

Záznam z diskusí k přednáškám

Dotaz k přednášce Marco Ciatti: Malovaný kříž z flotentského kostela Ognissani od Giotta, technika a restaurování

Já bych se chtěl zeptat pana Ciattiho, jestli by se mohl vrátit konkrétně k čištění toho kříže Giottova, té šedé patiny.

To, co k tomu mohu ještě dodat, je obecně asi následující. My v naší publikaci jsme zveřejnili veškeré detaily a údaje o technice i chemické vzorce a zprávy těch fyzických pracovníků, kteří nám pomohli k obdržení toho výsledku. Z hlediska obecného, důležité bylo za prvé rozpoznat materiál, který jsme měli odstranit, což nebyl lak alterovaný jako obvykle, ale byla to tedy guma rostlinného původu a poté šlo o to, abychom rozpoznali velkou citlivost a velkou křehkost té přípravné vrstvy. A abychom zjistili, jaké tam byly látky na základě vody, proto zde byl rozpor mezi vůlí použít prostředky s vodou, jako např. rezinsoups, abychom použili podobné prostředky, které právě používají vodu a které se používají při restaurování v posledních letech, a ty by byly dokonalé pro odstranění této gumy, která byla na takovém křehkém podkladě. Ale technici, restaurátoři a vědci, ti museli vytvořit takovou látku, která by vlastně vytvořila směs, která by nepředávala té přípravné sádrové vrstvě vlhkost, vodu. To samozřejmě nešlo pouze v jedné fázi, bylo třeba nanášet několikrát na stejnou část tento materiál a i to odstranění toho materiálu bylo nutné provádět alespoň ve dvou následujících fázích. To všechno se kontrolovalo mikroskopem a tak se ta doba toho čištění velice protáhla, ale nakonec jsme získali velice kvalitní výsledek a zároveň jsme měli bezpečnost toho, že jsme postupovali způsobem, který nepoškodí to dílo, ty detaily jako vědecké, já nejsem chemik, to nejsem schopen vám říci, ale samozřejmě jsme je zveřejnili v té naší publikaci.

Dotaz k přednášce Cecilia Frosinini: Malířská technika malby inkarnátů ve florentské malbě od 12. stol. až po 15. stol.

Já bych se zeptal paní Frosinini, slyšeli jsme různé příklady nebo různé způsoby přípravy kresby inkarnátu. Chtěl jsem se zeptat, jestli se lišily i v barevnosti nebo použitých pigmentech?

Ano, když jsem srovnávala různé reflektografie a ty malby, tak často, jak to bylo vidět, byly tam různé barevné tóny. V mnohých případech my dáváme přednost, ale nejenom my, tomu, že neodebíráme vzorky, hlavně je neodebíráme tam, kde jsou inkarnáty. Takže z mikroskopu jsme mohli vidět, že na těch nejstarších malbách a hlavně v těch italských malbách se hodně používá ta hnědá zeleň, ta se používá tedy jako základ v těch přípravných malbách. Ale pak v některých případech se používá tato barva pouze pro oblasti, kde jsou stíny, hluboké stíny. A aby se dosáhlo estetického účinku konečného, tak se kombinují běloba, o které Cenino hovoří a říká, že se tedy s tou zelenohnědou míchá. Používá se tedy hodně běloba a potom červený pigment, který může být třeba dohněda nebo rumělka. Často tam bývá okr, protože v určitém okamžiku se nahrazuje tato hnědozelená tou žlutou okrovou. Proč? My máme takovou představu, že velké používání té zelenohnědé zřejmě nutno připsat nějaké byzantské tradici, která přichází do Itálie s tím velkým byzantským malířstvím, s tou módou byzantského malířství a bylo to zřejmě nekriticky přijímáno italským malířstvím, protože to zřejmě souviselo s vytvářením těch prvních velkých malovaných křížů, jelikož Itálie zaznamenala velký vliv hlavně františkánské spirituality, a proto se také realizovaly tyto velké kříže. A hlavně se mění postava živého Krista na kříži k zobrazování toho trpícího Krista, umírajícího, případně mrtvého Krista na kříži. Tak bylo nutné zdůraznit tento vzhled, tedy mrtvého člověka, čili tam se používá ta zelená, tak jak to pocházelo z té byzantské tradice. A také proto nakonec se toto stalo takovou zelenou, takovou červenou linkou v přípravě těch inkarnátů, ale potom postupně bylo potřeba i rozlišit ženské figury od mužských i dětské figurky od dospělých a tak se vlastně postupně osvobozují malíři od používání této zelenohnědé barvy. Samozřejmě neopustí to úplně, ale používají to jenom k naznačení stínů a přiklánějí se spíš k používání těch žlutých případně okrových barev. Potom je ještě další velký problém, a to, že tyto přípravné zelené barvy, těm se nikdy neříkalo, neoznačovaly se v italské sloveso verdaccio, protože to verdaccio je vlastně míchaná barva zelená. Není to základní barva. Já této barvě říkám, že to je špinění štětce. Když vy například malujete a potom perete ten štětec pořád ve stejné sklenici, tak dostanete takovouto barvu, která je směsicí žluté, hnědé, černé, zelené a má takovou nedefinovanou špinavou barvu, která spíš jde dohněda. Je to prostě ošklivé, jako barva. A to je verdaccio, a to je ošklivé. Někdy, když hovoříme o těchto inkarnátech a říkáme, že bylo použito verdaccio, tak tam mnozí směšují tuto barvu verdaccio, tedy je to právě spíš hnědozelená, hnědožlutá, promiňte, zřejmě tam zasahují ty okry, a tato barva taková ta hnědožlutá spíš nahrazuje potom tu barvu do zelena, která tam původně byla pod vlivem té byzantské tradice.

Já jsem se chtěl zeptat, co se týče toho podkladu té malby, tak kam až jste dopozorovali ten průběh dalších vrstev, co se týče té jemnosti nebo jaký tam byl charakter u toho Giotta, by mne zajímalo.

Ciatti: Ještě jednou, co se týče toho podkladu vlastně té malby u těch inkarnátů, tak tam je to jasné, ale pak když postupoval dál a skládal vlastně další barevné vrstvy, tak jakým způsobem pracoval, jestli tohle jste odpozorovali nebo jestli se to dá taky nějak charakterizovat, jako vlastně to, co jde vidět v té reflektografii, tak jestlipak v tom průzkumu jste jako i nějaký ten charakter té jeho malby jste nějak prostě...

Možná bude lepší, když zodpovíme tento dotaz oba dva, protože se to týká vlastně obou našich příspěvků. Aby to bylo jasné, tak ty malebné vrstvy jsou různé. Je tam nejdřív kresebná část, pak je tam to, čemu my říkáme ta chromatická podmalba, tak jak tomu říká Cecini, ten tomu říká podložka. To je taková ta vrstva, která má být vlastně pod malbou, je vlastně podložkou pod malby. A potom jsou jednotlivé vrstvy malířské, které jsou silnější ve světlejších tonalitách, protože tam je potřeba naznačit světlo, takže tam je mnohem víc té materie, běloba a různé pigmenty. A pak jsou tam tmavé barvy, ty vrstvy, kde je ten film tenčí, protože tam už se využívá těch polostíňů, těch vrstev, které jsou pod nimi, tedy té kresby a té podložky toho chromatického lože. Já jsem to možná neřekl, protože jsem si myslel, že to je známé, tak u Giotta se jedná o vaječnou temperu. To je vaječná tempera velice jemná, tenká ve svém výsledku. My nevíme, jestli kromě žloutku v té tempeře byla ještě nějaká jiná pojídla, ale zřejmě ano, protože byla zřejmě řidší a měl nad ní lepší kontrolu. Velká inovace, kterou Giotto vnáší oproti předcházejícímu malířství je, že on pracuje se štětcem tak, že je vidět stopa po tom štětcu. Tímto způsobem vlastně využívá různou tonalitu barev a různé stupňování barev. Používá jednu barvu v různých tonalitách a tak může lépe modelovat, může přecházet lépe z oblastí stínů do oblasti světla a díky tomu vlastně dokáže vyjádřit skutečnost, dokáže vyjádřit fyzickou podobu člověka a to je přesně to, co chce výrazově dosáhnout.

Frosinini: A ještě jsem chtěla dodat jednu věc. U reflektografie, jak vy všichni dobře víte, ale třeba to vždy si to připomínat, dá ve výsledku to, čemu my říkáme takový sumární obraz. Je to tedy vlastně jediný obraz, na kterém já vidím všechno to, co je pod malbou a co je nad ní. A to tím, že ty pigmenty jsou různě prosvětleny a jsou různě průsvitné. Takže není to potom ale úplně jednoduché tomu porozumět. Je třeba vědět, jak ty vrstvy jdou za sebou, ani ne tak z toho hlediska fyzické, která vrstva jde po druhé chronologicky, to není ani tak zásadní. To, co je před a po je důležité vědět ve vztahu se složením pigmentů. Je třeba pozorovat, jak se ty tahy štětce překrývají, čili já to, co nevidím okem, je něco, co je pod tou vrstvou a to musím srovnat s viditelným obrazem. Když Marco tady hovořil o pojídle, tak to je velice důležitý aspekt, protože ty průhledné vrstvy, ty se vážou na typ olejové techniky, nebo techniky, které mají nějakou pryskyřici nebo nějaký typ materiálu, což není úplně typické pro temperu, kterou používal Giotto. Jsou určité materiály jako laky, které se hojně používají v kombinaci ne samotné, ale vždycky v kombinaci s nějakým plošším podkladem tempery, protože pomáhají tempeře, aby získala na účinku, který by normálně bez této pomoci nedosáhl efektu, který naopak dosáhne používáním olejových přísad. A to je tedy materiál, který se používá nejvíce.

Dotaz k přednášce Marco Ciatti: Restaurování oltáře „Tabernacolo dei Linaioli“:

Já bych se chtěl zeptat, nevím jestli jste to neřekl nebo jsem to přeslechl, jestli jste se zmiňoval o použité malířské technice, o použitém pojívu?

Jde o temperu, byla to vaječná tempera. Angelico používá také ještě tradiční techniku toskánskou, používá tedy vaječnou temperu a musím říci, že některá pozadí nebo v podstatě některé použití nás vedlo k domněnce, že by mohl používat olej, ale potom tedy analýzy to nepotvrdily. Vždycky naše analýzy v podstatě docházely k tomu, že to bylo nějaké proteinové pojídlo, bílkovinné pojídlo.