

Gotické sochařství (DU 1252) Synopse přednášky Technologie gotického sochařství

Styl, sloh - z lat. *Styllus* - pisátko

Dobově velmi proměnlivý výraz. V současnosti užíván v dějinách umění zejména jako označení jednoty vizuální formy v určitém období.

Definice stylu:

"Styl můžeme chápat jako sumu společenských a uměleckých představ, norem a cílů, to znamená prostředí, úlohy, techniky a materiálu, která je ztvárněna prostřednictvím umělce a objednavatele"

(R. Suckale)

Styl ve středověku

Modální pojem stylu - styl byl chápán v intencích antické rétoriky (Cicero), v rámci nauky o *genera dicendi* (stylová poloha) – tzn. styl řeči má odpovídat jejímu tématu, úloze a adresátovi. Ve středověkém umění můžeme jeho vyjádření nalézt například v míře zdobnosti nebo naopak jednoduchosti, ve větším nebo menším užití zlata, v použití dražších nebo levnějších barev. Z rétoriky pochází i další termíny, s jejichž pomocí můžeme středověké umění lépe pochopit. V rétorické teorii i ve výtvarném umění středověku lze odkazovat ke staršímu dílu (*imitatio*), je ale důležité vždy k němu připojit i vlastní invenci – obměnit jej (*variatio*), či jej při zadání stejné úlohy překonat (*aemulatio*).

Osobní styl - již v pozdní antice existoval styl jako výraz osobního zvláštního způsobu promluvy či psaného projevu. V moderních dějinách umění získal tento pojem hodnotu především při práci znalců, kteří potřebovali rozlišit, zda se jedná o dílo mistra, jeho dílny, či okruhu, od něž se odvíjí cena uměleckých děl.

Pro moderní znalcův a jeho připisování je problémem, že řada umělců od 15. století pracovala ve více stylech, což bylo považováno za doklad technické virtuozity (Dürer požaduje, aby každý umělec dokázal malovat ve vysokém, prostředním i v „*baurischen Stil*“). Rozdělován byl způsob italský i německý.

Co naopak znalci rozlišují a ve středověku nebylo uvažováno, je požadavek na neustálý vývoj umělce. Ve znalcově se rozděluje ranná práce, období tvůrčí zralosti a pozdní styl, to u středověkých umělců nemělo žádný smysl. Pojetí originality a individuality bylo zcela rozličné, umělec především sledoval danou typovou předlohu a objednávku. Vždy je třeba vnímat, že výtvarná umění spadala pod „*artes mechanicae*“, výtvarník byl řemeslníkem, nikoli však anonymním služebníkem šířícím Boží slávu. Naopak, řada malířů se domohla velmi vysokého majetku, slavného jména a postavení v rámci cechovní hierarchie a sochaři či malíři byli nepochybně pyšní na své umění, nikoli ale ve smyslu dodnes platné, z dob romantismu pocházející představě génia puzezného vnitřní inspirací, ale stejným způsobem, jako byl na své umění pyšný zlatník, hodinář nebo truhlář.

Geografický pojem stylu - je ve středověku založen na technické či umělecké výlučnosti dané věci – *opus anglicanum* bylo specifické umění jemné výšivky, z pohledu ostatních národů nový gotický způsob stavění byl označován jako *mos francigenum*. V této souvislosti lze něco podobného předpokládat také pro sochy krásného slohu, vyvážené z Čech kolem roku 1400. Neplatilo to jen pro výtvarné umění, ale pro všechno zboží, jak to ostatně platí v mnoha ohledech dodnes.

Vznik pojmu gotika:

Laurenzo Valla - 1440 - rozlišuje mezi římskými a gotickými písmeny - gotické je synonymum špatného. Pojem uvedl do obecného povědomí Giorgio Vasari (*Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze 1550.) který pojmy jako *maniera tedesca* či *maniera dei Goti* užívá pro "barbarské" stavby severu, kterým chybí všechna harmonie. Pozitivní konotaci dodal pojmu J. W. Goethe v textu *Von deutscher Baukunst* (1773). Zasloužil se výraznou měrou o probuzení zájmu o gotiku, jakožto svébytný "německý" sloh.

K pojmu stylu nutné přečíst :

Robér Suckale, "Stilbegriffe und Stil um 1330. Versuch einer Grundlegung", in: ibidem, *Die Hofkunst Kaiser Ludwig von Bayern*, München 1993, s. 48-72.

Literatura:

Bartlová Milena, "The Style of the Group of the Madonna from Michle. Perspectives of Methodology", in: Klára Benešová (ed.), *King John of Luxembourg and the art of his Era*, Klára Benešová, Praha 1998, s. 206-215.

Středověký kameník a řezbář. Stavební hut' - kamenické bratrstvo - cech

Stavební hutě mají svůj původ ve skupinách románských putujících kameníků, kteří jako konvrši pracovali na stavbě klášterů a putovali od stavby ke stavbě.

V souvislosti se stavitelským boomem církevních staveb v oblasti Ille-de-France ve 12. století došlo ke značnému zlepšení organizace práce - postupně vzniká hut' (*fabrica*). Netvořili ji jen kameníci (*Steinmetzen, lathomi*) a zedníci (*muratores*), ale byla to velká společenská organizace, zaměstnávající až několik stovek lidí od kovářů, truhlářů, po kuchaře, pekaře, sluhy či personál, obsluhující rozestavěný kostel.

Ten, kdo stavbu financoval (biskup, kapitula, městská rada) jmenoval ředitele stavby, který měl na starosti hospodaření (*magister operis*, později *procurator fabricae*), byl jím často kanovník, případně laik z prostředí městského patriciátu, který byl jmenován na omezené období (1-2 roky), pod něj spadal architekt (*werkmeister, magister operis, architectus*). Jednalo se o vysoce prestižní funkci (portréty architektů v triforiu sv. Víta). Architekt byl najímán finančníkem stavby za účelem fyzického řízení stavby, zhotovoval plány, formy pro kameníky, sám se mohl také tesat významnější kusy (Petr Parlér) - otázka jeho osobního podílu na vzniku jednotlivých sochařských děl je sporná (stížnosti, že architekt jen ostatním říká, co mají dělat, aniž by sám pracoval). Jeho zástupcem byl hlavní kameník parlér (*parlier*), dohlížel na ostatní kameníky, sám zhotovoval složitější kusy. V hutí pod ním pracovali kameníci, zhotovující často jen kvádry či jednodušší profily. Na složitější figurální práce častěji přijížděli specializovaní, kvalifikovaní sochaři (od počátku 15. století se objevuje pojem *bildhauer*), kteří po skončení práce jeli za další zakázkou. V pozdní gotice se objevuje termín *Laubhauer* pro kameníky, specializující se na vytváření vegetabilních motivů. Stejně jako sochaři byli tito lépe placeni. Jejich vzdělání také trvalo o něco déle (6 let) než u běžných kameníků (4 roky).

Stejně jako v případě cechů platilo, že kameníkem se mohl stát ten, komu bylo alespoň 14 let a pocházel z počestné rodiny. Po základním školení, které trvalo 4-6 let, obdržel svou značku a stal se tovaryšem. Většinou odcházel na minimálně jednoroční studijní cestu po jiných hutích. To byla základní podmínka pro možnost stát se parlérem. Tím mohli být jen kameníci, kteří absolvovali další výuku v sochařství, proporční teorii apod.

Od pozdního středověku se prosazují kamenická bratrstva (*Steinmetzbruderschaft*), která byla zakládána zejména kvůli sociálnímu zabezpečení kameníků a pro lepší vymahatelnost svých práv, podobně jako tomu bylo u městských cechů. Mezi cechy a bratrstvy, stejně jako hutěmi ale nebyla konkurence. Kameníci v hutích byli v pozdním středověku většinou také členy městských cechů. Hutě se podílely na různých stavbách ve městě. Architekt byl často povolán jako dohlížitel a poradce pro významné městské stavby.

Předlohy pro práci středověkého kameníka a sochaře

Katedrálí sochařství je stejně jako architektura především otázkou geometrie.

Náčrtník Villarda de Honnecourt (kolem r. 1230) ukazuje jednotlivé sochy vepsané do jednoduchých geometrických vzorů. Bylo tím umožněno snáze provádět opakující se kompozice. Pro jednoduché profily se používaly dřevěné formy (*patrons*) s odpovídajícím tvarem.

Kontrola dosedání jednotlivých kusů mohla být prováděna přiložením k nárysu větších celků, vytvořeném na stěně či podlaze stavby v měřítku 1:1 na papíře či pergamenu kreslené plány celých architektonických částí se dochovaly teprve z pozdního středověku (nákres jižní věže katedrály sv. Víta).

Pro složitější sochařské kusy je možné předpokládat používání plastických forem reprodukcí ovšem spíše jen jednotlivé části, než celé sochy (tvář, kusy drapérie). Sochař pracoval v daném

rejstříku forem a typů, které měl k dispozici a které po léta opakoval s určitým obměňováním jednotlivých motivů (variatio).

Zhotovení kamenné sochy

Kámen pro složitější kusy se většinou používal stejný jako pro kvádry vlastní stavby, převoz kamenů byl při omezených logistických možnostech velmi drahý a náročný. Jednotlivé kusy většinou dostaly základní tvar již při opracování v lomu (gruobenwerke), poté byly převezeny na staveniště (opus, fabrica, Bauwerk) a opracovány v huti (hütte, lutz, loge, huttengewerk). Na sochách se podle ikonografických dokladů mohlo podílet více sochařů. Na rozdíl od románského sochařství, kdy se (většinou) pracovalo technikou ztracené kresby zepředu, v gotickém sochařství se tesalo najednou z několika stran.

Oproti jednotlivým kvádrům, které musely být označeny kamenickou značkou, aby mohly být vyúčtovány, se v případě jednotlivých soch jednalo o zvlášť účtované práce. Proto se na nich (na rozdíl od jednodušších profilů) neobjevují příliš kamenické značky. Výjimečně zato známe signatury (Madona ze Sternberka). Sochař pro práci používal několik základních nástrojů, kterými nejdříve osekával hrubou hmotu - pomocí nosatce (Zweispitz), sedláku (Spitzhammer), špičáku (Spitzeisen) a sekáče (Schlageisen), na které tloukl perlíkem (Fäustel) či dřevěnou palicí (Knüpfel), pak uhlazoval povrch zubákem (Zahneisen) a kamenickým dlátem (Steinbeil)

Použití jednotlivých nástrojů i jejich typy se lišily v závislosti na použitém kameni, většinou se jeho výběr řídil podmínkou snadné dostupnosti.

Kameny

magmatické horniny - vznikají krystalizací vyvřelého magmatu. tvrdé horniny - ve středoevropském sochařství používána především žula (granit) - vždy stavební skulptura, volné sochy nezhotovovány, náročná na opracování, neumožňuje tesat detaily, spíše sumární velký objem (portály v Měříně, Třebíči)

sedimentární horniny - vznikají usazováním jednotlivých částic

a) na pevnině - pískovec - jeho kvalita záleží na druhu pojiva, jímž jsou hlavně částičky jílu, snadno zvětrává, vyznačuje se měkce splývavou texturou povrchu. Nejrozšířenější materiál gotického sochařství.

b) na mořském dně bez podílu organických složek - chemický proces - alabastr - (sádrovec) - jemnokrystalická varianta sádry - použití především ve skulptuře Anglie (velké lomy), Itálie a jižního Nizozemí – nejvýznamnější Mistr oltáře z Rimini – kolem r. 1440 - má slabý lesk, nazván podle města Alabastron v horním Egyptě, kde se těžil ve formě krápníků v trhlinách třetihorních vápenců. Lze jej leštit, polychromoval se jen místy (oči, lemy šatů apod.) aby vynikla krása materiálu. Lze jej velmi lehko obrábět, je ale hodně křehký.

c) usazováním a chemickou přeměnou schránek mořských živočichů - vápenec (pokud je tvořen okem viditelnými fosiliemi jedná se o mušlový vápenec) - biogenní proces - přechodnou formou mezi vápenci a jílovitými horninami jsou slíny - opuka - je-li vlhká, umožňuje opracování řezbářským způsobem, po vyschnutí tvrdne (lom Přední Kopanina u Prahy užívaný od středověku pro těžbu stavebního kamene i pro kámen na zhotovení soch)

metamorfované horniny

mramor - vzniká chemickou proměnou usazeného vápence vlivem teploty a tlaku

nejkvalitnější - čistě bílý karrarský mramor. Mramor ve středověku používán především v Itálii.

Ve střední Evropě zejména alpský červený mramor. Z něj vytvářeny především náhrobky.

Následující část jsme nestihli probrat, přesto ji zařazují, nebude ale předmětem testu.

Městské cechy a řezbáři ve středověku

Vznik cechů souvisí s rozvojem měst ve 13. století, postupující specializací výroby a vzrůstajícím podílem patriciátu na vládě ve městě (lokační města do té doby většinou ovládal královský rychtář). Jejich původ je možné hledat v rámci náboženských bratrstev sdružujících příslušníky jednoho řemesla. Za jejich zakládáním lze hledat politické, sociální, náboženské i ekonomické důvody.

Oproti hutím a zejména kamenickému bratrstvu sledoval cech zcela jiné cíle. Byl omezen na občany jednoho města (podmínkou vstupu do cechu bylo získání měšťanství, často také zakoupení domu ve městě) a byl uzavřený mimoměstské konkurenci (hutě a kamenická bratrstva byla založena na možnosti volného pohybu osob). Členové cechu mimo jiné měli povinnost vojenské služby při obraně města. Cech se, podobně jako kamenické bratrstvo, staral o hmotné a duchovní zajištění svých členů.

Kameníci a řezbáři zakládali vlastní cech spíše v ojedinělých případech. Častěji se sdružovali do jednoho cechu spolu s dalšími příbuznými řemesly (při sporech byla městskou radou příbuznost posuzována na základě podobnosti výrobních nástrojů a procesu). Řezbáři tak nejčastěji byli součástí jednoho cechu s malíři, truhláři či tesaři. Jejich menší počet ve střed. písemných pramenech může být dán i jejich zaměstnáváním v dílnách malířů či truhlářů, ovládajících větší díl finančních toků. Objednávky se totiž často dělily. Víme, že někteří sochaři jsou podepsáni na malířských dílech (Hans Multscher) a naopak. Vyučení v obou oborech a složení dvou mistrovských zkoušek však není doloženo. Vždy se zřejmě jednalo o signaturu toho, kdo zodpovídal za zakázku, tedy kdo uzavřel smlouvu. V ní bylo specifikováno, kdo vytvoří polychromii (až do sklonku 15. století zcela nezbytnou, zhotoví-li zakázku sochař (či malíř) sám, tzn. najme-li dodavatele dalších prací (truhlář, malíř či řezbář) nebo zda zhotoví jen příslušnou část apod.

K tomu aby vůbec ve městě mohla být založena dílna, bylo třeba nejen jeho dostatečné velikosti, ale také odpovídajícího dopravního spojení, možnosti transferu peněz, či příznivosti daňového systému. Objednávky často přicházely z míst obchodně propojených s městem, v němž dílna sídlila.

Obrovský rozvoj sochařství a nárůst objednávek v jihoněmeckých městech v 15. století souvisí také s tím, že v této době došlo k výrazné koncentraci kapitálu v rukou úzké nejbohatší skupiny obyvatelstva, zejména obchodníků. Oltáře nejčastěji neobjednával jedinec, ale různé obchodní korporace, bratrstva a správa farností, či jednotlivých klášterů, v nich měli však často rozhodující slovo ti stejní lidé, jako v případě městských rad.

Velká část odbytu řezbářů ve městě byla tvořena nikoli objednávkami oltářů, ale "spotřebním zbožím". Na tržištích, v portálech ba i uvnitř kostelů byly prodávány malé sochy určené pro soukromou zbožnost (zvláště Krucifixy), případně luxusní výrobky typu Weibchenlüster (lustr v podobě ženské postavy s paroží pro upevnění svíček).

Cechy dbaly na kvalitu zboží (značky řezbářského cechu v Antverpách, Lovani, Bruselu) a tvrdě trestaly překročení jakékoli normy (více učňů či tovaryšů, použití jiného materiálu, překupnictví materiálu apod.) V pozdním středověku se nejvíce rozvíjely dílny sídlící ve městě bez silného cechu, kde neexistovala tak silná rivalita (Hans Leinberger v Kaufbeuren).

Podmínky pro přístup do cechu byly podobné jako v případě huti - adept musel být z početné rodiny, svému mistrovi za výuku platil, po absolvování učení odcházel jako tovaryš na zkušenou do světa (1-2 roky). Po návratu často pracoval v dílně buď méně schopného mistra, neboť vlastní dílnu bylo možné otevřít většinou teprve po zakoupení domu a zhotovení mistrovského kusu. Snadnější cesta se nabízela synům mistrů. Možným způsobem vstupu byl sňatek s dcerou mistra či vdovou po něm.

Předlohy pro práci středověkého řezbáře

Jako kameník, tak i řezbář si přinesl ze své vandrovní cesty zásobu motivů, typů a kreseb, které mohl využít.

Náčrtník – používán i ostatními členy dílny, středověké náčrtníky proto kladou důraz na srozumitelnost motivu, kresby mají pevné obrysy, aby byly reprodukovatelné, teprve v průběhu 15. století se prosazuje dnešní pojetí skicáku k zachycení okamžitého prvního nápadu.

Asi od pol. 15. století nahrazováno grafikou.

Plastický model (Gliederpuppe) - v pozdním středověku užíváno pro zkoumání rozvržení gest či drapérií. Mohly to být i celé sochy (krucifixy) jako vzory, pro díla vyráběná prakticky sériovým způsobem (V.Stoss)

Kresebný návrh (Visierung) - byl součástí smlouvy o objednávce oltáře, sochař v něm závazně přednesl základní koncepci budoucího díla - často se však od ní odchýlil, důležitý byl zejména počet postav, rozvržení kompozice apod.

Vznik dřevěné sochy

Materiál

Zatímco v románském sochařství se setkáme s rozmanitými druhy dřev (často smrk, jedle, vrba aj.), od 14. století se prosazují především dub, ořech a lípa, s různými krajovými specifiky (borovice limba v Tyrolsku).

Dub - světlešedá běl, jádro šedohnědé, stejnoměrně zbarvené dřevo s dobře znatelnými letokruhy. Cévy tvoří při podélném řezu dobře viditelné rýhy. Na radiálním řezu tvoří dřevné paprsky lesklé plošky (zrcadla). Dobře se opracovává, ale nejde řezat napříč díky nestejnoměrné buněčné struktuře. Nejrozšířenější jsou dva druhy Dub letní (*quercus robur*) a Dub zimní (*Quercus petraea*), ten je kvůli menšímu přírůstku tvrdého letního dřeva pro řezbářství vhodnější. Striktně se používal v Nizozemí a v Pobaltí. V Lübecku bylo jeho použití vymezeno i nařízením, že nesmí být použito jiné než dubové dřevo.

Ořešák (*Juglans nigra*)- šedá běl, šedo- až tmavohnědé jádro s výraznými barevnými pruhy, homogenní struktura, dobře opracovatelné. Používán zejména ve franko-vlámské oblasti.

Hrušeň (*Pyrus communis*)- stejnoměrně růžové dřevo, neznatelné letokruhy, hustá a jemná vlákna, málo se štěpí, hůře se opracovává, protože je velmi tvrdá, používali ji jihoněmečtí řezbáři v 16. století na reliéfy, řezaly se z ní štočky na dřevoryty apod.

Lípa – bez barevně odlišeného jádra, žlutobílá, letokruhy a dřevné paprsky jsou téměř nezřetelné, rozdíl mezi jarním a letním přírůstkem není velký

Lípa malolistá (srdčitá) (*Tilia cordata*)

Lípa velkolistá (*Tilia platyphyllos*) – začíná kvést dříve, roste rychleji a je větší, částečně je měkká a lehká, méně vysychá - nejpoužívanější ve středověkém řezbářství.

Jehličnatá dřeva – s výjimkou limby používána spíše ojediněle, mají střídavě měkké a tvrdé partie letokruhů, takže při řezu napříč se měkké části shrnují před dlátem a nelze dosáhnout hladkého řezu. (nejpoužívanější borovice limba, smrk, jedle).

Výroba soch

v Knize řemesel (Livre des Metièrs), vydané roku 1268 v Paříži jako soubor závazných pravidel pro jednotlivé cechy, je přikázáno zhotovovat sochy z jednoho kusu dřeva s výjimkou krucifixů. Dalším často předepisovaným nařízením bylo zhotovovat sochy jen z důkladně vyschlého dřeva, aby se zabránilo jeho borcení při sesychání. Doba, po kterou se dřevo sušilo byla 2-10 let. Výzkum Heřmana Kotrby však prokázal, že lze použít i čerstvé dřevo, které se navíc snadněji obrábí. Většinou bylo u dřeva vybráno jádro - má jinou strukturu než mladé dřevo, což způsobuje pnutí a popraskání.

Hrubé osekání dřeva bylo po naznačení základních obrysů prováděno sekyrou při upevnění špalku na řezbářské kozy kramlemi. Po hrubém osekání pracoval řezbář různými typy rovných i různě zahnutých dlát a poté nožů. Socha byla během obrábění upevněna v řezbářské stoličce. Stopy po ní nacházíme na spodku sochy a na hlavě figury, zde v podobě malého kulatého otvoru. Ten mohl posloužit i pro vložení rukojeti při polychromování, někdy (Ukřižovaný Týnské kalvárie) byly při osazení do otvoru vloženy ostatky (možnost přesné datace).

Pokud se při opracování objevila trhlinka či kaz ve dřevě, byl příslušný kus vyříznut a nahrazen jiným, nejčastěji se to týkalo hlavy figury. Trhlinky ve dřevě byly případně vyplněny kličovou vodou s pilinami a dalšími přísadami a nakonec přelepeny jemným plátnem. Stejně jako u kamenné sochy nebyl povrch hlazen, protože hrubý lépe přilnul k polychromii.

Literatura:

Heřman Kotrba, *Třísky z dílny řezbáře*, Brno 1982.

Hans Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Augsburg 1923.

Michael Baxandall, *Limewood sculptors of Renaissance Germany*, Yale 1980.

Vojtěch Volavka, *O soše. Úvod do historické technologie a teorie sochařství*, Díl 1, Praha 1959.

Milena Bartlová, *Mistr Týnské kalvárie*, Praha 2004.

Günther Binding, *Baubetrieb im Mittelalter*, Darmstadt 1993.

Gerhard Weiland, "Die Ulmer Künstler und ihr Zunft", in: *Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*, hrsg. vom Württembergischen Landesmuseum Stuttgart, 1993.

Barbara Schock-Werner, „Bauhütte und Baubetrieb der Spätgotik. Die Stellung der Bauleute. Bauhütte und Zunft“, in: *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400* (Anton Legner ed.), kat. výst. Köln 1978, Band 3, s. 55-65.

Hiltrud Westermann-Angerhausen, "Werkstattkunst und künstlerische Individualität imspäten Mittelalter. Gedanken zur Sektion im Schnütgen-Museum während der neunundzwanzigsten Kölner Mediaevistentagung", in: *Individuum und Individualität im Mittelalter*, hrsg. von Jan A.Aertsen und Andreas Speer, Berlin-New York, 1996, s. 819-828.

Polychromie

nedílná součást sochařského díla - upravovány byly i monochromní a zdánlivě nebarevné pozdně gotické oltáře - postavám byly často zvýrazňovány oči, rty a byly barevně sjednocovány. V Nizozemí a Flandrech se monochromní díla nevyskytovala vůbec. Dubové sochy byly vždy polychromovány, již od ranného novověku je však polychromie odstraňována louhem. Praxe odstraňování polychromie trvala až donedávna.

Vrstvy polychromie na některých místech mohly dosáhnout síly až 1 cm. To je důvod, proč řada středověkých dřevěných soch vypadá hrubě. Jemnější modelace byla ponechána na malíři. Barvy pro polychromii byly velmi drahé – polychromie byla vždy dražší než řezbářská či kamenická práce na soše. Někteří sochaři byli schopni sami skulpturu také polychromovat, o tom svědčí občasné zakázky této činnosti, kterou měli vykonávat jen malíři. Polychromování sochy bylo v pozdním středověku součástí malířské mistrovské zkoušky.

Nejčastěji používané barvy:

Bílé pigmenty – olovnatá běloba (vzniká působením par kyseliny octové na olovo) – levná, nejčastěji používaná i jako přísada do podkladu, neboť je-li smíchána s olejem, urychluje jeho tuhnutí.

Modré pigmenty – základní barva středověku (symbolika nebe)

- Lapis lazuli (Ultramarin) velmi drahý - surovina dovážena z Iránu, použití zejména na pláště postav, zcela stálá (ve středověku velmi důležité) zářivá modrá barva, často na bílém podkladu aby lépe vynikl.

- Azurit – (uhličitan mědnatý) levnější varianta, nemá tak výraznou krycí schopnost - často na tmavém podkladu, aby více odrážel světlo, méně stálý – postupem doby zelená. Používán velmi často po celý středověk.

Červené pigmenty

- suřík (minium) (ortoolovičitan olovnatý) – podobně jako olovnatá běloba levný, používán obdobně jako sikativ do olejových nátěrů.

- rumělka (cinobr) (sírnik rtuťnatý) – zahříváním rtuti se sírou a sublimací – varianta k používání suříku

- červený bolus (arménský) – odrůda krevele s příměsí hlínky a vápence – základ pro přípravu polimentu (podkladu) pod zlacení.

Zelené pigmenty

- země zelená – složení podobné okru, sloučeniny minerálů, velká naleziště i u nás. Velmi stálá barva

Žluté pigmenty

- siena pálená – žiháním sieny přírodní – dobře kryje. Žlutá barva prakticky neuvžívána.

Černé pigmenty

- kostní čern – pálením kostí za nedokonalého přístupu vzduchu

Většina středověkých skulptur se vyznačuje akordem zlata, bílé, modré a červené barvy. Ostatní užívány jen příležitostně. Odstíny často vytvářeny pomocí lazurních přemaleb.

Nanášení polychromie

Příprava – prováděná cuprejtyři (z něm. *Zubereiter*) někdy i samostatné řemeslo, častěji v rámci malířského ateliéru

Zdrsněný povrch sochy byl upraven napuštěním buď klišovou vodou (většinou zvířecí či rybí kliš) pro sochy v interiéru, či lněným olejem. Drobné chyby byly vyspraveny klišem s pilinami či moukou v případě soch pro interiéru, olejoprskyřičným kitem s různými dalšími přísadami pro exteriérové práce.

Dřevěné skulptury často pokrývány plátnem, případně pergamenem.

Základ pro polychromii tvořilo několik postupně zjemňovaných vrstev podkladu z klišu a křídly (alpská tzv. horská křída) s přísadou pojidel jako jsou konopná vlákna, či zvířecí srst. V Itálii namísto křídly používána sádra (gesso). Podklad byl vedle křídly zesvětlován i přidávkem olověné běloby. Vrstev podkladu mohlo být až deset, vždy se nechaly dokonale proschnout

Před další úpravou broušeno přesličkou. V podkladové mase byly vytvářeny všechny trojrozměrné prvky (vystupující žíly, presbrokát apod.)

Literatura:

Manfred Koller, Aktuální výzkumy a restaurování povrchové úpravy soch z období 1400-1550 v Rakousku, in: Alena Martyčáková (ed.), Podzim středověku/ The Wanning of the Middle Ages, Brno 2001, s. 164-173. (zde i přehled další základní literatury)

Milena Bartlová, "Malířské vrstvy z pohledu historika umění", in: *Technologia artis*, http://www.techartis.cz/TA_2006/9_Bartlova/9_Bartlova.htm

Myriam Serck-Dewalde, "Support and Polychromy of Altarpieces from Brussels, Mechlin, and Antwerp. Study, Comparison, and Restoration", in: Valerie Dorge - F. Carey Howlett (eds.), *Painted wood. History and Conservation*, Los Angeles 1998, s. 82-99.

Bohuslav Slánský, *Technika malby*, Praha 1953.

Zlacení

Zlacení na poliment (na lesk)

Podkladem polimentu pro zlacení byla plavená křída s teplým klišem hlazená pemzou – na ni nanášen poliment – savý a přilnavý bolusový podklad (bolus arménský červený i bílý nebo žlutooranžový – v podstatě jemná hlinka) s přidávkem bílku (kasein) či klišu. Pokud zlacení na kámen, používalo se častěji olejového podkladu se suříkem jako sikativem.

Zlato se zhotovovalo z mincí, opakovaným válcováním a tepáním se dosáhlo tloušťky zlaté fólie 0,0001 mm. Pokládalo se na zvlhčený poliment, uhlazovalo se a leštilo – achátem či zvířecím zubem.

Další techniky zlacení (na mat)

Waschgold (zlatolak) stříbrná fólie krytá olejem s přidávkem prskyřice a výtažky barevných dřev (švestka), bolus nebo šafrán. Podobným způsobem užívány i cínové fólie,

Cvišgold (kvečové zlato) – zlatá a stříbrná fólie tepáním spojená studeným svárem, používaná již od 12. století

Muschgold (mušlové zlato) – pojmenováno podle mušlí, ve kterých se prodával odpad vzniklý při přípravě práškového zlata a smísený s bílkem.

Po položení zlata se závěrem sochy vždy natřely příslušným roztokem (kliš,olej)

Literatura:

Ludvík Losos, *Pozlacování a polychromie*, Praha 2005.

Proměny polychromie ve středověkém sochařství

12. století – charakteristické jasné barvy, zlacené celé sochy. Ignorování svébytnosti sochy (lemy malované bez ohledu na skutečný průběh záhybů, oddělení inkarnátů barevnou linií apod.) socha popírá často svůj materiál (snaha o vzbuzení dojmu, že socha je celá zlatá), časté kovové aplikace v kombinaci s barvou, podklad bílý.

13. století – nový zájem o tělesnost a svébytnost sochařského díla, inkarnáty již bez kresebné tvrdosti, plasticky modelované rány s ornamentálním průběhem krvavých stop, koncem století se objevují na pláštích i heraldické motivy (orlice), kombinace zlata na lesk a zlatolaku.

14. století – namísto jednoduchých barev tónované a lazurované inkarnáty, zlacené vlasy, častá modelace v křídové mase, užívána pastiglia (ornamenty tvořené nanášením hmoty štětcem, či vtlačení do formy). Ve druhé polovině století časté zlacení na arménský bolus, do té doby častěji zlaceno na bílý podklad. Nový typ polychromie – dvouvrstvý – založen na kontrastu dvou barev. Ve druhé polovině 14. století se objevují realisticky ztvárněné rány – různí se objemem i průběhem. Od počátku 14. století užívány i cizorodé aplikace jako je například koruna z pravých trnů, či pravé vlasy či zíně- tento proces v 15. století dále pokračoval.

Polychromie kolem r. 1400 - nové realistické prvky, odrazy světla v očích, sinalá bledost Krista, pláčem zarudlé oči P.M, lazurou malované průhledné slzy, nehty se světlým srpkem.

Mariin plášť bílý (předtím zlatý, modrý, purpurový aj.) jeho rub modrý, vlasy zlaté – podle vidění sv. Brigity Švédské.

T. Brachert – F. Kobler, „Fassung von Skulpturen“, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, sv. VII, München 1981, s. 743 - 826.

Věra Frömlová, Polychromie soch krásného slohu, *Technologia artis*, <http://www.technologiaartis.org/czech.html>

Manfred Koller, „Technika a sloh polychromie soch kolem r. 1400, in: *Technologia artis*, <http://www.technologiaartis.org/czech.html>

Ostatní materiály

Hliněná plastika – Terrakota

V gotickém sochařství především 15. století – jen výjimečně větší práce, většinou malé ve výrazně podživotní velikosti.(výjimky Sv. Jan – Sv. Sebald, Norimberk)

Materiál stejný jako u hrnčírů - nejstaší je rytíř se štítem v místním muzeu v bonnu

Malé figury byly dělány u hrnčírů, později však spíše byly prací sochařů a řezbářů, přičemž hrnčírů je spíše jen vypalovali. Existují však případy, kdy byl hrnčír, zároveň řezbářem a modelérem (Bossierer) možná voskových figurek – votivní dary apodobně.

Často se takové figury používaly pro kopírování již hotových prací –

Mohly sloužit jako modely – rozšířená praxe byla v Itálii – Cennino Cennini, v Zaalpi odlitek tváře madony nalezený ve zdivu jednoho z domů ve Freiburgu

Postup práce

Plastika mohla být buď volná, nebo vtlačena do formy, zřejmě štukové. Používáno ale jen u reliéfů a menších plastik. Někdy však byly formy též kamenné – z pískovce, vyráběné řezači pečeti a zlatníky. Ty sloužily k výrobě reliéfů.

Volná plastika musela být vyhloubena, aby hlína nepopraskala, byla vybrána prsty po jejím dokončení, přičemž větší sochy mohly být rozděleny a jednotlivé části vybrány a vypáleny zvlášť. Po vypálení bylo vše překryto kitem a pomalováno. všechny přečnívající části sochy byly přidělaný čepem, pak odděleny, vypáleny zvlášť a znovu připojeny. Před vypálením se figura sušila- u větších postav 3-5 týdnů.

Na prkně větším než budoucí socha upevněn osten ze dřeva či železa, který mohl doplněný ještě posuvnými horizontálními podpěrami. Někdy byly plastiky dělány po vrstvách, jak postupně hlína vysychala (újezd u sv. kříže)

Na rozdíl od hrnčírského zboží, nebyly většinou plastiky glazovány, ale polychromovány jako běžná sochařská díla.

Rozšíření – Norimberk, Švábsko (Ulm), Střední Porýní, Bavorsko (Landshut, Straubing), Horní falc.

Literatura:

Hubert Wilm, *Gotische Tonplastik in Deutschland*, Augsburg 1929.

Olga Kotková: K technologii terakotových soch apoštolů z Újezda Sv. Kříže, in: Jiří Fajt - Hana Laštovková – Tatjana Štemberová (eds.), *Gotika v západních Čechách (1230-1350). Sborník příspěvků z mezinárodního vědeckého symposia. Věnováno k 70. narozeninám prof. PhDr. Jaormíra Homolky, DrSc.*, Praha 1998, s. 53-56.

Umělý kámen

Nazýván podle legendy o domnělém vynálezci, salcburském arcibiskupovi Thiemovi (zemř. 1101) *Opus thiemonis*.

Používán v Horních Rakousích a Salzburgu v letech 1400-1530.

Dlouhá léta spory, zda byly sochy z umělého kamene odlévány, či tesány z odlitých bloků.

Formy pro odlitky používány již ve starém Egyptě, v Itálii velmi časté.

Cennino Cennini – používá sádru, při odlévání obličejových masek používá růžovou vodu, do olejem izolované formy nalévá sádru s roztlučanou cihlovou moučkou. Negativní forma se pak nechá v klidu půl, či nejlépe celý den, pak se rozbije kladivem.

Odlévání se rozšířilo spolu s rozvojem lití bronzu – pomocí dělených sádrových forem.

Opakovatelně dělitelné formy popisuje až B. Cellini, kdy se řada menších forem potírá moučným lepem a izoluje cínovou fólií, pomocí oček se spojí dohromady.

Adam Kraft – zhotovoval formy, do nichž zamíchal kliš s tlučenými kameny, vypálil je a natíral kamennou barvou. Jsou duté, vyztužené železnými tyčemi.

Dochované sochy jsou ze sádry s obsahem cihlové moučky, případně ze směsy sádry a vápna.

Formy možné použít jen pro jednotlivé ornamentální motivy, pro bohatší skulpturu obtížné, sádra nedokonale teče, nutnost spousty forem.

Odlévání celých soch do formy je vyloučeno, neboť nelze provést jemné a zároveň hluboké záhyby – sochařská práce na litém kameni se uskutečňovala ještě ve vlhkém stavu, proto zde jsou vidět stopy řezacího železa či uhlazování. – není zde zbytek oleje izolující negativní formu.

Výroba odlitého bloku pro sochaře: materiálová dostupnost, opakovatelnost, možnost zhotovit stejně kvalitní materiál na místě.

Literatura:

Manfred Koller, Použití umělého kamene v pozdním středověku. Přehled vývoje odlévacích technik, *Technologia artis*, <http://www.technologiaartis.org/czech.html>

Slonovina

Tvrký, nesnadno zpracovatelný materiál – používány sloní kly (na severu nahražovány mrožími).

Nepřerušená tradice užití od antických dob – sochy, luxusní předměty (hřebeny)

Hlavními středisky Paříž (později i další francouzská města) – zde vznikaly od 2. pol. 13. století malé přenosné oltářiky a solitérní figury madon – způsob šíření nového slohu, napodobováno v monumentální skulptuře (například vychýlení figury madony, jež je u slonoviny dané materiálem).

Slohový posun často po několik desítek let neznatelný – dlouhodobé trvání forem, které byly žádány – nesnadné určování.

Severní Itálie (dílna Embriachi) – luxusní truhlice zdobené slonovinovými reliéfy, rozšířeny od druhé pol. 14. století.

Giovanni, Nino Pisanové – jednotlivé sochy madon a krucifixů.

Literatura:

Nicolas Penny, *The materials of the sculpture*, New Haven 1993, s. 153 – 163.