

Steckerová, Andrea

Petr Brandl – rukopis jeho podpisem : poznámky k Brandlovu malířskému rukopisu

Opuscula historiae artium. 2022, vol. 71, iss. 1-2, pp. 136-147

ISBN 978-80-280-0153-7; ISBN 978-80-280-0154-4 (online; pdf)

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/OHA2022-1-2-11>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.77463>

Access Date: 22. 12. 2024

Version: 20230131

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Petr Brandl – rukopis jeho podpisem

Poznámky k Brandlovu malířskému rukopisu

Andrea Steckerová

In the field of hanging paintings of the second half of the 17th and the first half of the 18th century in Bohemia, the work of Peter Brandl (1668–1735) stood out for its stylistic and brushwork concept. From the beginning of his work, the painter gravitated above all to an energetic and very dynamic presentation expressed through a divided brushwork and lively work with a brush. From the beginning, he applied dense layers of paint only to some parts of a painting – he tested his technical approaches on compositions with figures of old people – similar to Rembrandt. Since the 1720s whole compositions have been formed using the impasto technique – also evident is engraving with the brush handle or fingernail and the touch of fingers on the still-drying layer of paint. The study tries to answer questions about Brandl's brushwork style, which has always been valued by art historians as original and modern – but could it also have been perceived as such in its own time? The brushwork style was already connected by historiographers of the 17th century with an artist's nature and his "spirit", but the very topic of the work could also have had an effect on it. The point of view of the client, who may have required a certain style of brushwork, cannot be ignored either. These and other aspects are addressed in this study, which focuses mainly on the works of Brandl's peak period – that is, on the 1720s.

Keywords: Peter Brandl; brushwork; painting style; painting technique; 17th century historiography

PhDr. Andrea Steckerová, Ph.D.

Sbírka starého umění, Národní galerie v Praze / Collection of Old Masters, National Gallery in Prague
e-mail: andrea.steckerova@ngprague.cz

<https://doi.org/10.5817/OHA2022-1-2-11>

V závěsné malbě druhé poloviny 17. a první poloviny 18. století v Čechách nalezneme pouze několik málo umělců, jejichž rukopis a stylovou polohu můžeme označit za nezměnitelnou a osobitou. Jsou to Michael Leopold Willmann (1630 Königsberg – 1706 Lubuš), Jan Kryštof Liška (kolem 1650 Vratislav – 1712 Lubuš) a Petr Brandl (1668 Praha – 1735 Kutná Hora). Zatímco Willmannův a Liškův styl lze charakterizovat v první řadě jako skicovitý a dynamický, u Brandla nalezneme hned několik poloh uplatněných na jedné kompozici – od uhlazeného, splývavého rukopisu po dynamické údery štětce nanášející bohatou barevnou vrstvu, kterou v některých malbách posléze zpracoval pomocí násady štětce, prstů či nehtů.¹ Brandlův individualizovaný styl tak silně rezonoval u množství malířů, z nichž mnohé stěží identifikujeme jmény, a tak jejich díla dosud zůstávají označena pouze přívlastkem „ve stylu Brandla“ či jako „brandlovský“ – tedy odkazující na Brandlovu rukopisnou polohu pastózní malby, která se stala jedním z primárních poznávacích znaků jeho tvorby.²

V této studii se snažím odpovědět na otázky týkající se Brandlova stylu, a především jeho rukopisu: v čem tkvěla jeho originalita a jak mohla být ve své době vnímána? Vyvěrala z jeho naturelu, či byla odvozeninou z tvorby jiných umělců? Ovlivnil i daný námět Brandlovo rukopisné vyjádření? Při snaze najít odpovědi na tyto a další otázky jsem si vypomáhala dobovými kritikami, neboť mnohé teoretické úvahy autorů 17. a počátku 18. století totiž dovolují lépe pochopit určité aspekty Brandlovy techniky, a to včetně jejího ideového pozadí.

Již na začátku bych se ráda zmínila o dvou pojmech, a to „styl“ a „rukopis“, které se v podstatě do počátku 18. století v teorii umění neodlišovaly – respektive – od dob Giorgia Vasariho (1511–1574) se používal souhrnně pro význam obou termínů *maniera* (v Nizozemsku *manier* nebo *handeling*) a pojem *stile* spíše sporadicky.³ *Maniera* od latinského slova *manus* (ruka) byl termín chápán také v souvislosti s technikou malby, rukopisným projevem. Slovy znalce

Rembrandtovy malby Ernsta van de Wetering, styl a rukopis jsou dvě spojené nádoby: „Myšlenka, že existuje vztah mezi stylem a technikou – nejen v umění malby – není vůbec nová. V dobách, kdy se stylové změny v umění vnímaly především jako pokrok, bylo zřejmé, že charakter staršího stylu lze vysvětlit jako důsledek handicapů z hlediska techniky malby, jež byly mezitím překonány.“⁴

K Brandlově malířské tvorbě bohužel nemáme žádné dobové charakteristiky popisující jeho rukopis, styl nebo pracovní postupy. Brandlův první životopisný medailon pochází až z roku 1755 v *Lettre à un Amateur de la Peinture* Christiana Ludwiga Hagedorna (1712–1780), kde však pro námi dané téma nenalezneme žádnou podstatnou informaci.⁵ Nejvíce jsme tak odkázáni na zprávy od Jana Quirina Jahna (1739–1802), který především zmiňuje Brandlova studentská léta prožitá učením podle „přírody“ a dále kopírováním sádrových odlitků děl doby antiky.⁶ Brandlovy kompozice hodnotí jako jednoduché a přehledné (zejména u oltářních obrazů): „In seinen Erfindungen und Kompositionen hat Brandel, besonders in geistlichen Stücken, eine wohl überdachte Simplizität und den Umstand in den Stellungen beobachtet, auch wo er nur das Nöthige, nichts Ueberflüssiges anbrachte, meist gut gruppiert.“⁷ Nejvíce pozornosti jinak věnuje koloritu, u něhož dokonce vysvětluje příčinu tmavnutí některých Brandlových obrazů způsobené postupnou degradací určitých pigmentů.⁸ Způsob vedení štětce a především práce s hutnými nánosy barevné vrstvy Jahna příliš nezaujala, a problematice tak věnoval krátký odstavec, v němž zaznamenává také „rytí“ do nezaschlé barevné vrstvy násadou štětce: „Die Gemählde seiner schönsten Zeit haben bey einem markigen Pinsel viel Schmelz; so wie er aber in der Fertigkeit und an Jahren zunahm, mehr Bestimmtes. Da liegt, ohne Farbe zu sparen, Dinte an Dinte, wo durch aber auch seine Gemählde dauerhaft wurden. In Haaren hat er oft zuletzt durch die fetten Farben mit dem Pinselstiel das lockere und einzelne Haar bis auf den Grund hinein gezeichnet oder wenn man will, gekratzt, auch so mit voller Wirkung stehen lassen, wie man auch keine Lasuren, ausser selten in Gewänden der Portraite, bey ihm findet.“⁹ Jahn v textu výše zmiňuje „obrazy jeho nejkrásnějšího období“, pročez míněna jsou dosti pravděpodobně Brandlova dvacátá léta 18. století – tedy období, které nás bude zajímat nejvíce, pro něž je příznačný diferencovaný a energický pastózní rukopis, jenž nejen přispívá k modelaci, ale je též výrazovým elementem a ukázkou technické bravury.

Půjčíme-li si názvosloví z holandské historiografie, které se mi jeví výkladově přesnější nežli italské, tak autoři v základě rozlišovali styl nazývaný *rouw* (nebo *ruuw*, *ruw*) – přeloženo doslova „hrubý“, což je v tomto kontextu ve významu skicovitý, uvolněný (např. malba Franse Halse či Rembrandta), a *net* – tedy uhlazený, splyvavý (např. tvorba Gerrita Doua a tzv. *leidse fijnschilders*).¹⁰ Toto základní dělení můžeme podchytit již u Karla van Mander (1548–1606),



1 – Petr Brandl, *Simeon s Ježíškem*, po 1725. Národní galerie v Praze

kteří mladým adeptům umění radil, aby nejdříve začali s nácivkem „uhlazeného“ stylu, protože v případě Tiziana – „rouw“ rukopisu budou mít problém jej dobře napodobit.¹¹ Právě na příkladu Tiziana můžeme sledovat proměnu stylové geneze od počátečního splyvavého rukopisu až k malbám, jež tvořil širokými tahy štětce za použití hutných nánosů barev.¹² U Brandla jsou tyto tendence, kdy opouští uzavřenou formu a odvážněji experimentuje s tahy štětce – střídá směry i intenzitu duktu, zřejmě již v díle *Právní porada*, které vzniklo kolem roku 1695. Touha vyzkoušet různé rukopisné projevy je patrná zejména na malbě hlavy starého notáře v partiích vousů a vlasů.¹³

Podobně jako Rembrandt i Brandl se skrze malbu se stařeckými typy postupně vypracoval ke stylové poloze,¹⁴ která v jeho tvorbě vrcholí zhruba v polovině dvacátých let 18. století v malbách středního formátu: *Simeon s Ježíškem*, *Poprsí vykládajícího apoštola* a *Podobizna muže v bílé paruce*.¹⁵ [obr. 1–8] Kromě stařeckých hlav – ať už se jednalo o zobrazení svatých, apoštolů, evangelistů, či učenců a filozofů – se Brandl zaobíral i specifickým žánrem tzv. *studijních hlav* – v italské terminologii ještě výstižněji *testa di carattere* či v nizozemské malbě *tronie* (tvář, obličej).¹⁶ Tato vyobrazení anonymních postav skýtala možnost



2 – Petr Brandl, **Simeon s Ježíškem**, detail vousů, po 1725. Národní galerie v Praze

experimentu nejen z hlediska zachycení rozmanité fyziognomie, zaznamenání určitého charakteru, duševního rozpoložení či fantaskního oděvu, ale také demonstrovala malířovy technické dovednosti. Brandl v těchto *tronie* se stařeckými typy posouval hranice pastózní malby do téměř extrémních poloh. Neumann k tomu svou expresivní dikcí napsal: „Své postavy doslova hnětl z barevného těsta, aby jim dal co největší smyslovou realnost a také výraz životní síly. Barvu chápal v její pestrosti a tónové kvalitě vázané na světlo (temnosvit, luminismus) a současně v její materiální hmotnosti. Pasta a její rukopisné zvrásnění mu umožňovaly nejen vyjadřovat hmotnou strukturu skutečnosti, ale registrovat tvůrčí zápas, proces práce, ‚živelnou‘ genezi díla paralelně s organickými proměnami reality.“¹⁷ Brandl své „doslova hnětení“ předvedl hned v několika kompozicích, které jsou evidovány jako: „Zwei Kopff mit Finger gemahlt“, jak čteme v seznamu několika obrazů objednaných Františkem Josefem hrabětem Černínem (1697–1733).¹⁸ Dva protějškové obrazy sv. Petra a Pavla „mit dem finger gemacht“ zakoupil v roce 1713 hrabě Josef František Thun (1686–1720) od pražského čalouníka Gabriela Josefa Sensy za 200 zlatých.¹⁹ Také ve sbírkách pražských měšťanů nalezneme podobně zapsané položky – v kolekci registrátora místodržitelství kanceláře Jana Václava ze Steinbecku († 1705) je v pozůstalostním in-

ventáři uveden Brandlův obraz píště malovaný prsty.²⁰ Z dochovaných maleb, do nichž Brandl během pracovního procesu zasahoval také prsty, jsou to obrazy *Simeon s Ježíškem*, *Podobizna muže v bílé paruce* a Neumann má ještě za Brandlův originál hlavu apoštola (?) z pražské Národní galerie, kterou posuzují jako dílo napodobitele.²¹ [obr. 1–3, 7–9] Jahn Brandlovy obrazy „prstem malované“ ponechal bez povšimnutí – pokud tedy nějaké kdy viděl. Přitom tento způsob malby stál historiografům téměř vždy za zmínku – jako příklad uveďme nizozemského malíře Cornelise Ketela (1548–1616), kterého Karel van Mander oslavil v alegorické básni jako umělce schopného malovat místo štětcem prsty, dokonce i těmi u nohou.²² Ketel byl později vyobrazen „v akci“, a to na titulní straně k 6. kapitole *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst* Samuela van Hoogstraten (1627–1678), zobrazující múzu Terpsichoré, přičemž v pozadí vpravo vidíme skupinu, která pozoruje malíře se zavazánými očima při tvorbě portrétu za pomoci prstů u nohou. [obr. 10] K ilustraci se váže rada začínajícím malířům: „nehleďte osobní styl, ale přirozenost“; ve smyslu, aby to byl malíř, a ne štětec, kdo dílo vytvořil, a bylo tak doslovně naplněno ono často proklamované „vlastní rukou“.²³ Bohužel, žádná z Ketelových „bezštětcových“ maleb se nedochovala, a tak nám chybí zajímavé srovnání teorie s praxí.²⁴ Mander



3 – Petr Brandl, **Simeon s Ježíškem**, detail hlavy Ježíška, po 1725. Národní galerie v Praze

nicméně popsal jeden z jeho zajímavých pracovních postupů: Ketel před započatím práce na obraze nejprve vymodeloval postavy v hlíně v různých pozicích, což jeho životopisec připodobnil k božím stvořitelským činům – k výtvaru prvních lidí Adama a Evy z hlíny.²⁵ Používání figurálních modelů z hlíny (vosku či dřeva), jakožto přípravnou pomůcku pro malířské výtvarky, zmiňuje v Brandlově tvorbě Jahn.²⁶ Neumann z toho vyvodil, po vzoru výroků benátského historiografa Marca Boschiniho (1602–1681) popisujícího Tizianovy pozdní malby, při jejichž tvorbě se malíř vžil do role stvořitele, že stejně tak i Brandl „si umělecky přisvojil svrchované formující a oživující gesto, jež vedlo podle biblických představ ke stvoření prvního člověka.“²⁷ Domnívám se, že v Brandlově případě není podtextem tento v podstatě historiografický topos – Brandl svá díla, do nichž zasahoval prsty, nemaloval s úmyslem připodobnit se aktu Stvořitele. Snažil se tedy o kuriózní počín, nevšední, originální výtvar, který by zaujal publikum? Či snad daný objednavatel po něm tento způsob malby vyžadoval? V otázkách můžeme zčásti nalézt i odpovědi. Myslím si, že u Brandla to byl jeho vlastní umělecký záměr, ke kterému se dopracoval

v rámci tvůrčího růstu, a tak, jak stojí i v názvu tohoto příspěvku, díky své osobité technice byl mezi znalci a sběrateli rozpoznáván, aniž by své malby musel nutně signovat. Zda Brandlův pastózní rukopis, uplatňovaný tedy spíše v dílech středního formátu, byl zadavateli vnímán jako novátorský a neotřelý a zda reflektoval i většinový vkus, se těžko zpětně dozvíme. Některé písemné prameny dosvědčují, že publikum obdivovalo malby, na nichž lze pozorovat každý malířův tah štětcem, a divákovi je tak poodhalen samotný proces vzniku díla.²⁸ Je dobré si uvědomit, že Brandl měl zčásti cestu prokletěnou mnoha předchůdci, jako byli Frans Hals, Peter Paul Rubens, Rembrandt, Bernardo Strozzi, Luca Giordano a mnozí další. Fakt, že malba s hutným *impastem* blížící se sochařskému reliéfu nebyla zdaleka u mnohých akceptována, dovozují četné písemné prameny. Příkladem za všechny budiž údajná narážka Anthonise van Dyck na techniku malby Franse Halse, který, kdyby nanášel barvy v delikátnějších a slabších vrstvách, byl by prý jedním z největších mistrů.²⁹ Také malíř a teoretik klasicistní orientace Gérard de Lairese (1641–1711) na adresu dvou význačných malířů jízlivě poznamenal, že malíř má malovat jistými, přesnými tahy štětce, a ne jako: „*Lievens a Rembrandt, jejichž barvy po plátně stékají jako hmůj*“³⁰ V Čechách měl Brandl jako jistého předchůdce techniky *impasta* svého souputníka, malířského kolegu a přítele Michela Václava Halbaxe (asi 1661 Ebenfurth – 1711 St. Florian), který měl podle písemných pramenů taktéž malovat obrazy prsty.³¹ Halbax se s pastózním rukopisem, který například uplatnil v cyklu s poprsími evangelistů (kolem 1702, Praha, Arcibiskupský palác), mohl seznámit již během svého studijního pobytu v ateliéru Johanna Carla Lotha v Benátkách. Tam i jinde v Itálii měl jistě také možnost zhlédnout Tizianova díla – zejména ta z pozdní fáze, v nichž lze pozorovat výrazný příklon k dělenému rukopisu charakterizovaný mnoha jeho životopisci jako *macchie* – skvrny. Brandl mohl stěží poznat autentická Tizianova díla z pozdního období – spíše se mohl seznámit s technikou *macchia* u Jana Kryštofa Lišky (zejména pak v jeho olejových skicích) a novobenátských malířů prezentovaných ve značném počtu například v černínské obrazové kolekci, kam měl zcela jistě přístup. Zde mohl studovat malby například Giovanniho Battisty Langettiho nebo Bernarda Strozziho. Méně pravděpodobná se mi jeví možnost nadnesená Neumannem o Brandlově znalosti soudobé, zejména italské teorie umění.³² Brandl nebyl malířem učeným a sečtělým, jak lze poměrně dobře doložit například u Karla Škréty, a to nejen na základě pozůstalostního inventáře evidujícího množství literatury klasické, ale také uměnovědné.³³ Brandl byl více malířem a osobností instinktivní, emotivní a v hledání uměleckého projevu spontánní. Nelze tedy mechanicky předpokládat, že jeho souputník Jan Rudolf Byss (1660–1738) jej mohl obeznámit s teoretickými úvahami Gérarda de Lairese a Halbaxe s dílem Marca Boschiniho.³⁴ Domnívám

se, že k osobité technice Brandl našel cestu sám skrze experimentování a zkoušení nových technických postupů. Maloval rychle a energicky.³⁵ Podle mého názoru kladl důraz na samotný akt vzniku díla. Pohyby štětce, nanášení barev a další procesy jsou akcí, do níž je zapojeno malířovo tělo. Brandla tak můžeme, míněno samozřejmě v určité nadsázce, vnímat jako jakéhosi předchůdce moderního proudu *action painting*. Jeho způsob živelný, někdy až nekontrolovatelný malby s sebou logicky nesl nejen občasné nepřesnosti například ve správném zachycení proporcí, ale byl také důsledkem přemalby – *pentimenti*. Některé odhalil reflektografický průzkum, jiné jsou vidět pouhým okem a téměř ostentativně ukazují stopy kreativního hledání optimálního rozvrhu.³⁶ Právě četné nezakryté autorské přemalby, objevující se také u benátských velikánů jako Tiziana či Tintoretta a později u Rubense a Rembrandta jako cílený umělecký záměr ponechání původních a později zavržených partií, vedly vždy k odůvodnění malého počtu dochovaných Brandlových kreseb.³⁷ Brandl byl však bytostným malířem – na rozdíl třeba od Karla Škréty, Jana Kryštofa Lišky či Michaela Leopolda Willmanna, kteří byli spojeni buď s tvorbou nástěnných maleb, připravovali kresebné vzory pro rytce, či pojímali kresbu jako samostatné umělecké médium. Brandl, soudě alespoň podle dochovaného materiálu, nebyl náruživým kreslířem a kresbu využíval spíše utilitárně.³⁸

Vraťme se však k Brandlově malířskému rukopisu. Název tohoto příspěvku kromě jiných vyvěrá z úvah



4 – Petr Brandl, **Poprsí vykládajícího apoštola**, kolem 1725. Národní galerie v Praze



5 – Petr Brandl, **Poprsí vykládajícího apoštola**, detail vousů, kolem 1725. Národní galerie v Praze



6 – Petr Brandl, **Poprsí vykládajícího apoštola**, detail tváře, kolem 1725. Národní galerie v Praze

Richarda Wollheima, který v knize *Painting as an Art* píše o rozlišení mezi „stylem“ a „signaturou“, přičemž styl je osobní – individuální, zatímco signatura odhaluje autorství. Wollheim má za to, že konkrétní umělec může záměrně používat výrazné obrazové prvky, které tvoří jeho individuální styl za účelem, aby bylo jeho autorství navenek zřejmé.³⁹ Toto tvrzení lze vztáhnout také na Brandla, jehož osobitá malířská estetika sloužila jako signatura, jež předpokládala, že jeho autorství bude zjevné. Na druhé straně je však nutno si uvědomit, že malíři, kteří v době 17.–18. století působili v Čechách, obecně méně signovali, což bylo dáno i tím, že netvořili pro volný trh, ale na konkrétní objednávku, která byla smluvně stvrzena. Signování děl nebylo dokonce vyžadováno ani tehdejšími cechovními předpisy.⁴⁰ V tomto ohledu je patrná diametrální odlišnost od situace na umělecké scéně například v severním Nizozemsku, kde svou „stylovou signaturu“ umělci v podstatě potřebovali kvůli úspěšnému prodeji děl na volném trhu i mimo něj.⁴¹ Touha po individuálním stylu a odlišení se od ostatních s sebou ovšem nesla i kritiky: malíř a spisova-

tel Jacques de Ville (1588/1589–1667) v roce 1628 poznamenal, že malíři jeho doby se příliš zaměřují na rukopis – tahy štětce („*handelinghe*“), na jehož úkor jim uniká správně zachycená perspektiva, tělesné proporce postav a další.⁴² V pozadí stylového a rukopisného projevu může samozřejmě stát i objednavatel díla, který mohl konkretizovat požadovaný styl malby včetně jejího technického provedení. A spíše pro zajímavost uvádím i finanční aspekt na příkladu údajných slov Lucy Giordana, který tvořil třemi štětci – první byl zlatý, druhý stříbrný, třetí měděný, a malíř se řídil příslovím „*Jaké peníze, taková malba*“.⁴³

Pastózní technika malby, která byla Brandlovi tak vlastní, měla jednu podstatnou funkci, neboť svým způsobem dotvářela celkovou estetiku díla, a to tím, že jí přináležela finální fáze práce na obraze. V tomto kontextu máme zajímavý záznam o technice malby Franse Halse od Arnolda Houbrakena (1660–1719): „*Proslýchá se, že bylo jeho [Halsovým] zvykem malovat v silných vrstvách malby, kdy ještě na nezachlou malbu aplikoval finální tahy se slovy ‚A nyní malbě dodám mistrovské tahy (meesterstreken)‘,“* což můžeme také chápat ve smyslu finálního „nasazení“ světla.⁴⁴ Právě tato závěrečná fáze s dodáním finálních tahů byla u malířů považována za jednu z nejtěžších.⁴⁵ Díky hutným nánosům barev při nasazení světla malíř docílil nadsazené plastičnosti, jež byla jedním z umělcových záměrů, jak příznačně popisuje samotný Rembrandt v dopise Constantijnovi Huygensovi, kterému poslal obraz (není uvedeno který) jako dar: „*Můj pane, pověste tento obraz na místo s intenzivním světlem, aby kdykoli se na něj bude divák dívat z dálky, uvidí, jak se třpytí (voncken)*“.⁴⁶ Tento malířský účinek můžeme zcela shodně pozorovat též u Brandla například v kompozici se Simeonem. [obr. 1–3] Rembrandtovo doporučení nás přivádí k otázce: z jakého bodu má divák na tyto malby nahlížet? Z určitého odstupů, nebo, jak činíme my dnes, také zblízka? Vasari radil dívat se na Tizianova pozdní díla z odstupů; Karel van Mander také volil pohled z větší vzdálenosti, jež utvoří iluzi „skutečného“. Současně je však podle něj dobré pozorovat dílo zblízka, divák se tak může obdivovat umělcovu mistrovství – míněno tedy jeho technické bravuře. O efektu dvojí perspektivy výstižně psal také Marco Boschini: „*Jaký zázrak tato magie malířství! [...] Vidím každý vlas, rýhy, jizvy a další nedokonalosti [...]. Ale odtud vidím úplně vše a taky to, že tam není nic než hustá vrstva barvy a rychlé pohyby štětce.*“ – tato změt („*caos*“) podle Boschiniho přináší specifické intelektuální potěšení.⁴⁷

K historiografickým topoi 17. a 18. století (a již dříve) patřil posudek stylu v kontextu umělceva charakteru, přičemž čím svobodnější a spontánnější malířský projev, tím v podstatě „horší“ charakter; a naopak: uhlazený rukopis rovná se uhlazené chování. Toto nepsané pravidlo platilo také ve volbě námětu – podle dobové klasické doktríny to byli zejména žánroví malíři, na které bylo nahlíženo negativně.⁴⁸ U Brandla bylo v minulosti poukazováno především



7 – Petr Brandl, **Podobizna muže v bílé paruce**, asi 1728. Národní galerie v Praze



8 – Petr Brandl, **Podobizna muže v bílé paruce**, detail, asi 1728.
Národní galerie v Praze

na jeho zálibu v pití alkoholu: Jahn do Brandlova medailonku zařadil i posléze několikrát opakovanou a různě variovanou anekdotu: „*dass Brandel, wenn er betruncke war, am bestem mahlte*“, a dále upozornil na poznámku převzatou od Hagedorna o jisté paralele Brandlova způsobu žití s vlámským žánrovým malířem Adriaenem Brouwerem (1603/1605–1638).⁴⁹ Souvztažnost stylu a individuálního charakteru umělce stála v zájmu teoretických úvah Karla van Mander, který rozlišil dva základní přístupy: umělcův styl závislý na jeho „spiritu“ („*gheest*“) – tedy na čerpání z vlastní mysli („*uit de gheest*“), a dále vrozený talent, který umělec nezískává skrze výuku, ale především tím, že maluje „podle skutečnosti“ („*naer't leven*“).⁵⁰

Závěrem si položíme ještě jednu otázku: zda daný námět díla a jeho dílčí motivy ovlivnily volbu rukopisu. Ke kladené otázce se hodí poučka z traktátu Samuela van Hoogstraaten: „*Pro malbu vlajících vlasů nebo chvějícího se listoví je lépe volit uvolněné tahy štětce. Jinak zase přistupujeme při malbě krásného aktu nebo třpytivého mramoru. Všeho toho můžeš dosáhnout, pokud se tvá ruka přizpůsobí oku a tvému správnému úsudku*“.⁵¹ Devízou Brandlova malířského rukopisu je jeho variabilita a stylová mnohopolohovost. Brandl vlastně – když hodně zevšeobecníme – pracoval ve dvou odlišných „režimech“ pastózní a uhlazené malby a tuto diferenciaci můžeme sledovat v průřezu celé jeho tvorby. Jako ukázkou dalších technických přístupů chci pouze ve stručnosti zmínit obraz s kající se hříšnicí Máří Magdalénou – inkarnát je podán splývavými tahy štětce jemně formující obličej a odhalenou hrud'. Obrasy se jakoby ztrácejí, a tak malba připomíná techniku *sfumata* tolik spojovanou se jménem Leonarda da Vinci. Jiným rukopisným projevem je naopak precizní, přesně definovaná malba uplatněná v kompozici s *Nanebevzetím Panny Marie* v malbě květin a listoví – tedy motivů, které tento přístup logicky vyžadují také z důvodu druhového určení rostlinstva. [obr. 11, 12] Na základě těchto dvou lakonicky uvedených příkladů lze vytušit Brandlovu neskutečnou flexibilitu oscilovat mezi několika rukopisnými



9 – Petr Brandl – napodobitel, **Hlava apoštola (?)**, 30. léta 18. století.
Národní galerie v Praze



10 – **Terpsichoré**. Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst*, Rotterdam 1678, ilustrace z 6. kapitoly



11 – Petr Brandl, **Nanebevzetí Panny Marie**, před 1709. Praha-Nové Město, kostel sv. Voršily, boční oltář

polohami současně. Proto je značně problematické jeho rukopis charakterizovat sumárně.

Původ snímků – Photographic credits: 1–3: © Fotografické oddělení Národní galerie v Praze, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=131>; 4–6: © Fotografické oddělení Národní galerie v Praze, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=130>; 7, 8: © Fotografické oddělení Národní galerie v Praze, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=132>; 9: © Fotografické oddělení Národní galerie v Praze, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=123>; 10: © Digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren; 11, 12: © Fotografické oddělení Národní galerie v Praze, <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=81>

Poznámky:

¹ Výstižnou charakteristiku podává restaurátor Adam Pokorný ve své studii *Technika Brandlovy malby*: „U tohoto umělce se například v rámci jednoho obrazu můžeme setkat s hladkou vrstvenou malbou, založenou na tonálních kvalitách daných součtem barvy podkladu, podmalby, svrchní malby a lazuru, která je doprovázena jednoduchou malbou v jedné vrstvě, založenou na výrazovém strukturálním malířském rukopisu. Vedle kultivované malby poplatné konvenčním technickým výstavbám se u Brandla objevují momenty vzniklé jakoby mimoděk, plynoucí z nejrůznějších kompozičních změn a jejich vrstvení.“ In: Andrea Steckerová (ed.), *Petr Brandl (1668–1735) – studie*, Praha 2018, s. 189–219, cit. s. 189. Srov. též Alena a Vlastimil Bergerovi, Malířská výstavba obrazu a rukopis Petra Brandla. (Studie na základě rentgenogramů), in: Jaromír Neumann, *Petr Brandl 1668–1735*, Praha 1968, s. 165–169, zejména s. 168: „Brandl nemaloval pouze štetcem, ale do mokré malby ryl i jeho násadkou a mnohde si snad pomáhal i prsty. Exaktního dokladu o tom není, ale soudíme tak z okrouhlých a tupých podélných



12 – Petr Brandl, **Nanebevzetí Panny Marie**, detail, před 1709. Praha-Nové Město, kostel sv. Voršily, boční oltář

Neoddiskutovatelným tvrzením zůstává, že Brandlova tvorba zaujala nadcházející generace umělců. Domnívám se, že důvodem této fascinace nebyla jen malířova osobnost, jejíž příchutí bohémství zdatně živila románová (i odborná) literatura 19. a počátku 20. století, či jeho statut „českého národního umělce“. Jsem toho názoru, že to byl také Brandlův rukopis, který lze chápat jako jistý produkt rané modernity – *protomodernity*, přičemž modernitou míním stylový, a nikoli časový termín.

stop v mokré barvě, kde nacházíme brázdny po štetinách a které svou měkkostí přímo vnucují domněnku o přímém dotyku prstů.“

² K tomu více viz Petr Arijčuk, Kopie, repliky, „ve způsobu Brandlově“.

K ohlasům tvorby Petra Brandla ve východních Čechách, *Zprávy památkové péče* 76, 2016, s. 68–77.

³ Více k této problematice Philip Sohm, *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Toronto 2001.

⁴ Ernst van de Wetering, *Rembrandt. Painter at Work. Revised Edition*, Amsterdam 1997, s. 135.

⁵ Christian Ludwig von Hagedorn, *Lettre à un Amateur de la Peinture avec des Éclaircissements historiques sur un Cabinet et les Auteurs des Tableaux qui le composent. Ouvrage entremêlé de Digressions sur la vie de plusieurs Peintres modernes*, Dresden 1755, s. 290–294. Text uvádí Jaroslav Prokop, *Petr Brandl. Život a dílo v archivních pramenech a starší odborné literatuře*, Praha 2016, s. 138–139, č. 423. Tato edice pramenů a starší odborné literatury je též dostupná na online databázi Petra Brandla: <http://petrbrandl.eu/archivalie/> (vyhledáno 12. 12. 2021).

⁶ „Er studirte hauptsächlich die Natur, theils nach Gypsabgüssen der Antiken [...]“ a „[...] studierte er, nebst den Gypsabgüssen, hauptsächlich die Natur [...]“. Jahnův text z roku 1795 (Národní archiv, Praha, Sbirka rukopisů A, sig. A 120, fond Jan Quirin Jahn) uvádí Prokop (pozn. 5), s. 140–143, č. 425, cit. s. 140, 142.

⁷ Ibidem, s. 142.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Více k tomu viz Maria-Isabel Pousão-Smith, *Concepts of Brushwork in the Northern and Southern Netherlands in the Seventeenth Century* (dizertační práce), Courtauld Institute of Art, University of London, London 1998.

¹¹ Jahnův je v tomto pohledu popis různých štětcových přednesů popsany Rogerem de Piles: „*Tah štětcem má být smělý („hardí“) a lehký („leger“), ale pokud je uhlazený („uni“) jako u Corregia, nebo neuhlazený („inégal“) a hrubý („raboteux“) jako u Rembrandta, má být každopádně plynulý („moëlleux“); L'idée du Peintre parfait [...] (podle pařížského vydání z roku 1736), s. 10, text přístupný na: <https://archive.org/details/lidedupeintreparoo01lib> (vyhledáno 3. 12. 2021).*

¹² Karl van Mander, *Den Grondt der edel vry schilderconst*, Haarlem 1604, fol. 48r, text přístupný na https://www.dbnl.org/tekst/mandoo1schio1_01/mandoo1schio1_01_0014.php (vyhledáno 3. 12. 2021). Mander také používal termín „oneffen“ – tedy nerovný; ibidem.

¹³ Toto dělení je v základě užito již u Giorgia Vasariho při popisu Tizianovy tvorby, kde pro jeho rané období používá termínu „sprezzatura“ a pro pozdní styl „pittura di macchia“. Pojem sprezzatura byl však v 17. století vykládán více s odkazem na proslulou knihu *Il Libro del Cortegiano* (1528) Baldassara Castiglioneho, kde pojem označoval určitou nonšalantností a um činit i obtížné věci s lehkostí a jakoby ledabyly. K termínu více (výběrově): Phillip P. Fehl, *Sprezzatura and the Art of Painting Finely. Open-ended narration in painting by Apelles, Raphael, Michelangelo, Titian, Rembrandt and Ter Borch*, Groningen 1997. – Maria-Isabel Pousão-Smith, Sprezzatura, nettigheid and the fallacy of ‚invisible brushwork‘ in seventeenth-century Dutch painting, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 54, 2004, s. 259–279. Pokud budeme nadmíru zobecňovat, pak mezi první malíře, již uplatňovali spontánní, plynulé tahy štětce, patří v první řadě Rubens a Hals. Zajímavé je zmínit tyto malířské projevy také u žánrových malířů, kteří „rouw“ stylem příznačně doplňovali syrový vzhled venkovských scén, které často nebyly prosty vulgarity, zde jmenujeme aspoň Adriaena Brouwera, Adriaena van de Venne a Adriaena van Ostade a jejich výtvořky z dvacátých a třicátých let 17. století.

¹⁴ *Právní porada*, kolem 1695, olej, plátno, 106 × 147 cm, inv. č. HS 606, Správa Pražského hradu.

¹⁵ Více k Brandlovým stařeckým hlavám: Andrea Rousová, *Petr Brandl – mistr barokní malby*, Praha 2013, s. 101–103 a Jaromír Neumann, *Petr Brandl I.–II.*, Praha 2016 (ed. Andrea Steckerová), zde sv. I., s. 46–47.

¹⁶ *Simeon s Ježíškem*, po 1725, olej, plátno, 78 × 60 cm, inv. č. O 578, Národní galerie v Praze; *Poprvé vykládajícího apoštola*, kolem 1725, olej, plátno, 83 × 61 cm, inv. č. O 12889, Národní galerie v Praze; *Podobizna muže v bílé paruce*, asi 1728, olej, plátno, inv. č. O 49, Národní galerie v Praze. Tato a další Brandlova díla jsou přístupná, a to včetně technických údajů a odkazů na bibliografii, na: <http://petrbrandl.eu/katalog-del/> (vyhledáno 15. 12. 2021).

¹⁷ Dagmar Hirschfelder, *Tronie. Das Gesicht in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2013.

¹⁸ Neumann (pozn. 14), sv. I., s. 43. Restaurátor Adam Pokorný pak popsal charakter Brandlova rukopisu méně literárně; srov. Pokorný (pozn. 1), s. 210–213.

¹⁹ Seznam byl pořízen v roce 1721 – jeho přepis viz Prokop (pozn. 5), s. 69, č. 169, dále k obrazům Neumann (pozn. 14), sv. II., s. 844–845, č. kat. V-110.

²⁰ Lubomír Slavíček, *Obrazová sbírka Thunů kolem 1700, Umění LIV*, 2006, s. 357–366, zde s. 362.

²¹ Zdeněk Hojda, *Výtvarná díla v domech staroměstských měšťanů v letech 1627–1740. (Příspěvek k dějinám kultury barokní Prahy I), Pražský sborník historický XXVI*, 1993, s. 38–102, zde s. 60.

²² Neumann (pozn. 14), sv. II., s. 645–646, č. kat. I-130. Neumann pak v katalogu Brandlova díla eviduje malby „prstem malované“, jež jsou však výtvořem Brandlových napodobitelů – viz sv. II., s. 756–757, č. kat. II-265; s. 767, č. kat. 329 a 330.

²³ „Ziet, tegen de costuimen, Met vinger, voet en duimen, Ben ik geschilderd

heel, Doen Ketels lust mij naakte, In geenerwijs geraakte. Mij borstel noch penceel.“ Karl van Mander, *Kerck der deucht* (1600), verš 128–130. Text přístupný na https://www.dbnl.org/tekst/mandoo1hmieo2_01/index.php (vyhledáno 12. 1. 2022). Více ke Ketelovi a jeho malbě prsty srov. Wolfgang Stechow, „Sonder Borstel oft Pinseel“, in: Johann Bruyn (ed.), *Album amicorum J. G. Gelder*, The Hague 1973, s. 310–311. – Nicolas Galey, Cornelis Ketel. A Painter without Brush, *Artibus et Historiae XXV*, 2004, s. 87–100. – H. Perry Chapman, Cornelis Ketel, Fingerpainter and Poet-Painter, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 59, 2009, s. 248–273.

²⁴ Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*, Rotterdam 1678, s. 234, celá kniha je přístupná na https://www.dbnl.org/tekst/hoogoo6inleo1_01/ (vyhledáno 13. 1. 2022).

²⁵ Giorgio Vasari malbu prsty zmiňuje v tvorbě Leonarda da Vinci, Michelangela, Pontorma a Tiziana. K nim a dalším malířům renesance viz Diane Wolthart, *Renaissance Fingerpainting*, in: Hélène Verougstraete – Jacqueline Couvert (edd.), *Colloque XV pour l'étude du dessin sous-jacent et de la technologie dans la peinture. Bruges, 11–13 Septembre 2003*, Leuven 2004, s. 91–97.

²⁶ Mander (pozn. 11), fol. 277v a 278r.

²⁷ Jahn – viz Prokop (pozn. 5), s. 143.

²⁸ Neumann (pozn. 14), sv. I., s. 405; Marco Boschini, *La Carta del Navegar Pitoresco* (1664, Venezia), přetisk in: Anna Pallucchini (ed.), Venezia – Roma 1966, s. 711–712.

²⁹ Thijs Weststeijn, *The Visible World. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam 2008, s. 236. K tomu můžeme zmínit poučku Samuela van Hoogstraten: „*Uyuzijte té svobody, držte štětec v jedné ruce a malujte tak, aby byl každý tah viditelný, přičemž barvy na mnoha místech zanechte téměř nemíchané [...]*“; tato rychlá technika má podle něho výhodu v tom, že než aby malíř „konturoval“, stačí, když pár uvážlivými energickými tahy zachytí vše podstatné; viz s. 235.

³⁰ Arnold Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen* (1718–1721, Amsterdam), sv. I., s. 92, použit anglický překlad přístupný na <https://houbraken-translated.rkdstudies.nl/contents/> (vyhledáno 3. 12. 2021).

³¹ Gérard de Lairese, *Het groot schilderboeck* (podle vydání 1712), V. kniha, s. 324, text přístupný na https://www.dbnl.org/tekst/lairoo1groo01_01/lairoo1groo01_01_0012.php (vyhledáno 12. 1. 2022).

³² V klášterní obrazárně dolnorakouského St. Florian se podle záznamů vídeňského malíře Leopolda de Montagna z roku 1799 nacházely dnes nezvěstné Halbaxovy malby s náměty *Ztracený syn* a protějšky se sv. Petrem a Pavlem. Pramen cituje Ingrid Franzl, *Michael Wenzel Halbax. Leben und Werk* (dizertační práce), Philosophische Fakultät, Universität Innsbruck, Innsbruck 1970, s. 18.

³³ Jaromír Neumann, Metodické a filozofické aspekty Brandlova rukopisu, *Technologia Artis* 1, 1990, s. 70–82, zde s. 76–78 (o něco málo rozšířenou verzí této studie – viz Neumann, pozn. 14, sv. I., s. 409–417).

³⁴ Red. [= Karel Vladislav Zap, předloha Karel Jaromír Erben], Inventář pozůstalosti po Karlovi Škrétovi ze Závovic, *Památky archeologické* II, 1857, s. 325–328. – Vít Vlnas, Škrétovska knihovna, in: Lenka Stolárová – Vít Vlnas (edd.), *Karel Škréta 1610–1674. Doba a dílo*, s. 558–559 a katalogová čísla XV/1–XV/16, s. 560–575. – Sylva Dobalová – Lubomír Konečný, Karel Škréta – pictor doctus, in: Lenka Stolárová – Vít Vlnas (edd.), *Karel Škréta 1610–1674. Studie a dokumenty*, Praha 2011, s. 129–144. – Sylva Dobalová, Seznam tisků ve škrétovske knihovně, in: ibidem, s. 145–148.

³⁵ Neumann (pozn. 32), s. 76 ještě uvádí další z možných cest Brandlova seznámení se s benátskou uměleckou teorií, Boschiniho *La carta del navegar pitoresco* totiž zakoupil Jan Humprecht Černín a Brandl měl s Černínem velmi úzké styky. Zcela opomíjí Jahnovu zmínku o tom, že jistý teoretický základ mu mohl dát jeho oficiální učitel Kristián Schröder (1655–1702), který v Itálii pobýval: „*Die Lehre bey Schröder'n war ihm nicht nur von Seiten der Theorie nützlich, wenn er auch in der Folge seinen Lehrmeister in der Kunst übertraf [...]*“; citováno podle: Prokop (pozn. 5), s. 140.

³⁶ Mnohé z Brandlových maleb jsou malovány technikou *alla prima*; viz Pokorný (pozn. 1), s. 205–207. K pastóznímu způsobu malby z hlediska časové náročnosti panovala názorová neshoda u dvou historiografů věnujících se Rembrandtově malbě: zatímco Filippo Baldinucci (1625–1696) tvrdil, že silné *impasto* Rembrandtových maleb bylo příčinou jeho pomalého malování

a zvyklosti vracet se k některým partiím malby znovu a znovu (*Notizie de' Professori del Disegno, Da Cimabue in qua, Secolo V. dal 1610. al 1670. Distinto in Decennali*, Florence 1681–1728, sv. V, s. 476), Arnold Houbraken konstatoval opak – tedy, že obrazy vznikaly v krátkém čase; viz Houbraken (pozn. 29), sv. I., s. 269.

³⁶ Například malba *Kimón a Pera*: RTG snímek odhalil markantní změny v poloze Pery (Národní galerie v Praze, inv. č. O 1592), k dílu více včetně fotografie a RTG snímku: <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=112> (vyhledáno 3. 12. 2021). Autorské přemalby viděné pouhým okem pak můžeme sledovat např. ve scéně *U felčara* (Kanonie premonstrátů v Nové Říši), k dílu více včetně fotografie: <http://petrbrandl.eu/katalog-del/detail-dila/?id=66> (vyhledáno 3. 12. 2021) – přemalba je patrná v partii felčarova baretu. Více k Brandlovým autorským přemalbám viz Pokorný (pozn. 1), s. 200 a 208–210.

³⁷ Neumann (pozn. 14), sv. I., s. 417. Ernst van de Wetering píše o *pentimenti* jako o teoretickém konceptu a manifestu, v němž malíř projevuje svou uměleckou svobodu; viz Wetering (pozn. 4), s. 166–167.

³⁸ Dalibor Lešovský, který zatím jako poslední souborně zhodnotil Brandlovy kresby, z původního konvolutu kreseb připsaných Brandlovi Neumannem (pozn. 14, sv. II., s. 781–805–XX, č. kat. III-1–III-26) některé atribuce odmítl: Dalibor Lešovský, Brandlovy kresby a grafické listy podle jeho předloh, in: Andrea Steckerová (ed.), *Petr Brandl (1668–1735) – studie*, Praha 2018, s. 120–142, ke kresbám zejména s. 120–127. I tak zůstává tato otázka stále otevřena, a to i s odkazem na Jahna, který Brandlovy kresby na několika místech svého textu zmiňuje. Pro téma tohoto příspěvku je pak podstatná zmínka: „*Im Zeichnen hatte er bereits eine grosse und freye Manier angenommen.*“ Citováno podle: Prokop (pozn. 5), s. 142.

³⁹ Richard Wollheim, *Painting as an Art*, Princeton 1987, s. 36.

⁴⁰ Více k tomu viz Andrzej Koziel, Mezi reklamou a komemorací. Signatury slezských malířů období baroka, *Opuscula historiae artium* 59, 2010, s. 42–52. K signaturám umělců obecně srov. zejména Tobias Burg, *Die Signatur. Formen und Funktion vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Berlin – Münster 2007. – Nicole Hegener (ed.), *Künstler Signaturen von der Antike bis zur*

Gegenwart. Artists' Signatures from Antiquity to the Present, Petersberg 2013.

⁴¹ Za všechny příklady uvedme Rembrandta a k této problematice pak zejména výstavní katalogy: Christopher White – Quentin Buvelot (edd.), *Rembrandt by Himself* (kat. výst.), National Gallery London, London 1999. – Adam Chong (ed.), *Rembrandt creates Rembrandt. Art and Ambition in Leiden 1629–1630* (kat. výst.), Museum of Fine Arts, Boston, Zwolle 2000.

⁴² Citováno podle Eric Suijter, *Rembrandt and the Female Nude*, Amsterdam 2006, s. 209–210.

⁴³ O malířském stylu v kontextu finančního hodnocení děl viz více Anna Tummers, *The eye of the Connoisseur. Authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries*, Los Angeles 2011, s. 134–139, cit. s. 44.

⁴⁴ Houbraken (pozn. 29), sv. I., s. 92.

⁴⁵ Jako příklad v teorii lze uvést excerpt z „Bruselského manuskriptu“, kde Pierre Le Brun píše, že vnitřní objemy se malují vcelku snadno, obrysy a finální tahy předmětů je však těžké namalovat: „*Le dedans se fait aisément, mais le pourfil, les derniers traits, et l'arrondissement de la besogne est mal aisée.*“ Citováno podle Mary Merryfield, *Original Treatises on the Arts of Painting*, Vol. 2, New York 1967, s. 772.

⁴⁶ Horst Gerson, *Seven letters by Rembrandt*, The Hague 1961, s. 55.

⁴⁷ Více k problematice percepce děl s odkazy na výše zmíněné citace viz Weststeijn (pozn. 28), s. 237–238.

⁴⁸ Ke vztahu mezi rukopisem a žánrem viz Michiko Fukaya, Connection between Rough Brushstrokes and Vulgar Subjects in Seventeenth-Century Netherlandish Painting, in: Toshiharu Nakamura (ed.), *Kyoto Studies in Art History, Appreciating the Traces of an Artist's Hand*, Vol. 2, 2017, s. 55–71.

⁴⁹ „*Cependant s'il avoit un peu vecu a la façon d'Adrien Brouwer, et qu'il ne mourut guères plus riche, il eut au moins des obseques aussi magnifiques que furent les secondes du Peintre Flamand.*“ Citováno podle: Prokop (pozn. 5), s. 138.

⁵⁰ Mander (pozn. 11), fol. 267v. Dále k této problematice více viz Tummers (pozn. 43), kap. 4, s. 115–162.

⁵¹ Hoogstraaten (pozn. 23), s. 234, oddíl věnující se problematice stylu a manýře: 6. kniha, kapitola 10.

SUMMARY

Peter Brandl – brushwork as his signature

Notes on Brandl's brushwork

Andrea Steckerová

One of the primary hallmarks of Peter Brandl's work (1668–1735) is his distinctive brushwork position, in which he is able to vary various technical approaches: from flowing and smooth painting to distinctly paste and dynamic painting with markedly separated brushstrokes. He thus successfully combined two approaches described by art theorists as early as the 16th century and, for example, by Karel van Mander as style “*rouw*” – that is translated literally as rough (meaning sketch-like, separated brushwork) and “*net*”, which was painting with flowing strokes without a visible trace of the brush. Brandl leaned more strongly towards the *impasto* technique in the 1720s and 1730s (like, for example, Titian or Rembrandt towards the end of their creative careers) and it was this brushwork expression with characteristic dense deposits of coloured layers, which he then further worked with his fingers, brush and fingernails, that became so characteristic that it gave rise

to the term “the Brandl style”. Brandl worked his way up to this brushwork position, to which he had been inclined since the 1690s, by testing new technical methods, which in some respects may have derived from his knowledge of neo-Venetian painting copiously represented in the Czernin Picture Gallery or his mediator Michael Wenzel Hallbax (cca 1661–1711), who was already acquainted with the *impasto* technique at the time of his training in the Venetian studio of Johann Carl Loth.

Brandl's bias towards haptic work with coloured paste culminated in works that are recorded in the written sources as “*finger painting*”. Finger touches in a still-drying layer of paint can be observed on works such as *Simeon with the Infant Jesus*, *Bust of a Discoursing Apostle* or *Portrait of a Man in a White Wig*. [Figs. 2–4] The method of Brandl's dynamic and spontaneous painting leads to the idea that the very process of the birth of the work was key for the painter; in this a certain spontaneity gave rise to numerous *pentimenti*, which are visible not only on X-rays, but also to the naked eye, which seems to be a deliberate artistic concept that we already encounter in Venetian painters of the 16th century. Brandl developed and built his brushwork aesthetics with the intention of differentiating himself from others, of being original and unmistakable and recognizable at first sight. His style thus functioned as an artistic brand, which secured him an adequate supply of prestigious commissions.

Figures: 1 – Peter Brandl, **Simeon with the Infant Jesus**, after 1725. The National Gallery in Prague; 2 – Peter Brandl, **Simeon with the Infant Jesus**, detail of beard, after 1725. The National Gallery in Prague; 3 – Peter Brandl, **Simeon with the Infant Jesus**, detail of the head of the Infant Jesus, after 1725. The National Gallery in Prague; 4 – Peter Brandl, **Bust of a Discoursing Apostle**, around 1725. The National Gallery in Prague; 5 – Peter Brandl, **Bust of a Discoursing Apostle**, detail of beard, after 1725. The National Gallery in Prague; 6 – Peter Brandl, **Bust of a Discoursing Apostle**, detail of face, around 1725. The National Gallery in Prague; 7 – Peter Brandl, **Portrait of a Man in a White Wig**, about 1728. The National Gallery in Prague; 8 – Peter Brandl, **Portrait of a Man in a White Wig**, detail, about 1728. The National Gallery in Prague; 9 – Peter Brandl – imitator, **The Head of an Apostle** (?), 1730s. The National Gallery in Prague; 10 – Terpsichore. Samuel van Hoogstraten, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst*, Rotterdam 1678, illustration from Chapter 6; 11 – Peter Brandl, **Assumption of the Virgin Mary**, before 1709. Prague-New Town, Church of St Ursula, side altar; 12 – Peter Brandl, **Assumption of the Virgin Mary**, detail, before 1709. Prague-New Town, Church of St Ursula, side altar