Tylose MH 6000, č. 2. Klucel G, č. 3. Beva 371 film, č. 4. Beva 371 roztok.



Obr. 75. Stav díla po vytvoření přelepu barevné vrstvy, celkový pohled na přední stranu.





Obr. 76. Stav díla v průběhu tenčení lepenky, detail zadní strany.



Obr. 77. Stav díla v průběhu snímání lepenky, detail zadní strany.



Obr. 78. Průběh snímání přelepů trhlin, detail zadní strany.



Obr. 79. Stav díla po sejmutí přelepů trhlin, detail zadní strany.



Obr. 80. Stav díla po sejmutí lepenky a přelepů trhlin. Zleva: sejmutá lepenka, sejmuté přeplepy, zadní strana originálu.



Obr. 81. Stav díla po vyrovnání, boční pohled na přední stranu.



Obr. 82. Stav díla po sejmutí lepenky a vyrovnání, celkový pohled na zadní stranu.



Obr. 83. Stav díla po vyčištění zadní strany pomocí obkladu, celkový pohled na zadní stranu.



Obr. 84. Průběh snímání ochranného přelepu barevné vrstvy, detail přední strany.



Obr. 85. Průběh kaširování díla na podložku z japonského papíru.



Obr. 86. Stav díla po nakaširování, celkový pohled na přední stranu.



Obr. 87. Stav díla po nakaširování, detail přední strany.



Obr. 88. Stav díla po doplnění chybějících částí papírové podložky, detail přední strany.



Obr. 89. Stav díla po napnutí na alkalickou lepenku, celkový pohled na zadní stranu.





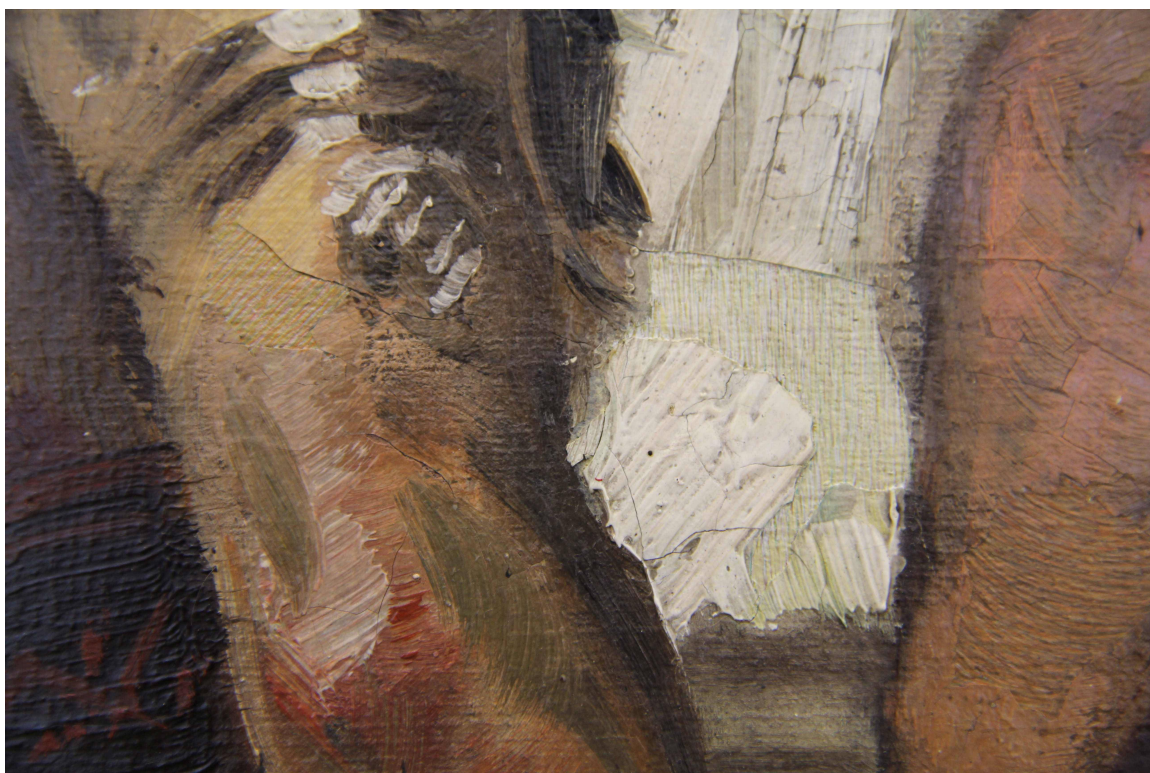
Obr. 90. Stav díla po napnutí na alkalickou lepenku, detail uchycení japonského papíru na zadní straně.



Obr. 91. Stav díla po napnutí na alkalickou lepenku, detail přední strany.



Obr. 92. Průběh retušování.



Obr. 93. Stav díla po retuši, detail přední strany.



Obr. 94. Stav díla po retuši, celkový pohled na přední stranu.



Obr. 95. Stav díla po závěrečném lakování, celkový pohled na přední stranu.



Obr. 96. Stav rámu před restaurováním, detail zadní strany.



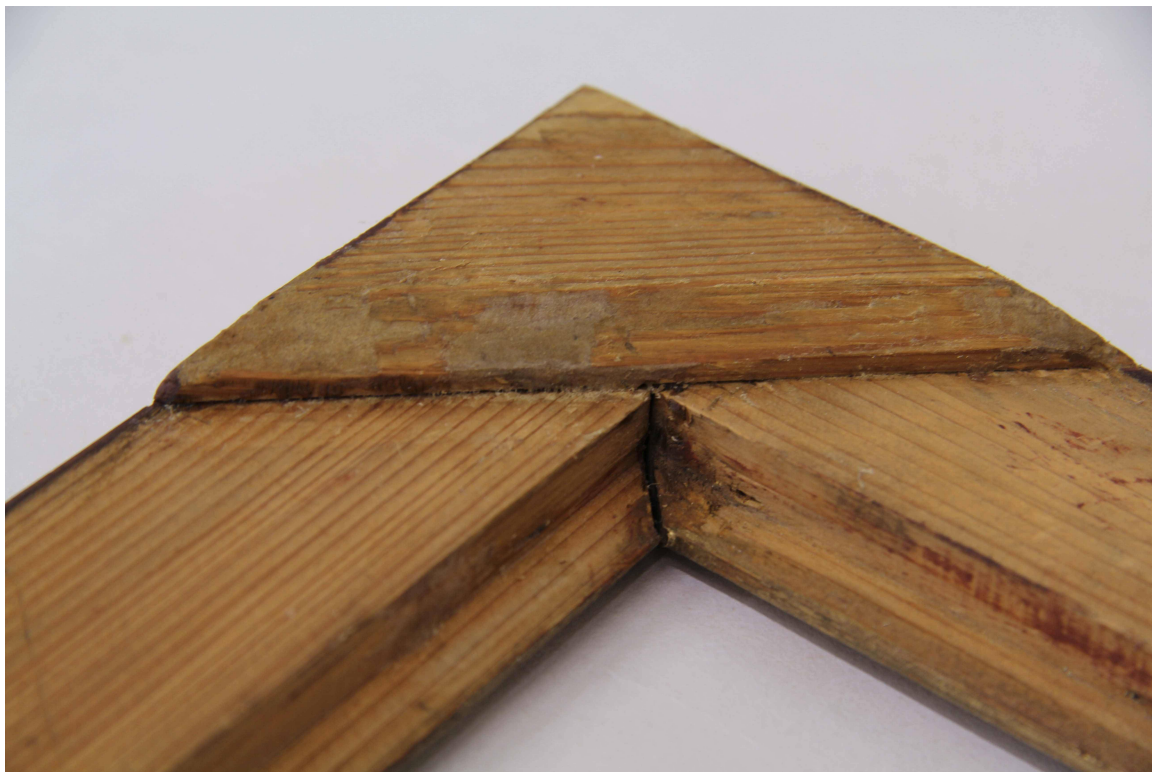
Obr. 97. Stav rámu v průběhu mokrého čištění, detail zadní strany.



Obr. 98. Stav rámu před restaurováním, detail přední strany.



Obr. 99. Stav rámu v průběhu tenčení lakové vrstvy, detail přední strany.



Obr. 100. Stav rámu po tmelení dřevěným tmelem, detail originálního klínu na zadní straně.



Obr. 101. Stav rámu po doplnění nových klínů do spodních rohů, detail zadní strany.



Obr. 102. Stav rámu po tmelení dřevěným tmelem, detail přední strany.



Obr. 103. Stav rámu po retuši vosko-pryskyřičným tmelem, detail přední strany.





Obr. 104. Stav díla před restaurováním, celkový pohled na přední stranu.



Obr. 105. Stav díla po restaurování, celkový pohled na přední stranu.



Obr. 106. Stav díla před restaurováním, celkový pohled na zadní stranu.



Obr. 107. Stav díla po restaurování, celkový pohled na zadní stranu.



Obr. I08. Stav díla před restaurováním, detail přední strany.



Obr. I09. Stav díla po restaurování, detail přední strany.



Obr. 110. Stav signatury před restaurováním, detail přední strany.



Obr. 111. Stav signatury po restaurování, detail přední strany.

# Textová příloha I



## Chemicko-technologický průzkum Olejomalba Kupka

---

### Zadavatel průzkumu:

β Zuzana Jašková

### Zadání průzkumu:

- β *Identifikace vlákninového složení papíru*
- β *Stratigrafie barevných vrstev*
- β *Identifikace pojiv*

### Metody průzkumu:

- β *Optická mikroskopie v dopadajícím a procházejícím světle* – provedeno na optickém mikroskopu OPTIPHOT-2 Pol (Nikon, Japan).
- β *Optická mikroskopie v procházejícím světle* – provedeno na optickém mikroskopu OPTIPHOT-2 Pol (Nikon, Japan).
- β *Rastrovací elektronová mikroskopie s energiodisperzním analyzátozem (REM-EDS)* – provedeno na elektronovém mikroskopu Mira 3 s analyzátozem Bruker Quantax 200 a JEOL JSM 5500 LV s analyzátozem IXRF s detektorem Gresham Sirius 10. Pro měření byly použity nábrusy připravené pro optickou mikroskopii.
- β *Mikrochemické zkoušky* (důkazová reakce pyrrolových derivátů, důkaz přítomnosti polysacharidů, test alkalického zmýdelnění, důkaz přítomnosti škrobu)

#### Popis metodiky:

- β *Stratigrafie barevných vrstev* byla provedena pomocí *optického mikroskopu* OPTIPHOT2-POL (Nikon, Japan) v dopadajícím viditelném, UV a modrém světle. Pro pozorování pod mikroskopem byly zality vybrané části vzorků do dentální pryskyřice Spofacryl. Po vytvrzení pryskyřice byly vybroušeny příčné řezy vzorků. Fotografie byly pořízeny digitálním fotoaparátem Canon 1000D.
- β *Identifikace pigmentů* byla provedena na základě určení prvkového složení vrstev pomocí *rastrovací elektronové mikroskopie s energiodisperzním analyzátozem* (REM-EDS Měření bylo provedeno ve spolupráci s Ing. Milanem Vlčkem, CSc. ze Společné laboratoře chemie pevných látek AV ČR a Univerzity Pardubice a Ing. Karloem Bayerem.
- β *Vlákninové složení papíroviny a textilií* - Herzbergova vybarvovací zkouška Vzorky byly rozvlákněny v destilované vodě. Po vysušení byly vzorky zakápnuty Herzbergovým činidlem, zakryty krycím sklíčkem a pozorovány v mikroskopu v procházejícím světle.

#### **Počet vzorků k analýze: 4**

Vzorky byly odebrány zadavatelem

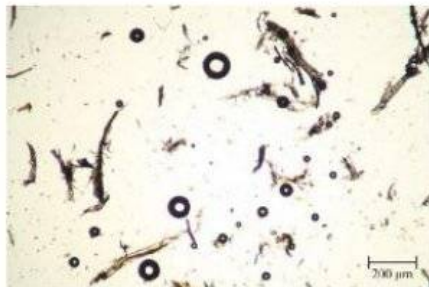
vzorek	popis
Vz. č. 1 (6472)	Modré pozadí vpravo, stratigrafie barevných vrstev, identifikace pigmentů
Vz. č. 2	Fragment papíru – malba
Vz. č. 3	Fragment lepenky – podklad
Vz. č. 4 (6599)	Barevná vrstva bílá, stratigrafie barevných vrstev, identifikace pigmentů



**Výsledky chemicko-technologického průzkumu:**

**Stanovení vlákninového složení papíru:**

**Vzorek č. 2**



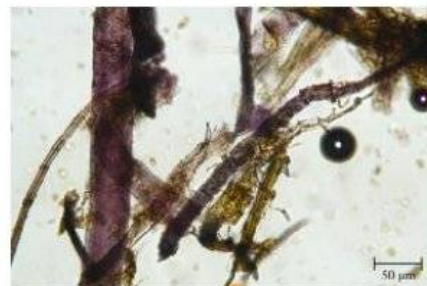
Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 50x



Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 100x



Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 100x



Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 200x

Část vláken se po kontaktu s Herzbergovým činidlem zbarvila do vínově červena, což je charakteristické pro hadrovinu. Na některých vínově zbarvených vláknech lze pozorovat charakteristické znaky pro rostlinná lýková vlákna. Ostatní vlákna se po kontaktu s Herzbergovým činidlem zbarvila do žluta nebo do modra. Na žlutých vláknech lze pozorovat znaky charakteristické pro dřevovinu, na modře zbarvených vláknech jsou místy pozorovatelné znaky charakteristické pro buničinu z jehličnatého dřeva.

### Vzorek č 3.



Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 50x



Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 200x



Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 100x



Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 200x

Vlákna se po kontaktu s Herzbergovým činidlem zbarvila do žluta, modra a vínově červena. Jedná se o směs několika typů vláken. Na žlutě zbarvených vláknech lze pozorovat znaky charakteristické pro dřevovinu, zejména zbytky křížových polí. Na namodralých vláknech lze místy pozorovat znaky charakteristické pro buničinu z jehličnatého dřeva, zejména řady buněk. Vínové zbarvení je charakteristické pro hadrovinu, zde jsou na vláknech místy patrné charakteristické znaky rostlinných lýkových vláken.

**Výsledky mikrochemických testů:**

<i>Vzorek</i>	<i>Důkaz vysýchavých olejů</i>	<i>Důkaz bílkovin</i>	<i>Důkaz polysacharidů</i>	<i>Důkaz škrobu</i>
Vzorek č.2	+	–	+	–

Vzorek obsahuje velké množství ++, vzorek obsahuje malé množství +, vzorek neobsahuje –

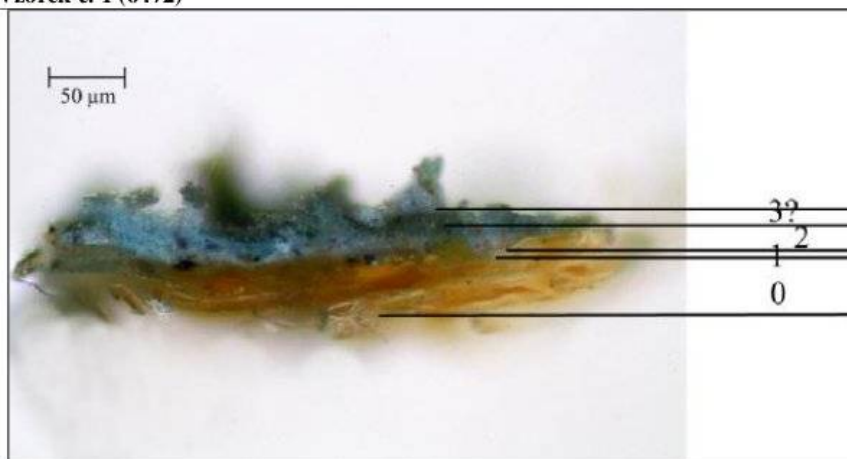
<i>Vzorek</i>	<i>Důkaz vysýchavých olejů</i>	<i>Důkaz bílkovin</i>	<i>Důkaz polysacharidů</i>	<i>Důkaz škrobu</i>
Vzorek č.3	+	–	++	–

Vzorek obsahuje velké množství ++, vzorek obsahuje malé množství +, vzorek neobsahuje –

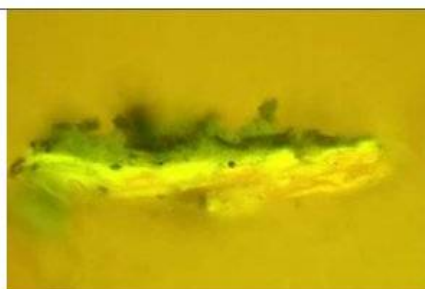
Oba analyzované vzorky papíru s pojivem byly shodně negativní na přítomnost škrobu Lugolovým roztokem a na přítomnost bílkovin přes pyrroly a pyrrolové deriváty. Pozitivní reakce vykazovaly vzorky v pěnovém testu – přítomnost olejů a v testu na přítomnost polysacharidů, kde vzorek č. 3 vykazoval velké množství polysacharidů. Vzhledem k negativní reakci na škrob je pravděpodobné, že se jedná o některý druh gumy (ovocné/arabské) nebo neškrobového polysacharidického pojiva.

**Výsledky stratigrafie:**

**§ Vzorek č. 1 (6472)**



Obr. č. 1: Vzorek č. 1 v bílém dopadajícím světle.

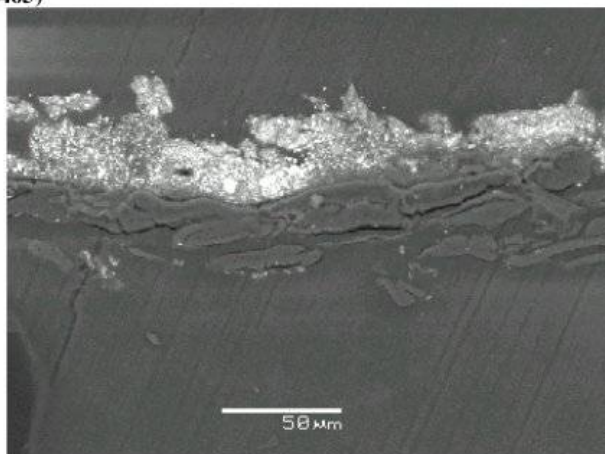


Obr. č. 2: Po excitaci modrým světlem.



Obr. č. 3: Po excitaci UV světlem.

**Vzorek č. 1 (6465)**



Obr. č. 4: Fotografie z elektronového mikroskopu.

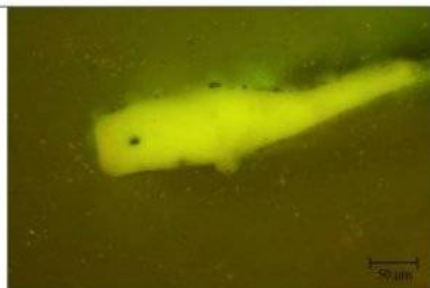
0.	vrstva papíru	REM-EDS: C
1. vrstva	organická vrstva, patrná v UV a modrém světle	REM-EDS: (Pb, Zn, Cl, Ca)
2. vrstva	modrá vrstva	REM-EDS: Zn, Pb (Si, Ca, Fe, Cl); zrna Cu, As; Pb, Zn; Ca, P;Si kostní čern, Svinibrodská zeleň, zinková běloba, olovnatá běloba

Vzorek byl pozorován v bílém dopadajícím, modrém a UV světle. Z pozorování v optickém mikroskopu lze usuzovat, že se jedná o vzorek tří barevných vrstev s podkladem. V kombinaci s prvkovou analýzou bylo zjištěno, že se pravděpodobně jedná o organickou vrstvu na podkladu a barevnou vrstvu založenou na směsi těchto pigmentů: kostní čern, Svinibrodská zeleň, zinková běloba, olovnatá běloba.

**Vzorek č. 4 (6599)**



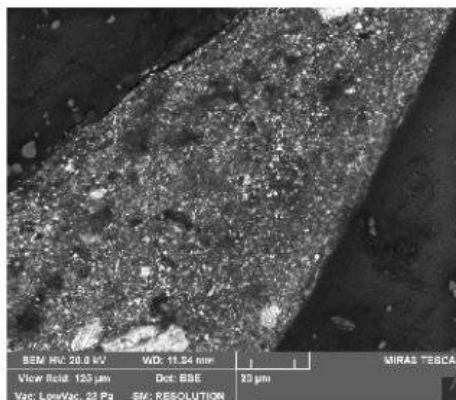
Obr. č. 5: Vzorek č. 4 v bílém dopadajícím světle.



Obr. č. 6: Po excitaci modrým světlem.



Obr. č. 7: Po excitaci UV světlem.

**Vzorek č. 4 (6599)**

Obr. č. 8: Snímek z elektronového mikroskopu.

1. vrstva	modrá	REM-EDS: (Zn, Pb, Ba, S)
2. vrstva	bílá	REM-EDS: Zn, Pb, Ba, S Zinková, olovnatá, (barytová) běloba
3. vrstva	tmavá	REM-EDS: (Zn, Pb, Ba, S)

Vzorek byl pozorován v bílém dopadajícím světle, modrém a UV světle. Z pozorování v optickém mikroskopu je patrné, že se jedná o jednu barevnou vrstvu bez podkladu. Prvkovou analýzou v kombinaci s elektronovou mikroskopií bylo zjištěno, že bílá vrstva obsahuje zinkovou bělobu, v níž jsou místy obsažena olovnatá a barytová zrna, jedná se tedy pravděpodobně o směsnou bělobu. Stopy tenké makroskopicky modré a tmavé vrstvy doprovázející vrstvu bílou se vzhledem k velikosti těchto vrstev nepodařilo prvkovou analýzou blíže identifikovat, během měření nevykazovaly rozdílné prvkové složení od vrstvy hlavní. Je pravděpodobné, že se jedná o stopy nečistot nebo podmalby (pravděpodobně uhlím).

**Závěr:**

Analyzované vzorky papíru představují v obou případech směsi hadroviny, dřevoviny a buničiny z jehličnatého dřeva. V případě vzorku č. 3 je zastoupení dřevoviny výrazné. Oba testované vzorky také byly při mikrochemických testech shodně negativní na zkoušku přítomnosti škrobu a bílkovin a pozitivní na přítomnost olejů a polysacharidů, přičemž vzorek č. 3 obsahoval velké množství polysacharidů, vzhledem k negativní reakci na škrob se tedy pravděpodobně jedná o některý typ gumy nebo neškrobového polysacharidického pojiva. Stratigrafie barevných vrstev ukázala, že vzorek č. 1 obsahuje tři barevné vrstvy na podkladu. Z prvkové analýzy vyplývá, že nejbližší podkladu se nachází organická vrstva, patrná v UV světle, na ní potom vrstva která je na základě prvkového složení směsí pravděpodobně těchto pigmentů: kostní černí, Svinibrodské zeleně, zinkové běloby a olovnaté běloby. V UV světle pozorovatelná třetí vrstva nevykazovala při prvkové analýze odlišné složení. U vzorku č. 4 se jedná o směsnou bělobu (zinková, olovnatá, barytová) doprovázenou stopami tmavých vrstev po obou stranách, které ovšem nevykazovaly odlišné složení od vrstvy bílé barvy. Je pravděpodobné že se může jednat o stopy z podkladu (podkresba uhlem) na druhé straně pak o vrstvu nečistot na povrchu.

**Zpracovala:**

*Ing. Eva Štemberová,  
Fakulta restaurování Univerzita Pardubice*

V Litomyšli 20. 3. 2012



## Textová příloha II



### Chemicko-technologický průzkum Rám obrazu Olejomalba Kupka

---

#### Zadavatel průzkumu:

℞ Zuzana Jašková

#### Zadání průzkumu:

℞ *Identifikace pojiva*

#### Metody průzkumu:

℞ *FT-IR spektroskopie* – provedeno na přístroji Nicolet 380 (Nicolet Instruments Co., USA) s ATR krystalem (ZnSe).

#### Popis metodiky:

℞ *Určení druhu pojiva FT-IR spektrometrií* bylo provedeno z výluhu vzorku v chloroformu. ve spektrálním rozsahu  $4000-650\text{ cm}^{-1}$ , při použití rozlišení  $4\text{ cm}^{-1}$  a počtu akumulací 64 spekter.

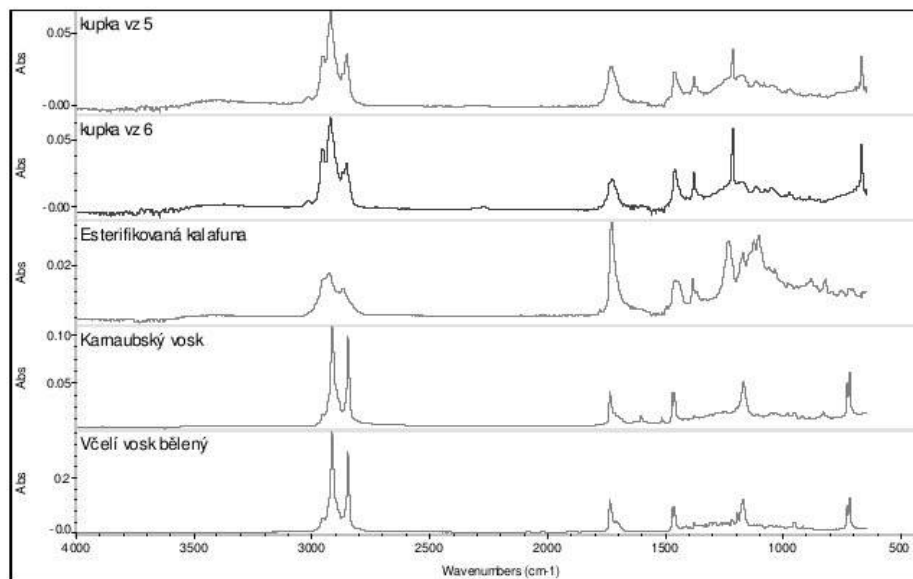
#### Počet vzorků k analýze: 2

Vzorky byly odebrány zadavatelem

vzorek	popis
Vz. č. 1	Vysrážená barva (lak)
Vz. č. 2	Podkladová barva

## Výsledky chemicko-technologického průzkumu:

### Výsledky infračervené spektrometrie:



### Závěr:

Výsledky infračervené spektrometrie ukazují, že se jedná v případě obou vzorků o směs organických složek velmi podobného složení. Směs pravděpodobně obsahuje esterifikovanou kalafunu a některý druh vosku, zřejmě bělený včelí vosk. Na základě spekter je možná i přítomnost karnaubského vosku.

### Zpracovala:

*Ing. Eva Štemberová,  
Fakulta restaurování Univerzita Pardubice*

V Litomyšli 21. 3. 2012

## Textová příloha III



Univerzita  
Pardubice  
Fakulta  
restaurování

### Chemicko-technologický průzkum

#### Kupka - signatura

---

#### Zadavatel průzkumu:

℞ Zuzana Jašková

#### Zadání průzkumu:

- ℞ *Stratigrafie barevných vrstev*
- ℞ *Identifikace pigmentů barevné vrstvy*

#### Metody průzkumu:

- ℞ *Optická mikroskopie v dopadajícím světle* – provedeno na optickém mikroskopu OPTIPHOT-2 Pol (Nikon, Japan).  
Přítomnost organických vrstev byla pozorována na základě jejich luminiscence v UV světle.
- ℞ *Rastrovací elektronová mikroskopie s energiodisperzním analyzátozem (REM-EDS)* – provedeno na elektronovém mikroskopu Mira 3 s analyzátozem Bruker Quantax 200. Pro měření byly použity nábrusy připravené pro optickou mikroskopii, vzorky byly opatřeny vrstvou uhlíku.

#### Popis metodiky:

- ℞ *Stratigrafie barevných vrstev* – vzorky byly zality do dentální pryskyřice Spofacryl. Byly vybroušeny příčné řezy vzorků. Nábrusy byly pozorovány pod mikroskopem v dopadajícím viditelném, modrém a UV světle při zvětšení 50x 100x a 200x.
- ℞ *Určení prvkového složení vrstev REM-EDS* – bylo provedeno na nábrusech připravených pro optickou mikroskopii v dopadajícím světle.

#### Počet vzorků k analýze: 1

Vzorky byly odebrány zadavatelem

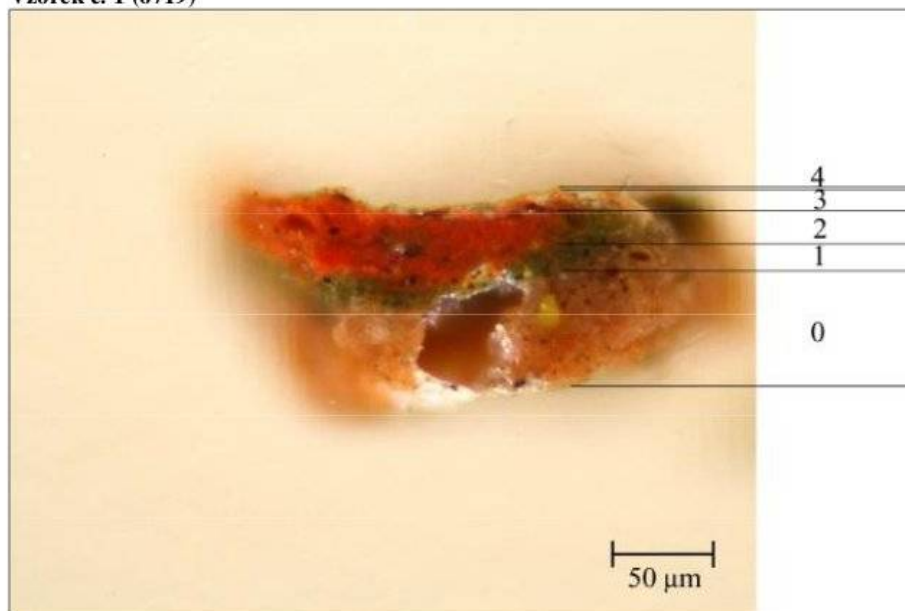
---

vzorek	popis
Vz. č. 1	Vzorek barevné vrstvy - signatura

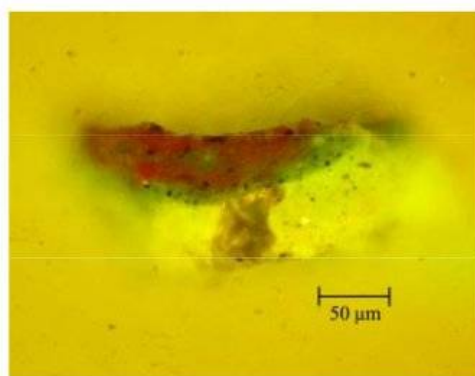
---

**Výsledky chemicko-technologického průzkumu:**

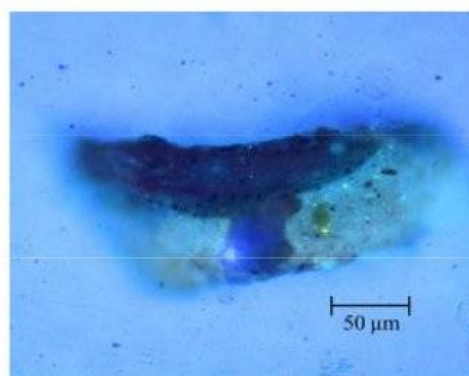
**Vzorek č. 1 (6719)**



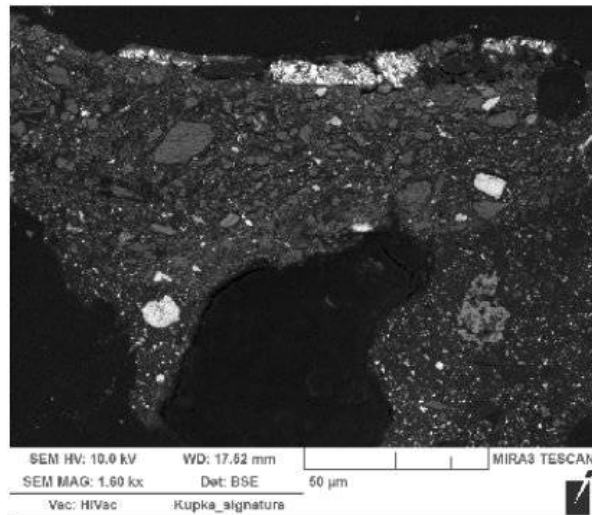
Obr. č. 1: Vzorek č. 1 (6719) v bílém dopadajícím světle. Fotografováno při zvětšení mikroskopu 200x



Obr. č. 2: Po excitaci modrým světlem.  
Fotografováno při zvětšení mikroskopu 200x



Obr. č. 3: Po excitaci UV světlem.  
Fotografováno při zvětšení mikroskopu 200x



Obr. č. 4: Snímek z elektronového mikroskopu.

0. vrstva	tělová	REM-EDS: Pb, Zn, Fe, Ca, S výjimkou dvou větších zm homogenní vrstva, zřejmě s obsahem běloby olovnaté a zinkové, barvené železitou hlinkou a s vápenným pojivem/plnivem. Velké (šedé) zrno obsahuje Pb, Zn, Cr. Bílé zrno složením odpovídá barytu.
1. vrstva	zelená	REM-EDS: Si, Fe, Al, Mg (Zn, As, Ti, K) zrno: Ba, S, Si, Pb, Al, Fe, Zn Nehomogenní vrstva s obsahem větších zrn, na základě prvkového složení a optických vlastností zřejmě zelená hlinka.
2. vrstva	červená	REM-EDS: Ca, Fe, Si, Pb zrno: Ca, Mg Na základě složení a optických vlastností zřejmě směs olovnaté běloby, železité červeně (hlinka) a Ca pojivo/plnivo.
3. vrstva	červená	REM-EDS: Hg, S, Pb, (Si, Ca, Fe, Al) Na základě prvkového složení se vzhledem k vysokému obsahu rtuti a zbarvení zřejmě jedná o rumělkou ve směsi s olovnatou bělobou.
4. vrstva	červená	REM-EDS: Pb, S, Ca, Si, (Fe, Hg) Velmi tenká vrstva složením a charakterem podobná vrstvě 3, nižší obsah rtuti.

**Závěr:**

Metodou optické mikroskopie a rastrovací elektronové mikroskopie s využitím prvkové analýzy bylo ve vzorku identifikováno pět barevných vrstev bez podložky. Dvě zřejmě podkladní vrstvy tělového a zeleného zbarvení a tři červené vrstvy. Na základě optických vlastností a prvkové analýzy lze u barevných vrstev předpokládat, že vrstva 0 v bílém dopadajícím světle tělového odstínu, se skládá z běloby olovnatého a zinkového typu, barvené železitou hlinkou, s vápenným pojivem/plnivem. Ve vrstvě se vzácně vyskytlo barytové zrno a zrno s obsahem chrómu. Vrstva 1, v bílém dopadajícím světle zeleného zbarvení, složením odpovídá zelené hlince, vzácně se vyskytlo zrno obsahující vápník a malé množství hořčíku. Následující vrstva 2 červené barvy složením odpovídá směsi olovnaté běloby se železitou hlinkou a s vápenným pojivem/plnivem. Vrstva 3 a 4 jsou velmi tenké, podobného prvkového složení, v obou případech se zřejmě jedná o směs olovnaté běloby a rumělky.

**Zpracovala:**

*Ing. Eva Dytrychová,  
Fakulta restaurování Univerzita Pardubice*

V Litomyšli 18. 7. 2012

## **Textová příloha IV**

### **Restaurátorský záměr**

**Předmět restaurování:** Olejomalba na papírové podložce

**Inventární číslo:** nezařazeno

**Autor díla:** Kupka (?)

**Doba vzniku díla:** cca 1. pol. 20. století

**Materiál:** karton podlepený lepenkou

**Technika:** olejomalba

**Rozměry restaurovaného díla:** 690x1190 mm

**Zadavatel:** soukromá osoba

**Vedoucí práce:** Mgr. art. Veronika Kopecká (č.j. MK18057/2007)

#### **Koncepce restaurátorského zásahu:**

**I. etapa:** Zmapování rozsahu poškození, popis díla, provedení restaurátorského průzkumu

**II. etapa:** Restaurování díla

**III. etapa:** Osazení díla zpět do rámu

## Návrh restaurátorských prací

1. fotografická dokumentace stavu před, průběhu restaurátorského zásahu a stavu po restaurování
2. odběr vzorku k mikrobiologické analýze
3. průzkum fyzického stavu objektu a odborné analýzy (identifikace barevných vrstev, vlákninové složení papíru, provedení zkoušek rozpustnosti, měření pH papírové podložky pomocí pH metru s dotykovou elektrodou.)
4. prekonsolidace havarijních částí díla přelepem z japonského papíru a 3% roztoku Klucelu G v etanolu
5. dezinfekce v parách n-Butylalkoholu v případě pozitivního mikrobiologického nálezu
6. provedení zkoušek čištění
7. mechanické čištění suchou cestou (gumy wishab a wallmaster, štětce)
8. konsolidace barevných vrstev
9. sejmutí nevhodných doplňků – podlepu zadní strany a kyselých adheziv
10. čištění vlhkými procesy - odsávání nečistot na vakuovém stole do vlhkých filtračních papírů za podtlaku. Filtrační papír umocní efekt odsávání a zároveň nám bude poskytovat vizuální kontrolu účinnosti zvolené metody čištění.
11. chemické čištění odsávání nečistot na vakuovém stole do vlhkých (isopropylalkohol) filtračních papírů za podtlaku. Filtrační papír umocní efekt odsávání a zároveň nám bude poskytovat vizuální kontrolu účinnosti zvolené metody čištění.
12. vyrovnání a vysušení objektů v sandwichi pod zátěží
13. celoplošná skeletizace
14. doplnění chybějících částí papíru pomocí tmelu z odvodněné papírové suspenze
15. lokální izolace následujících zásahů 1% roztokem Klucelu G v etanolu
16. retuš spec. olejo-pryskyřičnými barvami
17. adjustace díla: dle návrhu investora

## RÁM

- 1.1 konsolidace barevné vrstvy
- 1.2 mechanické čištění
- 1.3 odstranění nevhodných doplňků
- 1.4 tmelení
- 1.5 nápodobivá retuš
- 1.6 závěrečná povrchová úprava



## **Použité materiály**

Tylose MH 300 – metylhydroxyetylcelulóza

Tylose MH 6000 – metylhydroxyetylcelulóza

Klucelu G - hydroxypropylcelulóza

Japonský papír – Mino tengujo 9 g/m<sup>2</sup>

Kawashi 35 g/m<sup>2</sup>

Papírovina (Velké Losiny)

Azobarviva

Spec. olejo-pryskyřičné barvy

n-Butylalkohol

Isopropylalkohol

Etanol

Mikrobiologická analýza – sladinový agar s inaktivátory

Toluen

White spirit

Benátské mýdlo

Ethylenglykolmonoethyleter

Melinex

HollyTex

Alkalická lepenka archivní kvality

Alkalický karton archivní kvality

Filtrační papíry

V Litomyšli dne 6. 9. 2011

Mgr.

art.

Veronika Kopecká

## Textová příloha V

### Seznam použitých materiálů

#### Použité materiály a chemikálie

- demineralizovaná voda, obohacená voda, destilovaná voda
- lakový benzín (Siga a.s., Zlín)
- xylen (Penta, Praha)
- etanol (Penta, Praha)
- Thylose MH 300 /methylhydroxyethylcelulosa/ (Ceiba s.r.o., Praha)
- Thylose MH 6000 /methylhydroxyethylcelulosa/ (Ceiba s.r.o., Praha)
- Klucel G /hydroxypropylcelulosa/ (Ceiba s.r.o., Praha)
- Regalrez 1094 (Sandragon s.r.o., Zdiby)
- damara (Sandragon s.r.o., Zdiby)
- včelí vosk (Sandragon s.r.o., Zdiby)
- UV absorber /Tinuvin 292/ (Ciba Speciality Chemicals)
- UV absorber /Soltex E 279/ (Výzkumný ústav organických syntéz a.s.)
- pšeničný škrob (Ceiba s.r.o., Praha)
- želatina (Ceiba s.r.o., Praha)
- kožní kliš (Artprotect s.r.o., Brno)
- kostní kliš (Artprotect s.r.o., Brno)
- disperzní lepidlo /Akrylep 545x2/ (Lear a.s.)
- dezinfekce /Ajatin PLUS/ (Ceiba s.r.o., Praha)
- Benátské mýdlo (Ceiba s.r.o., Praha)
- Bronz v tinktuře /Goldfinger green gold/ (Daler-rowney)
- akvarelové barvy (Nevsaya Palitra, Russia)
- akvarelové barvy – běloba /Schminke/
- azobarviva /rybacelová žluť, saturnová hněď, saturnová šed' / (Synthesia a.s., Pardubice)
- minerální pigment /siena pálená/ (Kremer pigmente)
- n-butylalkohol (Penta, Praha)
- japonský papír 9 g/m<sup>2</sup>, 12g/m<sup>2</sup>, 35 g/m<sup>2</sup> a 39 g/m<sup>2</sup> (Ceiba s.r.o., Praha)
- alkalický karton /AlphaCell antique/ 0,5 mm (Ceiba s.r.o., Praha)

- alkalická lepenka /AlphaCell antique/ 20 mm (Ceiba s.r.o., Praha)
- papírovina – 60% bavlna + 40% len (Papírna Velké Losiny)
- smrkové dřevo
- bukové piliny

#### **Pomocné materiály**

- latexové pryže /Wallmaster/ a /Wishab/ (Ceiba s.r.o., Praha)
- filtrační papír 75 g/m<sup>2</sup>, 250 g/m<sup>2</sup>, 520 g/m<sup>2</sup> (Ceiba s. r.o., Praha)
- dřevitá lepenka oboustranně hlazená /WOODPULP BOARD YVY/ (OSPAP, Praha)
- netkaná textilie /HollyTex - 100% Polyester/ (Ceiba s.r.o., Praha)
- filc 4 mm (Ceiba s. r.o., Praha)