

# DOKUMENTACE ZÁVĚREČNÉ PRÁCE



**VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ**

BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

**FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ**

FACULTY OF FINE ARTS

**ATELIÉR MALÍŘSTVÍ 1**

PAINTING STUDIO 1

**PROLUKA**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

MASTER'S THESIS

**AUTORKA PRÁCE**

AUTHOR

**BcA. Helena Ticháčková**

**VEDOUCÍ PRÁCE**

SUPERVISOR

**MgA. Marie Štindlová**

**BRNO 2025**

**Obsah dokumentace:**

**textová část**  
**obrazová část**

**s. 3–6**  
**s. 6–14**

## **textová část**

### **Abstrakt:**

Diplomová práce má za cíl osvojení si technologických aspektů ikonomalby, s důrazem na přípravu podkladu a vybrané prvky zobrazení, a opodstatněné využití těchto principů v kontextu vlastního obsahu. Teoretický podklad práce čerpal především z překladů zásadních studií ruských autorů (J. N. Trubeckoj, P. A. Florenskij, S. N. Bulgakov, B. Uspenskij, S. S. Averincev, V. N. Lazarev) a zaměřoval se tak na ikonomalbu ruského prostředí, především pak na vrcholné období 14. a 15. století. Cílem práce bylo shrnout jak základní principy zobrazení a technologické postupy tvorby ikony, tak i okrajový vhled do teologie ikony, za účelem hlubšího porozumění výrazovým prvkům. Téma diplomové práce se zabývá "nedostavěným" domovem – hledání místa, pocitu, blízkosti druhého, vlastní identity.

Diplomová práce čerpá inspiraci technologickými a výrazovými prostředky ikonomalby, se zaměřením na pravoslavnou ikonomalbu 14. a 15. století. Jedná se o sérii olejomalb, využívajících ikonopiseckých technik jako je specifická příprava podkladu, vrstvení lazur, princip obrácenné perspektivy, aj.

Důvodem výběru tohoto tématu bylo setkání se s deskou určenou k ikonopisectví v rámci Erasmu v rumunské Kluži. Přípravený podklad mě zaujal natolik, že jsem se rozhodla si tento specifický postup přípravy podkladu osvojit. Souběžně s technologickým výzkumem, a především pak po návštěvě ikonografické sbírky z 18. století v Itálii, jsem se začala zajímat i o některé výrazové prvky ikonomalby. Inspirací mi byly především ikony viděné živě v Itálii a Rumunsku, velmi intenzivní inspirací pak fresky Fra Angelica ve Florencii, následně pak ruské ikony 14. a 15. století, práce Andreje Rubljeva a ikony moskevské a stroganovské školy. Na sbírkách ruských ikon z 18. století mě zaujala tlumená barevnost, jdoucí od cihlově červené, přes odstíny hnědé do tmavě zelené. Zároveň v kontrastu k této hřejivé, potmělé barevnosti, byly postavy vyvedeny v naivizujícím stylu, vcelku svižně nahozenými tahy, často s použitím černých (tzv. opis ze 16. století) a bílých (tzv. otborka ze 17. století) obrysových linek, typických pro toto období ikonopisu. Postavy působily dojemně, více "lidsky" než postavy na ikonách z ranějších století, kde si zachovávají určitou nadpozemskou vznešenost, v počátcích chladnou odtažitost a přísnost. Například svatí na ikonách Andreje Rubljeva jsou spojením těchto dvou typů zobrazení, respektive upuštěním od strohého "nedostupného" zobrazení svatých směrem k vlídnosti a smířlivosti. Postavy působí elegantně, pokojně, zachovávají si onu vznešenost, ale působí i velmi vstřícným dojmem. Tyto ikony jsou mnohem pečlivěji malované, linka je vedena přesně, barvy jsou vzdušnější a zářivější. Oboje zmíněné, jak barva, tak malířský přístup, mi bylo v různých fázích práce inspirací. Barevnost se měnila, ze světlé a vzdušné, po tóny zemité. Malířská přesnost ikon 14. a 15. století se ale promítla do všech fází. Čím větší přesnosti a malba podléhala, tím více zhmotňoval se výjev na obraze. Jako splněné přání.

Kromě historické ikonopisné inspirace mi ze současných autorů byli inspirací umělci Marius Ghita, se kterým jsem se seznámila na rumunské stáži, dále Lenz Geerk a Leonardo Devito. Ačkoliv je jejich výběr tématu odlišný, jejich malby mi jsou velmi blízké po stránce volby a ladění barevnosti, prchavým tetelícím se stylem malby, minimalistickými náměty a celkovým pokojným vyzněním obrazů. Dále jeden konkrétní obraz levitující střechy domu od Elgy Sesemann z r. 1970, a obraz *Alegoría del invierno* od Remedios Varo, z r. 1948.

Hlavním cílem práce bylo dokonalé osvojení si přípravy podkladu, a využití některých výrazových prvků v kontextu vlastního tématu. Začátek práce tedy spočíval v zaměření se na samotnou přípravu formátu, po vzoru vybraných receptů kombinujících historické i současné postupy přípravy desky určené k ikonopisu.

Podstup, který jsem použila byl následující: deska se nejprve proškrábe ostrým předmětem do kříže a následně se pomocí kličové vody natírá ve dvou vrstvách, poté se na ni přilepí tenká tkanina (lékárenská gáza, předem pár minut namočená v kliču), a kličový nátěr se opět v několika vrstvách opakuje. Množství vrstev se odvíjí od úplného zalepení mezírek v gázovině. Následně se připraví speciální šeps, zvaný levkas. Míchá se z 2 objemových dílů křídý (šampaňská, plavená) na 1 objemový díl kličové vody. Křídý přes síto sypeme do zahřáté kličové vody. Výsledná hmota by měla mít smetanovou konzistenci, ne příliš řídká, ne příliš hustá. Na desku se levkas nanáší zahřátý nejprve ve 2-3 silnějších vrstvách, dokud se gáza zcela nezakryje, poté v 6-10 vrstvách, tenkou kovovou špachtlí tak, aby byly kladené vrstvy co nejvíce tenké. Vrstvy levkasu musí mezi sebou dokonale vyschnout. Na závěr se šeps brousí a vyhlazuje. Je též možné jej před samotnou malbou natřít jednou vrstvou damarového laku, aby se podklad zcelil a méně sál následnou barvu. Tento postup byl ozkoušen za použití několikera různorodých receptů, aplikovaných i na odlišné druhy překližkových desek (eukalyptus, bříza, dub). Podklad vždy mezi 5-8 vrstvou popraskal a již nebylo možno jej "opravit". Důvodem byla pravděpodobně samotná překližka a tenkost jejich dých - na tento problém upozorňuje Bohuslav Slánský v knize *Technika v malířské tvorbě: malířský a restaurátorský materiál*. Malba byla zhotovena i přes praskliny, někde jich využívajíc. Dokonalé a správné technologické zpracování podkladu (bez prasklin) nebude v rámci diplomové práce, z časových důvodů, pravěpodobně prezentováno. Takto připravený podklad se díky své časové i technologické náročnosti stal podstatnou částí tvorby obrazu, stal se obdobně důležitým procesem jako malba samotná. Vlastnosti šepsu, jeho barva i tón, hladký zmatnělý povrch předurčovaly charakter malby. Ta nemohla podklad hrubě překrýt, lehkově zadržet hutným barevným nánosem. Naopak se podkladu přizpůsobila, stala se přesnou, pečlivou a křehkou. Neudusala jej, přilnula k podkladu stejným způsobem, pouze v jiném složení. Stejně jako množství tenkých vrstev šepsu, i malba tvořila se tenkými vrstvami barev.

Vzniklé praskliny byly pohledem technologickým - chybou, avšak pohledem malířským byly námětem, přirozenou součástí podkladu.

Vyzdvihnuty byly na obr. 1 a obr. 6. Vybraná barva byla vetřena do prasklin a zbytek na povrchu byl vytřen hadříkem až do původní barvy šepsu. Záměrem bylo vytvoření prostoru, který je průhledný, může se jevit jako porouchaný portál/rozbité okno bez rámu, nahrazující zadní stěnu, která na většině obrazů chybí. Praskliny na obraze nemají žádné dramatické vyznění, jsou zkrátka součástí architektury, jako by tomu tak bylo odjakživa. Mohou být tichou předzvěstí budoucího rozpadu nebo šrámem dob minulých, po kterém zůstala jizva, jako trvalé připomenutí nějaké nešťastné události.

Neboť se obrazy z malířského hlediska inspiroují vybranými zobrazovacími principy ikonografie - ještě před pečlivějším výběrem konkrétních prvků - bylo do dvou prvních obrazů zahrnuto i zlacení (obr.2) a písmo (obr. 5). V prvním zmiňovaném šlo o tekutou barevnou náhražku zlata, kterou byl zhotovený rozbitý rám/průhled do krajiny, ve které naproti sobě, na travnaté rozlehlé louce stojí dva domy. Ty mohou vyjadřovat partnerské odloučení ve stavu přetrvávající blízkosti nebo naopak novou blízkost, dosud partnersky nepropojenou. Rám pak slouží jako pozlátka, jako nadbytečná vrstva čehokoliv, jako kontrast k centrálnímu motivu, k jádru. Zlacení ukázalo se ale být příliš výrazným prvkem, příliš propojeným s ikonopisem, tudíž nebylo v dalších obrazech využito. Písmo pak figuruje na obraze s letícím domem, vyvedené plátkovou mědí ve formě graficky znečitelněného slova "nevídané", které může být vnímáno jak ve vši vážnosti, tak i jako nadsázka.

V začátku, malby tematicky zpracovávaly nedosažitelnost vnitřního naplnění pocitu domova. Tento prostor byl v prvním pláně pojat v symbolickém znázornění domu z předního a polo bočního pohledu, nacházejícího se v neurčité prázdne krajiny, rozdělené rovným horizontem na nebe a zemi. Jednoduché znázornění půdy či travnaté plochy bylo pro dům stabilitou, nebe vzdušností a klidem. Výraz krajiny odkazoval na místo vzdálené městu, představoval jakési rozlehlé pole. Zobrazovaná architektura zaujímal různorodé pozice - budova se nacházela na kopci, čelně k divákovi s okny beze skel a vstupem bez dveří, jindy se v polo rozloženém a klidném stavu vznášela nad dunami, připomínající místnost před komnatou přání z filmu *Stalker* od Andreje Tarkovského, na dalším obraze je tento domov stlačen pouze do jedné čelní zdi, na jiném se celý dům vznáší v mlhavém mračnu a rozevírá se k letu.

Architektura je na obrazech vždy neúplná nebo narušena něčím reálně nefunkčním - chybí přední a někdy i zadní stěny, divák se tedy téměř vždy dívá do otevřeného prostoru, nebo přes prolínající vrstvy čte vícero stěn najednou. Jindy se zdi, podloží i střechy nepřirozeně lámají, vyjevují se v jiné perspektivě. Vnitřek domu je tedy pohledu diváka přístupný a otevřený, ale obývat jej nelze. Postupně se k jednomu domu přidává další, vytvářející dohromady jakousi soudržnost a vyrovnané partnerství. Tyto dva prostory jsou na obrazech k sobě buď přirostlé, tvořící dohromady jeden větší

a společný prostor, nebo je naopak mezi sebou – ale ve vzájemném propojení – další prostor odděluje. Dům na obrazech tedy zastupuje postavu, či postavy dvě.

Různé stavy zobrazované budovy mohou odkazovat k různým stavům člověka – dům otevřený k letu jako stav změny, z vnějšku chladný a strohý dům na kopci se škálou barevných světél vycházejících zevnitř jako stav neucelenosti, dům stlačen do jedné stěny na pozadí temné noční krajiny jako stav úzkosti a sevřenosti vlivem vnějších okolností, přítomnost druhého domu jako touha po partnerské blízkosti.

Krajina má na obrazech ve většině případů stejně důležitou roli jako architektura, a než z obrazů úplně vymizí, zaujímá na obraze i stejné množství místa, jako architektura. Vzezření domu vychází z volné představy venkovského domku, je vizuálně posunutou variantou rodného domu, samostatné jednotky – soukromého útočiště, který občas postrádá stěnu nebo dveře či okenice a má být otevřený a přístupný všem (odkaz na pospolitost venkovského života tak, jak si jej pamatují před přestěhováním se do města). Krajina je okolím vsi, tichým meziprostorem mezi vsí další, neosídlenou přírodou. V momentě, kdy se dům na obrazech rozměňuje, krajina postupně úplně mizí a samotná architektura tak vyplňuje skoro celý formát. Na pozadí je ponechán pouze šeps - tato plocha se stává nezaneseným prostorem pro nové dění. Architektura přestává mít rozpoznatelný tvar domu, stává se spíše jakousi kostkou s průhledem v zadní stěně, k níž občas v obrácenné perspektivě vede několik schodů. Ostré geometrické hrany se na různých místech rozplývají v šum, rušící pevnost a přesnost. Stěny vzdálené divákovi jsou vytáhnuté světlem či výraznou barvou oproti zbytku, čímž vystupují do popředí.

Původně pevný, "skoro dostavěný" dům se různě láme a převrací, stává spíše jakýmsi amorfním průchodem, místem, které slouží jako přechod k něčemu jinému. K vnitřní změně, k nepotřebě domova či k odproštění se od potřeby hledat domov v materiálu či v partnerství. Postupné rozpouštění domu znamená odproštění se od přílišného lpění a obsesivního hledání způsobů, jak pocit "domova" vyplnit, za druhé rozpouštění konkrétní představy ve prospěch představy jakékoliv. Ono lpění se rozměňuje v nový, nepřidušený nádech.

Obdobné téma zpracovávaly již práce starší. Začínaly vzpomínkami na místa z rodné vsi, soustřeďovaly se především na krajinu, která v té době naplňovala pocit domova více než dům a blízcí v něm. Jisté byl dům dříve domovem, tam se ale nemožno dopátrat a vzpomínání začíná až když byl domov jen domem - stavbou, ve které člověk žije, aniž by poskytoval pocit bezpečí a vyzářoval teplem a dobrem. Když byly vzpomínky vyčerpány, fiktivním domovem na obrazech se stalo místo pod zemí, tmavé a tiché, spojeném s věčným odpočinkem. V těchto obrazech je prostor pod zemí jen jiným místem, ve kterém se dům nalézá, dům je zde znovu postaven nebo je hlína vyhloubána do jeho tvaru. V něm žijí postavy, je stále stavbou, postavenou akorát mimo mumraj zemský. Je klidem, ale samotou. Následně se dům znovu přesouvá nad zem, množí se, tvoří řetězy, prolíná se, dostává jasně čitelný tvar budovy. Domovem se v tento moment stává soudržnost a pospolitost a architektura začíná v obraze fungovat jako postava nebo postav vícero. Domu je přisouzeno lidství a domovem se stává člověk.

Barva je na obrazech, které konkrétněji popisují dům, omezená na světlejší odstíny, všechny často lomené bílou, nebo se naopak celá barevnost obrazu skládá z tmavých lazur. Architektura i pozadí má často totožnou tonalitu. Ladění barev (i při větším počtu barev) není příliš kontrastní. Když se dům rozpadá do prostor, barevnost postupně zemití a kontrasty se prohlubují. Architektura a pozadí jsou tu od sebe výrazně odděleny.

Na všech obrazech byla aplikovaná mnohvrstevnatá lazura, fungující jako postupně dorůstající obraz, ve kterém se nanesené vrstvy navzájem barevně mísí. Toto vrstvení je jedním z typických principů ikonopisu, především pak zmiňovaného ikonopisu 14. a 15. století. Každá vrstva je nanášena samostatně, má svůj vlastní odstín, svůj charakter, svoje místo i čas. Ve vzájemném prolnutí s ostatními se potom na ploše prohlubuje a mění. Někdy jsou prvotní vrstvy překryty natolik, že pouze neznatelně probleskují na určitých místech či na okrajích. Někdy je vrstva působením dalších pro divákovu oko zahalena zcela, ale její přítomnost na obraze ovlivňuje jak výběr barev následujících, tak prvotní vyznění a atmosféru obrazu. Všechny vrstvy jsou si hmotně rovné a obraz dostává hloubku až společným působením velkého množství položených lazur. Vrstvení zde v malířské rovině funguje jako postupné budování obrazu, v té symbolické je nabíráním zkušeností, postupným utvářením komplexnějšího ale nikdy ne plně dokončeného já.

Princip obrácenné perspektivy, použitý na obrazech ve kterých se dům rozpouští do jiného tvaru, má symbolizovat jiné - pro nás nezvyklé čtení prostoru. Takové, kterému nebylo navyknuo. Má představovat odkrok od vžitého, od materiálu, od ustálených představ o vnějším, směrem k samotné změně vnitřního pohledu. Princip obrácenné perspektivy dále v obraze působí tak, že zobrazovaný objekt opticky vystupuje ven z formátu, blíže k divákovi, stává se naléhavějším.

Doposud divák na obrazech sleduje dům nacházející se před ním, obsahuje pohledem skoro celou jeho hmotu a tvar, nachází se ale mimo něj a sleduje za ním i část krajiny. Když dům ztrácí svůj tvar a rozkládá se v jiný, přibližuje se k divákovi, zabírá skoro celý formát (obr. 8 - 9). Rozplývá se jakoby směrem k divákovi, na posledním zhotoveném obraze už vyplňuje úplně celý formát, ponechávající pozadí jen ve dvou rozích (obr. 10). V představě následujících obrazů se společným prostorem námětu stává celý formát, nerozdělený na jednotlivé části, divák se nedívá na vzdálený objekt ani nenahlíží dovnitř, spíše je součástí neurčité amorfnní hmoty - rozpuštěného chvějícího se prostoru.

## obrazová část



Obr. 1



Obr. 2



Obr. 3



Obr. 4



Obr. 5



Obr. 6



Obr. 7



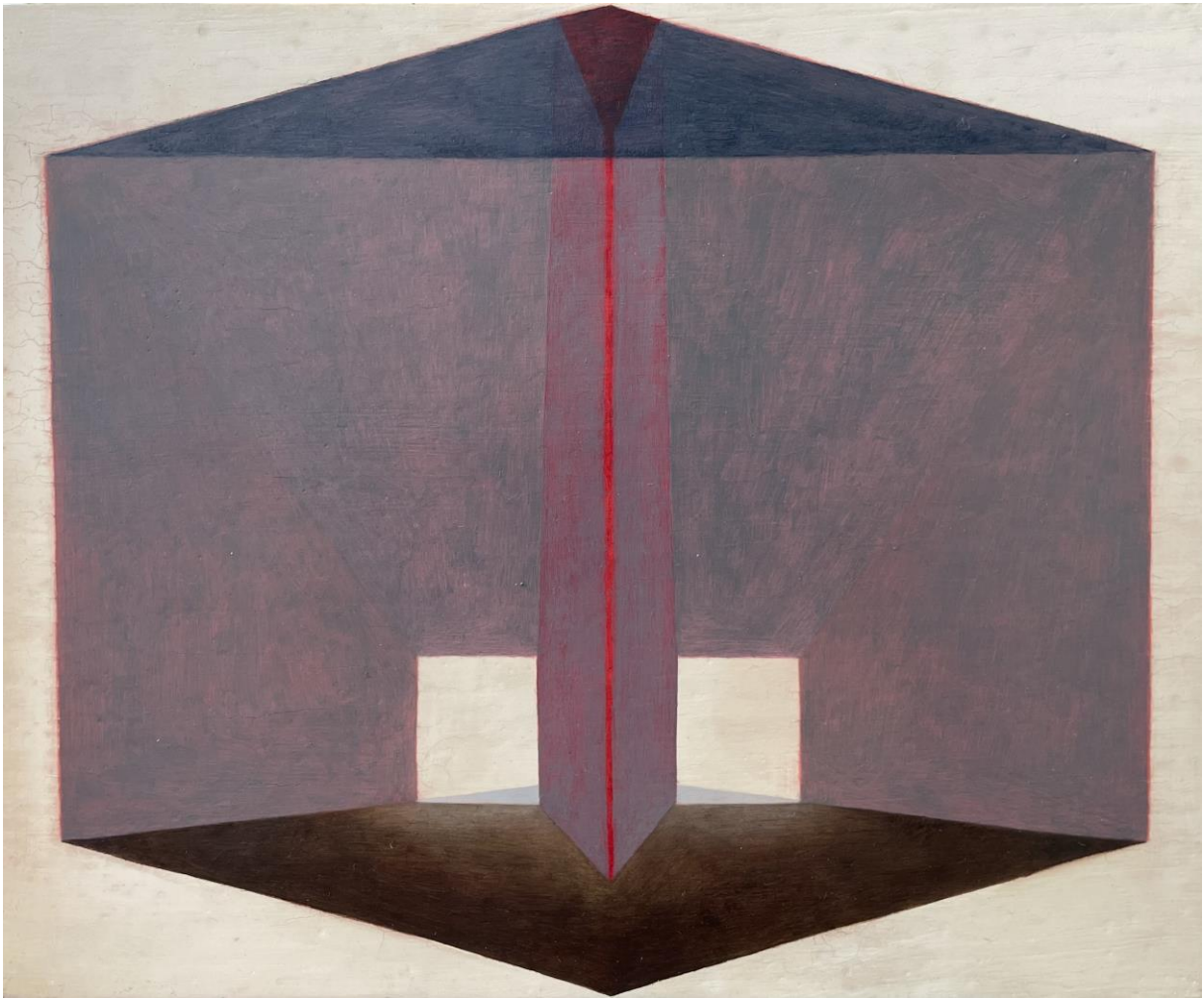
Obr. 8



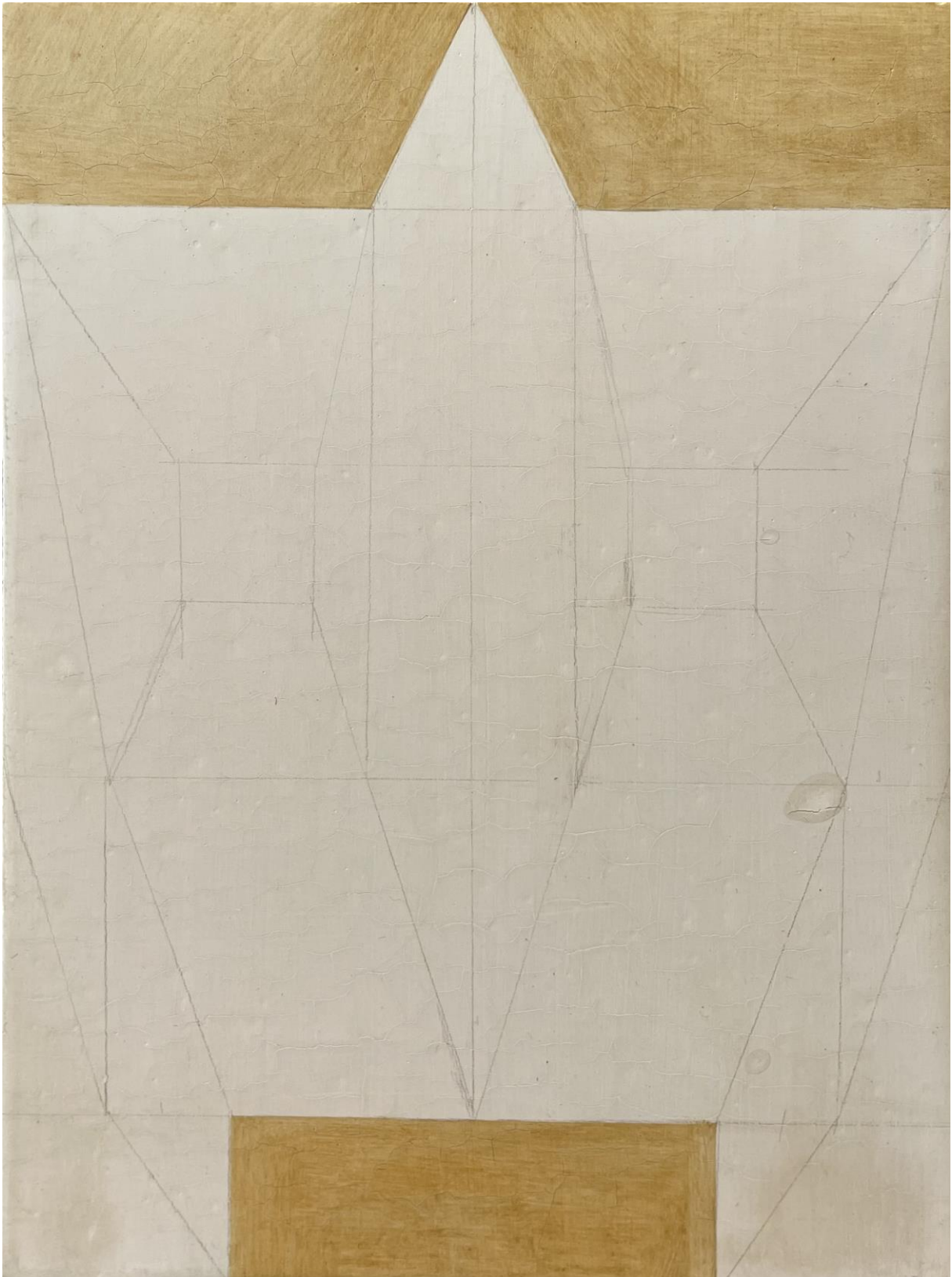
Obr. 9



Obr. 10



Obr. 11



Obr. 12