

**UNIVERZITA PARDUBICE  
FAKULTA RESTAUROVÁNÍ**

**REKONSTUKCE TECHNIKY MALBY  
NA PAPIROVÝCH A TEXTILNÍCH  
PODLOŽKÁCH NA TAPETÁCH Z TZV.  
VELKÉHO ČÍNSKÉHO SALONKU NA  
2. NADZEMNÍM PODLAŽÍ SZ  
VELTRUSY OD NEZNÁMÝCH  
AUTORŮ, ASI 2. POLOVINA 18.  
STOLETÍ (PROZATÍM BLÍŽE  
NEURČENO), A TO PODLE  
RESTAUROVANÝCH MALEB NA  
ČÁSTI TAPETOVÝCH DVEŘÍ A  
NĚKTERÝCH DALŠÍCH MALÝCH  
DEMONTOVANÝCH PANELECH -  
SUPRAPORTĚ A  
SUPRAFENESTRÁCH.**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**AUTOR PRÁCE: Andrea Havlíčková**

**VEDOUCÍ PRÁCE: akad. mal. a rest. Josef Čoban**

**2007**

**UNIVERSITY OF PARDUBICE  
FACULTY OF RESTORATION**

**RECONSTRUCTION OF THE  
TECHNOLOGY OF PAINTING  
ON PAPER AND TEXTILE  
SUPPORT OF THE WALLPAPERS  
FROM SO-CALLED BIG CHINESE  
LOUNGE IN 2<sup>ND</sup> FLOOR OF  
VELTRUSY CASTLE, FROM  
SECOND HALF OF 18<sup>TH</sup> CENTURY,  
BASED ON RESTORATED  
PAINTINGS ON PART OF  
WALLPAPER DOOR AND SOME  
SMALL PANELS – SUPRAPORTS  
AND SUPRAFENESTERS.**

**BACHELOR WORK**

**AUTHOR: Andrea Havlíčková**

**SUPERVISOR: Josef Čoban, akad. mal. & restorer**

**2007**

Prohlašuji:

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

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

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně Univerzity Pardubice (pobočka FR Litomyšl)

V Pardubicích dne 20.08. 2007

Andrea Havlíčková

Za přispění k vytvoření této bakalářské práce bych chtěla poděkovat svému vedoucímu práce Josefu Čobanovi, Ing. Aleně Hladíkové, PhDr. Janu Frýdlovi z NPÚ pro střední Čechy, PhDr. Evě Hájkové, vedoucí správy zámku Veltrusy a všem ostatním, kdo mi byli ku pomoci.

## Abstrakt

Cílem této bakalářské práce byla rekonstrukce techniky malby na papírových a textilních podložkách na tapetách z tzv. Velkého čínského salonku SZ Veltrusy. Rekonstrukce byla provedena po důsledném vizuálním a technologickém průzkumu restaurovaných panelů 3, 5, 13A, 15. Pro rozsáhlé přemalby na papírových kartuších bylo nutné vyhledat analogická umělecká díla orientálního umění. Na základě vyhodnocení odebraných vzorků barevných vrstev a podkladových materiálů z panelů jsme vybrali materiály vhodné k rekonstrukci, jejichž vhodnost jsme vyzkoušeli na pomocném mobilním panelu. Po té jsme přistoupili k rekonstrukci samotné.

Dospěli jsme k následujícímu závěru – na napnutém plátně upraveném klížením a emulzním podkladem bylo uhlím provedeno rozvržení dekorativních rámců, do kterých pak byly kličem vlepeny hotové papírové části. Malba na plátně podložce byla provedena kličovou malbou. Použitými pigmenty byly žluté a červené okry, olovnatá běloba, pruská modř, minium a modré a zelené barvivo vysrážené na substrát. Jako podložku papírové části bylo užito papíru vyrobeného z bambusové buničiny. Ten byl opatřen nátěrem z olovnaté běloby a malého množství jemně mletého vápence. Kresba byla přenesena asi pomocí pauzy, vytažena tuší a kolorována akvarelovými barvami. Z historických barviv jsme použili jediné dostupné indigo vysrážené na substrát pojené tragantem. Nakonec byla celá malba včetně papírové části natřena vrstvou asi citrónového šelaku v lihu, čímž bylo docíleno žádaného barevného sjednocení.

## Abstrakt

Reconstruction of the technology of painting on paper and textile support of wallpaper from so-called Big Chinese Lounge in Veltrusy Castle is a theme of this bachelor's work. Reconstruction was made by in-depth research of reconstructed panels numbered 3, 5, 13A and 15. Analogical works of oriental art had been looked up. Proper materials for reconstruction were selected on the basis of evaluated prospects from panels. Suitability was tested on supporting mobile panel. After that the reconstruction was made.

Result of research is following: on tight canvas, glued and prepared with an emulsion, layout of decorative frames was made by charcoal. Ready-made paper parts were pasted with animal glue onto this. Painting on the canvas was made by glue painting technique. Following pigments were used: yellow and red ocher, lead carbonate, Prussian blue, minium, blue and green colourings condensed on substrate. Paper from bamboo cellulose was used as a support of paper part. This was coated with paint of lead carbonate and small quantity of softly milled limestone. Drawing was transferred probably by pause, traced by ink and coloured by aquarelle. As a historical pigment only indigo bond by tragant and condensed on substrate was used. Whole painting including paper part was coated by layer of lemon shellac in spirit at the end, required color unification was reached by this.

Obsah:

Úvod.....	7
1. <u>Zámek Veltrusy</u> .....	8
1.1. Stavebně historický vývoj.....	8
1.2. Rod Chotků.....	9
2. <u>Chemicko-technologický průzkum</u> .....	11
2.1. Průzkum malby in situ.....	11
2.2. Laboratorní průzkum barevných a podkladových vrstev.....	14
2.3. Srovnání výsledků laboratorních průzkumů a prohlídky in situ .....	19
3. <u>Popis restaurované malby</u> .....	23
3.1. Velký čínský salónek a rozmístění tapetových panelů.....	23
3.2. Popis malby tapetové výzdoby.....	23
4. <u>Technologická kopie části tapet</u> .....	25
4.1. Čínské papírové tapety a jejich dovoz do Evropy.....	25
4.2. Tapety v době baroka.....	25
4.3. Čínský dřevořez.....	26
4.4. Klihová malba.....	27
4.4.1. Malba klihovými barvami.....	27
4.4.2. Klihová tempera.....	28
4.5. Technika malby vodovými barvami.....	28
4.5.1. Akvarel.....	28
4.5.2. Kvaš.....	28
4.6. Materiály použité při rekonstrukci.....	29
4.7. Postup práce při zhotovení technologické kopie.....	32
5. <u>Rekonstrukce techniky malby tapet z Velkého čínského salonku</u> .....	36
5.1. Rekonstrukce techniky malby.....	36
5.2. Srovnání s obdobnými tapetami v zámku.....	38
Závěr.....	40
Poznámky.....	42
Literatura.....	44
Prameny.....	46
Textová příloha.....	47
Obrazová příloha.....	48
Údaje pro knihovnickou databázi.....	52

## Úvod

Cílem této bakalářské práce byla rekonstrukce techniky malby na papírových a textilních podložkách na tapetách z tzv. Velkého čínského salonku ze SZ Veltrusy, od neznámých autorů. Součástí práce bude technologická kopie vybrané části s kartuší, které bude předcházet studium laboratorních průzkumů, historických faktů, literatury, uměleckých technik a materiálů, spojených s výsledky praktických zkoušek tak, aby byly naše závěry řádně podloženy.

V úvodních kapitolách se budeme stručně věnovat areálu zámku Veltrusy, jeho stavebně historickému vývoji a přiblížíme si nejvýznamnější členy rodu Chotků s tímto sídlem nerozlučně spjatým.

V dalších kapitolách rozebereme výsledky průzkumů provedených na tapetových panelech a následně se budeme zabývat samotnou výzdobou salonku. Postupně se seznámíme s technikami, doprovázející vznik technologické kopie, až se dostaneme k jednotlivým fázím jejího vzniku. Po praktické zkušenosti se pokusíme hypoteticky sestavit původní postupy a technologie spjaté se vznikem tapet z Velkého čínského salonku.

## 1. Zámek Veltrusy

### 1.1. Stavebně historický vývoj

Zámek ve Veltrusech, zvaný Ostrov, začal v druhém desetiletí 18. století budovat Václav Antonín Chotek jako své reprezentační sídlo. Autorem projektu je zřejmě jeden z císařských architektů vrcholného baroka Giovanni Battista Alliprandi. Stavba původně zamýšlená spíše jako letohrádek, byla od počátku stavěna s velkorysou barokní koncepcí, jako monumentální komplex podle osy od jihu k severu výškově odstupňovaných budov, obklopujících geometricky členěný čestný dvůr, který byl na severu uzavřen plotem s alegorickými sochami měsíců a ročních dob, z dílny Matyáše Brauna. Z čestného dvora se vstupovalo do hlavní budovy, jež má půdorys řeckého kříže, reprezentačním schodištěm s balustrádou a plastikami nebo salou terrenou v přízemí<sup>1</sup>. V hlavní budově se nachází reprezentační prostory a místnosti určené k ubytování panstva. Kruhový reprezentační sál procházející dvěma patry byl komponován do středního válcového jádra nad salu terrenu. V křídlech hlavní budovy, přístupných v patře z reprezentačního sálu, je knihovna, jídelna, denní pokoje a ložnice. Střední válcovou část stavby kryje dvojitá kupolová střecha zakončená jehlancem. Křídla jsou zastřešena střechou mansardovou. Kromě saly terreny sklenuté na čtyři hranolové pilíře, byl původně zaklenut jen tzv. mušlový pokoj, který sloužil jako letní ložnice. Funkčním i architektonickým uspořádáním odpovídal zámek jiným vrcholně barokním stavbám obdobného určení<sup>4</sup>.

V roce 1735 převzal správu veltruského panství Rudolf Chotek (syn V. A.), který pokračoval v rozšiřování zámeckého areálu. Z budov obklopujících zámecké nádvoří byly odsunuty hospodářské funkce do v roce 1740 nově postaveného hospodářského dvora. Chlív byl změněn na konírnu a celé nádvoří bylo mřížovým plotem rozděleno na dvě části, čestný dvůr a předdvůr. Na místě dosavadní otevřené jízdárny byla zřízena skleněná oranžerie. Brzy po roce 1750 dal Rudolf Chotek rozšířit hlavní budovu zámku zvětšením křídel na dvojnásobek jejich



původní délky. V přístavěné části byly zřízeny mj. čínský salon, salon Marie Terezie a pod ním v přízemí divadlo. Rozšířeny byly také nádvoří boční budovy, a to přístavbami zadních traktů. Pokračovaly také úpravy v širším okolí zámku<sup>2</sup>. Interiéry získaly rokokový vzhled a zámek se v podstatě dosáhl dnešní podoby<sup>obr 1-3</sup>.

Po velké povodni, která v roce 1764 zámek zasáhla a zničila barokní geometricky vázanou zámeckou zahradu, byl zámek rychle opraven. Francouzská zahrada už obnovena nebyla, ale místo ní v průběhu následujících sta let vznikl obrovský třísethektarový park anglického typu s četnými empírovými, klasicistními a antikizujícími pavilóny, chrámky a zříceninami<sup>obr 4</sup>. Jeho větší část se rozkládá na ploše někdejšího lužního lesa, na ostrově tvořeném řekou Vltavou a uměle vybudovanými říčními kanály. Jeho význam spočívá v tom, že byl založen dřív, než se anglický zahradní sloh rozšířil po Evropě. Proměnu parku dovršil až Rudolfův synovec Jan Rudolf Chotek, za jehož éry dosáhla úprava zámeckého parku nejvyšší úrovně<sup>3</sup>. Zámek Veltrusy byl do roku 1945 v majetku jediného rodu, Chotků z Chotkova a Vojnína.

V roce 2002 byl celý zámecký areál zasažen rozsáhlou ničivou povodní. V současné době je zámecký mobiliář vystěhovaný a vytváří se projekty a statické posudky, které jsou nezbytné pro to, aby mohl být celý areál obnoven.

## 1.2. Rod Chotků

Kořeny rytířského rodu Chotků z Chotkova a Vojnína sahají až do středověku. Během pobělohorských konfiskací rod zchudl odebráním části majetku. Hraběte Václav Antonín Chotek (1674 – 1754) si vzal roku 1698 za manželku Marii Terezii, dceru císařského prokurátora Ferdinanda Kryštofa ze Scheidlerů, která v tom samém roce získala Veltruské zboží jako dědictví. Hrabě Chotek brzy po tomto společensky i majetkově výhodném sňatku získal význačné státní funkce, které mu přinesly další výhody a povýšení. Roku 1702 byl povýšen

do panského stavu, tehdy ke svému jménu přijal i přídomek z Vojnína, a později roku 1745 do stavu hraběcího<sup>5</sup>. Z tohoto svazku vzešlo sedm dětí, z nichž pět se dočkalo dospělosti. Druhým majitelem zámku se stal nejmladší syn zakladatele, hrabě Rudolf Chotek (1706–1779). Otec mu umožnil získat na tehdejší dobu velmi dobré vzdělání, které uplatnil v císařských službách. Jeho talentu, zejména v oblasti ekonomické, využila panovnice Marie Terezie. V roce 1749 byl Rudolf Chotek povolán do Vídně, kde ve funkci prezidenta finanční komory a ředitele obchodu v dědičných zemích přispěl k povznesení hospodářství habsburské monarchie. Díky svým úspěchům rozšiřoval pozemkový majetek. Protože Rudolf Chotek po sobě nezanechal mužského potomka, převzal rodový majetek jeho synovec Jan Rudolf (1748–1824) na základě tzv. fideikomisu, který zaručoval nezcizitelnost, nedělitelnost a dědičné právo prvorozeným synům. Čtvrtý majitel zámku, Jindřich, jako poslední rodové statky rozšířil. Bohužel za jeho nástupců začalo panství upadat a majetek byl postupně rozprodáván. V roce 1945 se stal vlastníkem československý stát, jenž zpřístupnil zámek veřejnosti<sup>6</sup>.

Chotkovský rod je známý také svým vztahem k přírodě i umění. Později v 19. století se příslušníci tohoto rodu, zejména Karel Chotek – nejvyšší purkrabí v letech 1826 – 1843, podíleli i na rozkvětu Prahy, kde jsou dodnes Chotkovy sady. Neméně známá je i chotkovská růže, kterou osobně vyšlechtila příslušnice rodu Marie Henrieta Chotková, která ovšem ve Veltrusech nikdy nebyla. Poslední mužský příslušník rodu Chotků zemřel roku 1970<sup>7</sup>.

## 2. Chemicko-technologický průzkum

### 2.1. Průzkum malby in situ

Průzkum malby in situ byl prováděn po celou dobu restaurátorských prací, a to z důvodu dostupnosti, pouze na panelech 3, 5, 13A, 15<sup>obr 5-8</sup> ze souboru tapet z Velkého Čínského salonku. Po demontáži tapet z rámců, zpevnění barevné vrstvy a sejmutí přelepů jsme vypožorovali tyto skutečnosti:

- Nosným materiálem tapet je plátno pravděpodobně lněné, napnuté na dřevěném rámu, naklížené a našepsované, na což poukazují místy prosáklé zbytky světlé hmoty - podkladu.

- Četná poškození barevné temperové vrstvy odhalila nejméně dvě vrstvy přemalby původně šedozeleného pozadí. První přemalba „meruňkového odstínu“ pravděpodobně z 19. století a aktuální modrošedá, kterou bylo pozadí natřeno v roce 1967 během restaurátorského zásahu. V obou případech byly nově doplněny i stíny, které ovšem kvalitou provedení neodpovídaly původním – byly domalovány i tam, kde se v originální vrstvě vůbec nenacházejí<sup>obr 9-10</sup>. Původní barevnost temperového pozadí je viditelná i při okrajích, které byly překryty lištami a nebyly tak přemalovány ani jednou. Ve většině případů místa pod lištou skrývala jen původní barvu pozadí jejíž odstín byl upraven nějakým lakem. Zkoušky pak ukázaly, že vrstva je snadno odstranitelná etylalkoholem, což poukazuje na šelak. Na panelu 5 je možné pozorovat původní stav, zejména barevnost rozvilinových rokokových rámců imitujících dřevo, barevnost pozadí a úpravu lakem odstranitelným lihem (viz obr. 9-10). Zajímavé je, že povrchová úprava panelu 5 – suprafenestra se barevností liší od ostatních<sup>obr 11</sup>.

- Přemalováno ve 20. století bylo i pozadí papírových částí s motivem květin a ptáčků vsazených do kartušových rámců. Tato barva se jevila jako tmavě šedozelená a byla nanesená v různé tloušťce nejen po ploše pozadí jedné papírové

části, ale i v rámci různých papírových doplňků. V místech kde byl její povrch narušen, však měla stejný odstín jako přemalba temperového pozadí z 20. století.

- Na povrchu papírových aplikací bylo možno pozorovat zákal, který byl způsoben lepidlem použitým k uchycení přelepů<sup>obr. 12</sup>.

- Ještě před odstraněním ochranných přelepů z čínských papírových tapet, jsme pozorovali do těchto přelepů migrovaný odstín zelené barvy, nepravidelně prosáklý ze zajištěné malby, což poukazuje na zelené barvivo, které bylo použito ke kolorování podkreslené tapety, které se vlivem působení vodového lepidla uvolnilo. Na panelu supraporty jsme na papírových částech v místech modrých a zelených barev pozorovali z rubu na plátně ztmavlá místa ve tvarech předmětů kolorovaných těmito barvami<sup>obr. 13</sup>. Zjištěný jev jsme konzultovali s technologem, který konstatoval, že se pravděpodobně jedná o barvivo migrující vlivem vlhka.

- Barevná temperová vrstva pozadí v důsledku souvislých přemaleb, zejména té z 20. století, která byla poměrně silná, byla destruována hustou sítí krakel, měla špatnou soudržnost s nosnou podložkou. Lokálně docházelo k jejímu oddělování<sup>obr.14</sup>.

- Rozvilinové rokajové rámce souvisle přemalovány nebyly, jen místy retušovány. Na panelech 3 a 5 byly retuše provedeny ve větší míře, pravděpodobně odpovídající většímu rozsahu dobového poškození.

- Po odstranění přemalby z pozadí papírových doplňků v kartuších byla nalezena tenká průsvitná různobarevná vrstva, odlišná u jednotlivých kartuší, připomínající svými vlastnostmi – křehkostí a tvrdostí - pryskyřici nebo lak<sup>obr. 15</sup>. U doplňků, nalézajících se v horní části místnosti, byla tato barva tmavěji zelená oproti níže umístěným, kde se odstín pohyboval od žluté po světle zelenou (viz obr. 6). Jinak bylo možné pozorovat na rostlinných a ptačích motivech přemalby a retuše v různém rozsahu.

- Některé papírové doplňky z kartuší bylo nutno pro jejich stav a nesoudržnost s podkladem sejmout. Po tomto zásahu bylo na několika podkladech v místech, kde byla původně kartuše umístěna, možné pozorovat podkresbu uhlím<sup>obr. 16</sup> a části rokajových rámců okrovohnědé barvy<sup>obr. 17</sup>, které byly přelepeny při nakaširování

papírového doplňku. Tyto přemalované části jsme ovšem pozorovali pouze ve dvou případech, což může znamenat, že původně bylo na napnuté plátno, upravené podkladem, rozkresleno umístění jednotlivých dekorativních prvků. Malíři potom v několika případech začali malovat rámce imitující dřevo a teprve následně měli vlepot papírové doplňky. Řemeslníci pravděpodobně na začátku tohoto postupu zjistili, že je neefektivní, protože by rámce museli znovu přemalovávat a tak postup změnili. Domníváme se, že po rozkresbě uhlím byly vlepeny papírové kartušové doplňky, pak malovány rozvilinové rámce a nakonec pozadí se stíny. Svědčí o tom i fakt, že imitativní dřevěné rámce jsou na mnohých místech malovány přes papírové aplikace<sup>obr. 18</sup>.

- Dále jsme ze způsobu provedení maleb vypožorovali, že se na tapetách podílelo několik autorů – jsou rozpoznatelné nejméně dva různé rukopisy malířů rámců. Vlastně předpokládáme, že na každé etapě malby se podílela jiná skupina řemeslníků různé kvality<sup>obr. 19-22</sup>.

- U menších papírových tapet s motivy rostlin a ptactva jsme se domnívali, že šlo původně o kolorované dřevoryty, protože i přes přemalby byla místy viditelná tenká černá linie kresby. Teprve po odstranění přemalby pozadí, které překrývalo i kresbu a podrobnějším prozkoumáním a srovnáním se stejnými motivy, které se v rámci celého souboru tapet několikrát opakovaly, jsme zjistili rozdíly mezi detaily kresby<sup>obr. 23-30</sup>. Z tohoto faktu usuzujeme, že motivy byli pouze přenášeny kresbou možná pomocí pauzy, ale rozhodně se nejedná o dřevoryty, u kterých by taková rozdílnost nebyla možná. Tyto podkreslené tapety byly dodány v celých arších a na místě rozstříhány a nakombinovány podle potřeby. Některé detaily byly dokonce přemalovány nebo odstříhnuty<sup>obr. 31</sup>. Dokládá to iluzivní kresba dřevěného orámování u motivů s rostliny a ptáčky, jejíž existence byla odhalena až po odstranění přemalby<sup>obr. 32</sup>.

- Papírové tapety, na kterých jsou vyobrazeny výkladní skříně se zásuvkami, byly dodány v delších pásech a stejně tak nastříhány a komponovány podle potřeby.

- Pozorování povrchu malby v bočním razantním světle ukázalo špatný stav temperové malby – krakeláž a odlupování barevné vrstvy od podkladu, zvlnění u

plátěné podložky a papírových aplikací, které se místy od plátěné podložky odlepovaly.

- pozorování malby v UV luminiscenci odhalilo přemalby, retuše a doplňky <sup>obr. 33</sup>. Fluorescence lakového vrstvy, kterou byl povrch malby upraven nepoukazuje pouze na šelak o kterém se zmiňují restaurátorské dokumentace z 60. let 20. století, a který potvrzují i naše zkoušky. Je možné, že fluorescence této vrstvy mohla být změněna příměsí – např. v dřívější době obsahovaly šelakové laky malé množství vosku, či jiná aditiva.

## 2.2. Laboratorní průzkum barevných a podkladových vrstev

Laboratorní průzkumy byly provedeny Ing. Alenou Hladíkovou v laboratoři fakulty restaurování UPCE v Litomyšli. K identifikaci barevných vrstev, použitých pigmentů, barviv, pojiv a složení podkladových vrstev jsme odebrali celkem 26 vzorků na různých místech panelů 3, 5, 13A, 15. Přesná místa odběru jsou součástí Laboratorních zpráv, které jsou obsaženy v textové příloze této bakalářské práce. Vzorky jsou číslovány podle centrálního katalogu všech zpracovaných vzorků v laboratoři Fakulty restaurování UPCE v Litomyšli, označení za lomítkem je orientační.

Odebrané vzorky:

### Panel 3

- vzorek č. 3993/Z3PA – žlutá, květ
- vzorek č. 3994/S3PB – šelakový lak
- vzorek č. 3995/M3DC- modrá

### Panel 5

- vzorek č. 3889/1 – zelená vrstva z listu, levá papírová aplikace
- vzorek č. 4025/P - papír

Panel 13A

- vzorek č. 3904/1 – papír, větší papírová aplikace
- vzorek č. 3905/2 – modrá , větší papírová aplikace
- vzorek č. 3906/3 – bílá, větší papírová aplikace
- vzorek č. 3907/4 – zlatá, větší papírová aplikace
- vzorek č. 3908/5-6 – šedozelené pozadí, malá papírová aplikace
- vzorek č. 4002/ 2A2T – barva na plátně uprostřed
- vzorek č. 4042 – barva na plátně, modrá vrstva – analýza pojiva

Panel 15

- vzorek č. 3952/b – zelená, střední motiv pravá dole zelený list
- vzorek č. 3953/c – černá, střední motiv pravá dole černé pole
- vzorek č. 3954/d – barva na plátně dole pod lištou
- vzorek č. 3955/e – barva na plátně dole nad lištou
- vzorek č. 3989/M15A – modrá, miska
- vzorek č. 3990/M15B – modrá, střepec
- vzorek č. 3991/C15C – červená, šňůra
- vzorek č. 3992/C15D – černá, linie plocha
- vzorek č. 3899/X – vlákno plátna
- vzorek č. 3990/Y – šeps
- vzorek č. 4040/TP – barva na plátně dole pod lištou – analýza pojiva
- vzorek č. 4041 – barva na plátně po straně nad lištou, oranžová vrstva – analýza  
pojiva

Následující vzorky byly odebrány z panelu 13A později a sloužili pouze k ujasnění si přemaleb na malých papírových aplikacích. Nebyly dále zkoumány.

- vzorek č. 4005/6 – zelená na šedé, list
- vzorek č. 4006/7 – modrá na šedé, modrý květ
- vzorek č. 4007/8 – růžová na šedé, růžový květ

Vzorky určené k statigrafii barevných vrstev byly zality do dentální pryskyřice Spofakryl, vybroušeny v příčném řezu a pozorovány pod mikroskopem v dopadajícím viditelném, modrém a UV světle při zvětšení 50x a 200x.

Stratigrafie prokázala u malby pozadí na textilní podložce podkladovou vrstvu, původní vrstvu pozadí, lazurní izolační a další dvě vrstvy přemaleb – starší tenčí oranžovou (asi 19. století) a modrošedou vrstvu z 20. století, která je poměrně tlustá, čímž způsobovala vysoké povrchové pnutí, následnou krakeláž a odlupování se všech vrstev jednolitě od plátěného podkladu. U papírových aplikací byl zjištěn podklad, dále jedna nebo více barevných vrstev, které jsou povrchově upraveny lazurní lakovou vrstvou.

Dále bylo zjištěno prvkové složení vzorků pomocí snímků pořízených na Rastrovacím elektronovém mikroskopu s energiodisperzním analyzátorem (REM-EDS) ve Společných laboratořích chemie pevných látek AV ČR a Univerzity Pardubice. Byly identifikovány následující pigmenty a přítomnost barviv:

Podkladová vrstva na plátně i papírových aplikací jsou tvořeny olovnatou bělobou a uhličitanem hořečnatým a vápenatým – dolomitickým vápenecem s přítomností okrů, které byly pravděpodobně už součástí surového dolomitického vápence. Původní barva temperového pozadí je tvořena olovnatou bělobou, uhličitanem vápenatým a modrými a červenými neidentifikovatelnými zrny. Toto složení je identické i pro původní pozadí malých papírových aplikací. V obou případech je povrch upraven lazurní lakovou vrstvou.

#### Papírové aplikace:

- Olovnatá běloba, podkladové vrstvy a bílé prvky
- Zlacený prvek (3907) má jako podklad pod zlacení uhličitan vápenatý a hořečnatý (dolomitické vápno) a červené okry. Od spodní podkladové vrstvy se liší pouze použitými okry. Na vzorku jsou patrné další vrstvy přezlacení. Žlutá vrstva 4. měla nejspíše imitovat zlacení. Nad každou zlatou vrstvou je lazurní vrstva transparentní.
- Zeleného odstínu (3889) je nejspíše docíleno organickým barvivem sráženým na substrát (baryt). Vzorek 3952 obsahuje v podkladových vrstvách sádro, mohlo by se tedy jednat o přemalbu. Při zkoumání v REM-EDS tato zelená vrstva nebyla vůbec nalezena.



- Černé linky a plochy jsou nejspíše tvořeny černým uhlíkatým pigmentem – jedná se asi do čern kostní. Vzorek 3953 z plochy nevykazuje žádnou přemalbu. Na vzorku 3992 jsou patrné tři vrstvy černých. Mohlo by se zde jednat o lokální retuš.
- Zrna modrého odstínu u vzorků 3989, 3990 a 3994 jsou nejspíše tvořeny organickým barvivem sráženým na substrát. U vzorků 3905 a 3995 jsou modrá zrna tvořena kobaltovou modří.
- Červené vrstvy a zrna jsou tvořena u vzorku 3991 miniem, u vzorku 3993 a 3989 železitou červení.
- Chromová žluť, žlutá vrstva 3993. U vzorku nejde o přemalbu ale pouze o sled barevných vrstev tvořících výsledný motiv.

K určení druhu pojiv podkladu a jednotlivých barevných vrstev u klišové malby byly provedeny mikrochemické zkoušky – důkaz bílkovin přes pyrroly a pyrrolové deriváty, přítomnost vysýchavých olejů byla prokázána pomocí glycerolu. U podkladu na textilní podložce byl prokázán výskyt většího množství bílkovin, vápenných iontů i vysýchavých olejů. Tyto výsledky poukazují na emulzní šeps obsahující klíh, vaječný žloutek a vápno. U originální barevné vrstvy byly prokázány pouze bílkoviny v malém množství, pravděpodobně je tedy pojivem klišová voda. Oranžová přemalba obsahuje ve větším množství bílkoviny, v menším pak oleje, mohlo by se tedy jednat o vaječnou temperu. Novodobá modrošedá přemalba obsahuje pouze bílkoviny, pravděpodobně klíh.

V neposlední řadě bylo zkoumáno složení vláken plátna a papíroviny. Vzorky byly po mechanickém rozvláknění zakápnuty Herzbergovým činidlem a pozorovány pod mikroskopem v procházejícím světle. Prokázalo se, že plátno tapet je lněné. Vlákninové složení papíroviny bylo určeno ve spolupráci s ing. Hanou Paulusovou. Vláknina papírových aplikací je tvořena buničinou, která se svými morfologickými znaky nepadobá žádné u nás běžné vláknině. Je tu však určitá podobnost s vlákninou bambusu.

Pro upřesnění výsledků z REM-EDS, týkajících se složení jednotlivých barevných vrstev, byly vybrány dva vzorky – 3989/M15A modrá z velké papírové aplikace a 3994/S3PB původní pozadí klišové malby s lakovou vrstvou, které byly

dále zkoumány metodou infračervené mikrospektroskopie. Tyto analýzy provedla Ing. Miroslava Novotná, Csc. v Centrálních laboratořích Vysoké školy chemicko-technologické v Praze.

U vzorku 3989 nás zajímalo složení modré vrstvy, protože výsledky REM-EDS nabízely možnost, že se jedná o barvivo srážené na substrát. Prokázán byl protein (pravděpodobně klíh), z anorganických složek uhličitan a hlinitokřemičitan, což poukazuje na substrát. Možnost indiga byla vyloučena.

Vzorek 3994 jsme vybrali kvůli dochované lakové vrstvě, která také byla předmětem tohoto průzkumu. Byly identifikovány následující složky: protein (pravděpodobně klíh), šelak, pigment – pruská modř, z anorganických složek uhličitan a hlinitokřemičitan. Nutno dodat, že i když se v tomto případě jedná o původní barevnou vrstvu, její složení neodpovídá ostatním třem odebraným vzorkům stejné vrstvy z jiných panelů.

Nakonec byl na malé papírové aplikaci z panelu 13A proveden průzkum pomocí infračervené reflektografie. Metoda IR umožňuje proniknout barevnou vrstvou, popřípadě přemalbou a zjistit fakta, která nejsou v běžném denním světle viditelná. Použitá infračervená kamera značky Hamamatsu má citlivost do 1800 nanometrů a poskytuje analogový výstup. Ten je pomocí digitalizační karty Mjutech uložen a následně zpracován pomocí počítačového programu pro analýzu obrazu Lucia.

Průzkum měl případným důkazem uhlíku prokázat, jestli se v případě kresebných linií u papírových aplikací jedná o tiskovou barvu s obsahem uhlikatých pigmentů. Bohužel výsledek průzkumu tuto domněnku neprokázal<sup>obr. 34-35</sup>. Přemalované linie kresby infračervená kamera nezachytila vůbec, i přesto že rostlinné inkousty (z duběnek nebo kůry) jsou viditelné od 700 do 750 nm, železagalový inkoust od 1200 do 1400 nm a uhlíkový inkoust je viditelný v celém rozsahu infračervené kamery až do 1900 nm. Průzkum byl proveden z lícové i rubové strany, nemůže tedy jít o neviditelnost způsobenou překrytím nepropustnou vrstvou.

### 2.3. Srovnání výsledků laboratorních průzkumů a prohlídky in situ s průzkumy provedenými na tapetách v minulosti

Bohužel se nedochoval žádný průzkum z doby restaurátorského zásahu z let 1965-67, ale je možné že nějaký proveden byl, protože složení přemalby pozadí klihové malby je složením hodně podobné pozadí původnímu – obě vrstvy obsahují olovnatou bělobu a uhličitán vápenatý. K dispozici máme alespoň dvě dokumentace ze dvou etap restaurování tapet v Malém salóнку a jednu k II.etapě restaurování Velkém salóнку (archiv NPÚ pro střední čechy). Obě tapety byly zrestaurovány stejným týmem, prostřednictvím Díla, podniku ČFVU. V restaurátorské dokumentaci k Malému salonku z 6. prosince 1965 (1. etapa)<sup>8</sup> jsou popsány následující postupy a materiály:

- zajištění kritických míst papírem a následné sejmutí panelů ze zdi
- sejmutí zažloutlého šelakového laku
- znovu přilepeny uvolněné vrstvy papíru
- zajištění proražených míst záplatami
- mechanické a chemické (zásaditá rozpouštědla) sejmutí tmavých kapek pryskyřičné barvy, kterou bylo kdysi v silné vrstvě natřeno pozadí papírových tisků
- přilepení odpadlých kusů papírových aplikací na původní místa a doplnění chybějících částí japanem
- odpadlá místa na plátně a trhliny vytmeleny voskokřídovým tmelem
- okraje přepínaných pláten podlepeny pruhy nového plátna
- očištění, vyretušování a navoskování dřevěných lišt
- očištění a upevnění panelů
- sejmutí přemaleb
- některé panely přepnuty
- retuše provedeny nápodobivou retuší akvarelem

V této dokumentaci je popsán stav tapet před restaurováním: „ *Panely byly na mnoha místech proraženy, zteřelý papír tisků odpadával a lámal se. Tisky na*

*čínském jemném papíře byly lepeny ještě na jeden silnější druh papíru. Tyto jednotlivé vrstvy byly uvolněny na mnoha místech. Malby byly přelakovány zažloutlým šelakovým lakem. Temperová barva byla uvolněna a odpadávala. Malby již byly dříve opravovány, některá odpadlá místa byla zběžně domalována. Retuše jsou ztmavlé.“*

Postupy a materiály z restaurátorské dokumentace z II.etapy z 10. září 1966<sup>9</sup>:

- Před osazením na zeď podlepení poškozených panelů z rubu papírem z čisté celulózy 20% želatinou, přes hedvábný papír zažehleno při 80 °C.
- Provedeny opravy dřevěných nosných rámců.
- Tajné dveře očištěny, zpevněny, vylepeny papírem, odpadlá místa vyretušována.
- Zkoušky lakování.
- Lakováno polyvinilovým fixativem vyráběným Tvarem Děčín.
- Po úpravě zdí byly panely osazeny na zdi „ponkajzami“.

Postupy a materiály z II.etapy restaurování Velkého čínského salónku, dokumentace ze 17. července 1967<sup>10</sup>:

- Barevná rekonstrukce pozadí včetně stínu temperové malby provedena po předchozí fixaci oranžové přemalby.
- Retuše papírových aplikací akvarelem, menší aplikace před retuší fixovány.
- Celek byl po retuši prefixován velmi řídkým metylakrylátem.
- Dřevěné lišty a ostění očištěny, vytmeleny spáry, vyretušovány olejovými barvami a po zaschnutí navoskovány.
- Plastické rámování (zřejmě rámce imitující dřevo) vyretušovány vodou rozpustnou barvou a převoskovány.
- Kachlíková stěna za kamny byla na přání investora překryta plátnem a natřena barvou pozadí.

V této zprávě je také zmiňován stav temperové malby v pozadí: „*Pozdější přemalba /okrová/ totiž překrývala původní šedomodrou barvu, která dávala plastičtěji vystoupit rokajím. Protože snímání této nepůvodní barvy mohlo ohrozit*

*stav tapet/ barva byla vodou rozpustná a tapety jsou na plátně, a protože původní barva byla ve velmi špatném stavu, byla rekonstrukce...“*

Dokumentace z první etapy se nedochovala, ale existuje dokument hovořící o provedení, ukončení a následné fakturaci provedené práce<sup>11</sup>. V první etapě byly podle fotodokumentace tapety očištěny, papírové části zajištěny, zpevněny a jejich chybějící místa doplněna pravděpodobně japanem, jako v případě Malého čínského salonku.

Jediný dostupný laboratorní průzkum, objednaný rest. Kateřinou Opatovou, datovaný 13. červencem 2005 byl zpracován Dorotheou Pechovou<sup>12</sup>. Vzorky barevných vrstev a papírových vláken byly odebrány z velkých papírových aplikací panelu umístěného nad kamny.

V této části uvádíme u každého vyhodnocení z laboratorní zprávy paní D. Pechové za lomítkem pro porovnání výsledky našich laboratorního průzkumů (metody: optická mikroskopie v dopadajícím a procházejícím světle, rastrovací elektronová mikroskopie s energiodisperzním analyzátozem (REM-EDS), mikrochemické zkoušky, infračervená mikrospektroskopie).

Vzorky barevných vrstev byly zality do dentální pryskyřice, vybroušeny, a dále zkoumány – mikroskopická a mikrochemická analýza, zkoušky rozpustnosti, mikrofotografie v UV světle, prvková analýza elektronovým mikroskopem ve spojení s mikrosondou (SEM/EDAX).

Byly identifikovány tyto pigmenty:

- Olovnatá běloba / Stejný výsledek jsme měli i my.
- Žlutý organický lak / My jsme žlutou z velkých papírových aplikací neodebírali.
- Rumělka / Náš nález prokázal minium, ale odebrali a zkoumali jsme pouze jeden vzorek.
- Azurit / Odebrali jsme dva vzorky, u žádného z nich nebyl prokázán azurit, pravděpodobně se jedná o barvivo srážené na substrát, ale podle analýzy FTIR se nejedná o indigo, přítomnost substrátu však potvrzena byla.

- Malachit / Z velké papírové aplikace jsme odebrali pouze jeden vzorek zelené (list) a přítomnost malachitu potvrzena nebyla. Při analýze REM-EDS barevná vrstva nebyla ani nalezena. Z toho usuzujeme, že se jedná o barvivo srážené na substrát.
- Okry / U našich vzorků jsou okry prokázány v podkladech. Červená vrstva jejich přítomnost nevyklučuje. Červené okry identifikovány pod zlacením.
- Kostní čern / Analýza našich vzorků tento výsledek potvrzuje.
- Plátkové zlato / Odebrali jsme jeden vzorek a nevyvracíme, uvádíme pravděpodobnost práškového zlata. Dále jsme zaznamenali několik vrstev přezlacení.

Laky a lepidlo tapet bylo analyzováno metodou FTIR.

- Lepidlo je vyhodnoceno jako kliš / Naše odhady jsou stejné.
- V horním laku byl identifikován šelak / Lakovou vrstvu velkých papírových aplikací jsme neanalyzovali, ale šelak byl prokázán metodou FTIR na povrchu klišové malby. Domníváme se, že původně byl šelakem upraven povrch tapet celoplošně.

V papírovině velkých papírových aplikací byla nalezena vlákna z lněných hadrů a dřevní celulózy z jehličnanů. Zkouškou jodidem draselným s jódem byl v papírovině prokázán škrob. / Naše analýza vzorků papírů poukazuje na vlákninu, která se svými morfologickými znaky nepodobá žádné u nás běžné vláknině. Má určitou podobnost s vlákninou bambusu. Testy na přítomnost škrobu jsme neprováděli.

Podklad pod malbou na papírových aplikacích byl vyhodnocen ve většině případů jako tenká vrstva olovnaté běloby. / Naše analýzy prokázaly u většiny vzorků dvě podkladové vrstvy – první tvořena dolomitickým vápnem s olovnatou bělobou s příměsí okrů. Druhá je tvořena olovnatou bělobou nebo uhličitanem vápenatým anebo jejich směsí.

### 3. Popis restaurované malby

#### 3.1. Velký čínský salonek a rozmístění tapetových panelů

Velký čínský salonek se nachází v prvním patře jihovýchodního křídla zámku viz obr. 2. Dvě okna v této místnosti jsou orientovány na jihozápad a jedno na jihovýchod. Přízemní část místnosti je po celém obvodu obložena dřevěným obkladem imitujícím sokl. Nad tímto soklem začíná tapetová výzdoba pokrývající celý povrch zdí, kromě okenních, dveřních špalet a kachlíků za bývalými kamny. Tapety sahají až k ozdobné římsě pod fabionem <sup>obr. 36-38</sup>. Jedná se celkem o 14 panelů různých rozměrů, z toho jednu supraportu, jeden meziokenní panel, tři suprafenestry, čtyři rohové panely, čtyři velké panely, přičemž tapetové dveře jsou součástí jednoho z nich a panel umístěný nad kamny není napnutý na vlastní dřevěný rám, ale přibitý k lištám dvou velkých panelů. Panely jsou v místnosti rozmístěny v následujícím pořadí z pohledu příchozího. Nad dveřmi supraporta, po levé straně velký panel s „tajnými“ dveřmi, vedle něho na další stěně postavené proti okenní zdi jsou umístěny dva velké panely a mezi nimi nad kachlovou vyzdívkou spočívá jeden menší panel. Na zdi proti dveřím zleva je jeden velký panel sousedící s oknem nad kterým spočívá suprafenestra. Po pravé straně okna je vysoký rohový panel složený ze dvou částí, obdobně jsou provedené i dva rohové panely na levé straně od dveří. Nad dvěma okny rozdělenými meziokením panelem mají své místo dvě suprafenestry.

#### 3.2. Popis malby tapetové výzdoby

Hlavním motivem papírových tapet jsou tématicky různá malovaná zátiší s leskle upraveným povrchem, umístěná v iluzivních dřevěných skříňkách se zásuvkami ozdobenými zlatou úchytkou <sup>obr. 39</sup>. PhDr. Eva Lukášová ve svém článku o tapetách z Velkého čínského salonku píše<sup>13</sup>: „*Původní motiv čínských*

*zátiší, například literátských, hudebních, zátiší s ovocem, je na těchto tapetách ovlivněn evropskou malbou, jak je patrné ze snahy po ztvárnění efektu tompe-l'oeil a perspektivy vůbec. Mezi zobrazenými exotickými předměty nechybějí nádoby na čaj s nápisy s čínskými znaky, které uvádějí různé názvy v nich uložených čajů – například Zelenavý jadeit, Čaj barbarských vojáků, Drobný čaj, Jeskyně taoistických poustevníků a další. Jedno ze zátiší zachycuje čínský „kalendář mírových, sudých, štedrých šestnácti let.“ Tyto iluzivní skříňky jsou pak podle velikosti panelů k sobě seskládány vedle sebe do několik řad nad sebou, a působí tak dojmem jakýchsi dřevěných výkladních skříní dále zakomponovaných do iluzivních rokokových rozvilinových rámců. Každá takováto výkladní skříň je pak ještě jednou ozdobně orámována již volně umístěným rozvilinovým iluzivním rámcem, vždy se třemi kartušemi po stranách. Do těchto kartuší jsou zakomponovány malé papírové aplikace zobrazující studie květin s ptáčky, uváděné ve zprávách jako původní čínské malované papírové tapety. V případě suprafenester je panel dekorován pouze iluzivním rokokovým rozvilinovým dřevěným rámcem se dvěma kartušemi doplněnými malými papírovými aplikacemi (viz obr. 8-9). V souboru tapet se několikrát opakují stejné motivy velkých i malých papírových aplikací. Pozadí i rámce jsou podle zpráv provedeny klišovou malbou na našepsovaném plátně napnutém na dřevěném rámu. Barva pozadí byla původně šedo zelená, později byla přemalována na meruňkovou a v 70. letech 20. století na modrošedou. Panely jsou napnuty na dřevěné rámy sestavené z obyčejných dřevěných latí, spojených dřevěnými kolíčky nebo kovanými hřebíky. Rámy jsou vyztuženy příčnými a vertikálními latěmi. U tapetových dveří byla zesílena celá spodní dřevěná část, pravý a horní okraj je zesílen ještě dvěma vytenčenými kovovými pásky předsunutým spolu s pomalovanou tapetou přes okraje rámu. Dveře jsou zavěšené na pantech.*



#### 4. Technologická kopie části tapety

##### 4.1. Čínské papírové tapety a jejich dovoz do Evropy

Čína byla vůbec první zemí, kde se začaly papírové tapety vyrábět a používat, a to od 1. století našeho letopočtu. Stěny se zdobily polepováním listy papíru, které byly předem pomalovány rostlinnými a figurálními motivy. Papírové tapety poskytovaly místnostem dekorativní a pohodlný vzhled. Móda spojená s používáním papírových tapet se rychle rozšiřovala po celém světě. S vzrůstající oblibou papírových tapet se začaly uplatňovat rozličné způsoby zpracování<sup>14</sup>.

Čínské malované tapety z jemného papíru byly do Evropy dováženy ve formátu listů. Později měly tyto listy v některých případech předtištěné kontury vzorů, na nichž pak čínští malíři pracovali. Vzhledem k velké poptávce, kterou nesnížila ani jejich vysoká cena, a omezené nabídce byl podtisk dřevořezem rozšířen na větší plochu listu. Angličtí obchodníci dováželi i nehotové podtisky a nechávali je doma dokončovat. Výsledkem byly spíše nekvalitní napodobeniny a tak se Angličané snažili získat čínské umělce, kteří by byli ochotni na malbách papíru pracovat i v Evropě<sup>15</sup>. O nevelkém úspěchu tohoto snažení hovoří napodobeniny provedené na dováženém původním podkladu.

##### 4.2. Tapety v době baroka

V období baroka byly v módě hlavně papírové tištěné a malované tapety s různě upravenými povrchy, které se lepily na předem upravenou zeď. Úprava spočívala ve vyrovnání nerovností zdí lepením a vrstvením na sebe levného méně kvalitního papíru. Mnohem nákladnější tapety textilní, které se napínaly na dřevěné rámy, byly spíše výsadou panovníků, bohatších šlechticů a obchodníků. K jejich výrobě se používalo všech známých druhů ozdobných textilií, většinou stejných i pro oděvy, čalounění a závěsy. Nejnákladnější byly brokátové a hedvábné. Jejich

největší rozmach spadá právě do 18. století, kdy byla jejich největším výrobcem Francie<sup>16</sup>. Výroba kožených tapet se soustřeďovala v 17. a 18. století v Augsburgu. Na listy z vydělané a upravené kůže byly slepotiskem vyráženy ornamenty, které se často zdobily zlacením<sup>17</sup>. V 19. století však byly už velmi vzácné. Vzory tapet podléhaly jako vše ostatní módě a tak se k jejich dekorování často používaly oblíbené motivy z malířství a sochařství. Dekory se používaly stejné bez ohledu na materiál, z kterého byla tapeta vyrobena. V 17. a 18. století se vrátila renesanční móda tapet malovaných podle čínských vzorů. Čínské motivy tzv. chinoiserie pronikly do tapet tištěných i tkaných zpravidla hedvábných<sup>18</sup>.

#### 4.3. Čínský dřevořez

Čína přejala a rozvinula využití řezaných dřevěných štočků k tisku z Koreje (rozšířeně používán kolem 751 n. l.) za dynastie Tchang (618-906 n. l.) Už tehdy nešlo jen o reprodukování samostatné kresby, ale doprovod k textu, který byl spolu s kresbou vyřezán do téže tiskové desky (tzv. deskotisk). Poté byly dřevorytové tisky sestavovány do leporela – blokových knih. Roku 1050 byla zdlouhavá výroba blokových knih nahrazena sazbou textů z jednotlivých znaků, řezaných do dřeva<sup>19</sup>.

Technika dřevořezu (tisk z výšky) používá jako tiskové formy dřevěné destičky vyříznuté z kmene podélně, do kterých se motiv vyrývá noži. Na hotové štočky se pak tampóny nanáší barva a pod tlakem za využití lisu se námět otiskne na papír. O rozvoj dřevořezu na volných grafických listech se zasloužili lidoví umělci, kteří se ve 12. století začali sdružovat do dřevořezových dílen. V té době byla už v plném rozvoji i technika barevného dřevořezu. Nejprve byly kolorovány černobílé otisky kreseb červenou barvou z košenily, později i modrým indigem. Technika vícebarevného dřevořezu se brzy rozvinula k dokonalosti. Nejvyšších met dosáhla v tvorbě nankingského malíře Hu Cheng-yena. Z Číny se tato grafická technika dostává koncem 8. století do Japonska<sup>20</sup>.

V čínském dřevoryteckém umění je co nejpřesněji reprodukován charakter štětcových úderů a tahů spolu s tušovými valéry, na rozdíl od japonského dřevorytu, který spíše připomíná kolorovanou kresbu<sup>21</sup>

#### 4.4. Klihová malba

##### 4.4.1. Malba klihovými barvami

Klihové barvy se používaly jako nástěnné dekorační v interiéru a pro malbu kulis. Jejich pojivem je ve vodě za tepla rozpuštěný předem nabobtnalý klíh. Po vyschnutí dostává barva pastelový matový vzhled a je mnohem světlejší než za mokra. Literatura se zmiňuje o těchto v minulosti používaných způsobech přípravy klihových barev:

- do zředěné klihové vody se přidá prášek kaolinu, těživce nebo plavené křídly. Promícháním se utvoří základní řídká směs do které se pak přidávají ve vodě hustě utřené práškové barvy. Zaschlý nátěr se tvrdí 4% roztokem formalinu, který zvyšuje odolnost barvy vůči vlhku<sup>22</sup>.
- práškové barvy se utřou s klihovou vodou dlouhodobě vařenou nebo nahnílou, což porušuje koloidní gelovou stavbu klihu<sup>23</sup>.

Klihová voda vyšší koncentrace než 2% po vychladnutí gelovatí. Je tedy nutné malovat barvami za tepla nebo je ztekutelnit výše jmenovanými způsoby. Bohuslav Slánský se zmiňuje o nebezpečí překlížení barev při použití roztoku klihové vody vyšší než 1 : 15. V tomto případě barvy popraskají a odpadnou<sup>24</sup>. Také by se neměly nanášet ve více než třech vrstvách na sebe, jinak rovněž oprýskají<sup>25</sup>.

#### 4.4.2. Klihová tempera

Tato technika, jejíž pojídlem je klihová emulze, má stejné vlastnosti i použití, jako malba klihovými barvami. Klih může emulgovat se všemi mastnými a pryskyřičnými látkami<sup>26</sup>.

Vzhledem k tomu, že naše laboratorní testy vyloučily v původní barevné vrstvě pozadí oleje, jsme do dalších zkoušek při rekonstrukci malby zařadili pouze klihovou temperu, kde klih emulguje s včelím voskem roztaveným pomocí terpentýnu.

#### 4.5. Technika malby vodovými barvami

##### 4.5.1. Akvarel

Je technika lazurních nánosů silně pojených vodových barev. Nepoužívá se bílé barvy<sup>27</sup>. Pojídlem může být arabská guma, dextrin, rybí klih, tragant s přísadkou měkčila (glycerin, med, sirup, kandis). Barvy se ředí vodou. Podkladem této techniky může být papír, pergamen, hedvábí, batist, slonová kost, sádra, křída, porcelán... Akvarel je nejrozšířenější a nejstarší malířskou technikou<sup>28</sup>.

Pro použití této malířské techniky při rekonstrukci barevné vrstvy na papírové aplikaci jsme se rozhodli proto, že nejvíce odpovídá svým charakterem a vzezřením původním malbám čínských tapet a barevných dřevořezů.

##### 4.5.2. Kvaš

Je technika malby krycími vodovými barvami s přísadkou bílého pigmentu. Pojídlem bývá převážně jako u akvarelu arabská guma nebo tragant s přísadkou změkčovadla. Barvy se ředí vodou a je doporučováno malovat na vlhký tmavší tónovaný papír. Po uschnutí má malba charakter pastelu<sup>29</sup>.

Techniku kvašové malby jsme se při rekonstrukci malby na papírových aplikacích rozhodli použít pouze na zelené části rostlin, protože u těchto částí není

možné vycházet z původního provedení, které je kompletně přemalováno kvašovou barvou. V současné době je možné pozorovat rozšířené použití kvaše na stoncích a listech květin, ale stejně tak i na přemalbách květů. Motivy květů a ptáků jsou na mnohých aplikacích provedeny technikou akvarelu. Lazurní barevnou vrstvu je stejně tak možné pozorovat i pod odprýsknutou vrstvou pastózního kvašového nánosu v místech listů, stonků a květů přemalovaných rostlin. Pokud měly mít tapety charakter čínské produkce, je možné předpokládat, že i části dnes kolorované kvašovou barvou byly původně provedeny akvarelem. Stratigrafie odebraných barevných kvašových vrstev (dva vzorky – list a růžový květ) prokazují, že tato vrstva spočívá až na přemalbě šedozeleného pozadí z 20. století (viz textová příloha).

#### 4.6. Materiály použité při rekonstrukci

Po vyhodnocení laboratorních testů a provedení zkoušek na zkušební panelu jsme se rozhodli pro technologickou kopii použít následující materiály:

- Lněné plátno
- Kožní klíč
- Vápenec jemně mletý/ kalcit, mramor – uhličitán vápenatý,  $\text{CaCO}_3$ . Všechny formy lze nalézt v barevných vrstvách i v podkladech maleb. Mletý vápenec byl v Americe používán jako náhrada méně kvalitní křída. Mletý dolomitický vápenec se označoval jako tzv. kamenná křída (Steinkreide) a byl používán do podkladů na dřevě. Má velmi nízkou kryvost, rozkládá se účinkem kyselin za úniku oxidu uhličitého, vůči zásadám je stálá. Lze ji mísit téměř se všemi pigmenty, s výjimkou těch, které jsou citlivé na alkálie<sup>30</sup>.
- Plavená křída
- Olovnatá běloba/ kremžská, kremnická, cerusa – zásaditý uhličitán olovnatý  $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ . Olovnatá běloba byla již od starověku nejvýznamnějším

bílým pigmentem, používaným v evropském malířství až do 19. stol., kdy začala být nahrazována zinkovou bělobou. Olovnatá běloba byla užívána pro přípravu podkladů, v malbě závěsného obrazu (olejomalby a v Itálii ve vaječné tempeře), v nástěnných malbách a také v tempeře na papíře a hedvábí v Číně a Japonsku. Byla používána s různými pojivy, nejčastěji rostlinnými tuhnoucími oleji. Urychluje proces tuhnutí olejů. Byla také používána ve vaječné tempeře, akvarelu a v klišovém pojivu. Není použitelná ve fresce ani s vodním sklem jako pojivem<sup>31</sup>.

- Pruská modř/ berlínská, pařížská, čínská – hexakynoželeznatan železitý, hexakynoželeznatan železito-draselný  $M^I Fe^{III} Fe^{II} (CN)_6 \cdot nH_2O$ , kde  $M^I$  je některý z ionů  $K^+$ ,  $NH_4^+$  nebo  $Na^+$  a  $n = 14-16$ . Pruská modř je nejstarší z moderních syntetických pigmentů, byla poprvé vyrobena v Německu v r. 1704. Běžně bývá identifikována na dílech pozdního 18. a 19. století, kdy byla poměrně nestálá. Má mimořádnou barevnou vydatnost a urychluje schnutí oleje. V oleji působí dojemem lakového barviva díky velmi jemné struktuře, vzhled bývá přirovnáván k indigu. Je to pigment stálý k povětrnosti, mísitelný se všemi dalšími pigmenty, je považován za světlostálý, ale byla popsána řada případů, kdy došlo k jejímu blednutí v olejomalbě. Je odolný ke zředěným minerálním kyselinám, avšak rozpustný v 10 % kys. šťavelové. Hnědne působením tepla a vlivem alkálií se odbarvuje. Nemůže být použit pro fresku a jinou vápennou nebo silikátovou techniku<sup>32</sup>.
- Indigo –  $C_{16}H_{10}O_2N_2$  - Přírodní barvivo se získávalo z listů rostlin skupiny Indigofera. Čerstvé listy obsahují heteroglykosid indikan, který se fermentačně štěpí na glukózu a bezbarvý indoxyl, který vzduchem v alkalickém prostředí oxiduje na modré indigo. V Evropě se často znehodnocovalo přímo v místě výroby přidávkem škrobu, pruské modři, sazí, sádry, hlínky, křídly apod. Indigo se používalo jako textilní barvivo v Číně a Indii už ve 2. tisíciletí př. Kr. Nejstarší použití indiga jako pigmentu bylo za starého Říma a Sýrie kolem roku 200. Roku 1880 byla

objevena výroba umělého indiga z izatínu, a tím postupně užití přírodního indiga ustalo. Jako barvivo textilu je považováno a jedno z nejstabilnějších ke světlu, jako pigment je vůči světlu také odolný, ale v některých případech bledne – např. v tenké olejové vrstvě vystavené přímému světlu. Při použití v temperě chráněné lakovým filmem je stálé. Pigment je chemicky velmi stálý, je nerozpustný ve vodě, v etheru, alkoholech, kyselině chlorovodíkové a v zásadách, v některých polárních rozpouštědlech se rozpouští za vzniku červeného roztoku, v některých polárních rozpouštědlech se rozpouští za vzniku modrého roztoku. Indigo má lepší vlastnosti v temperě a akvarelu než v oleji, není odolný vodnímu sklu a vápnu. Je mísitelný se všemi pigmenty. V malbě bylo často nalezeno v zelených odstínech, kde bylo smícháno se žlutými pigmenty (auripigment, žlutý okr, olovnatocinichitá žluť apod)<sup>33</sup>.

- Okr žlutý, tmavý, železitý červený
- Železitá čern
- Akvarelové barvy značky Schmincke
- Tuš bílá a černá
- Tragant/ polysacharid získávaný z výronů motýlokvetých keřů kozinců, rostoucích v Řecku, Turecku, Íránu, Sírui a jinde. Jeho užití v malířské tvorbě zmiňuje už Plinius starší. Na rozdíl od jiných gum se ve vodě rozpouští neochotně, pouze zahřátím. Ve směsi s arabskou gumou se tragant používal a používá jako pojivo barev v technice akvarelu. Ve slabém roztoku slouží jako pojivo pastelů<sup>34</sup>.
- Citrónový šelak/ Šelak je transparentní křehká pryskyřičná látka živočišného původu. Vzniká vyloučením pryskyřice z těla samičky drobného hmyzu Tachardia Lacca a Lucifer Lacca. Šelak měkne při 60-70°C a rozkládá se při teplotách nad 100°C. Nerozpouští se ve vodě, ale velmi dobře v etanolu. Vzniká tak lak, který dává po odpaření rozpouštědla velmi tvrdý a lesklý film. Šelakový lakový film je odolný vůči vodě, avšak v prostředí s trvale vysokou relativní vlhkostí se může zakalit<sup>35</sup>.

#### 4.7. Postup práce při zhotovení technologické kopie

Nejdříve jsme zvolili kompozici tak, aby obsahovala malou malbu na papíře a celou kartuši iluzivního rozvilinového rámce, imitujícího dřevo z panelu tapetových dveří. Připravili jsme si dva panely o rozměrech 45 x 65 cm a 50 x 45 cm, první zkušební <sup>obr. 40</sup>, druhý na kopii. Na dřevěné napínací rámy jsme naplnili vysrážené lněné plátno pomocí kovaných hřebíčků <sup>obr. 41</sup> pro kopii a sponek u zkušebního panelu. Obě plátna jsme naklízili 7 % kožním kličem. Při zkouškách složení podkladu jsme první vyrobili emulzní podklad z 1 objemového dílu 7 % kličové vody, 1 obj. dílu jemně mletého vápence, vaječného žloutku a několika kapek polymerovaného lněného oleje. Tímto čistě vápencovým podkladem jsme natřeli pruh naklíženého plátna zkušebního panelu ve dvou vrstvách a po vyschnutí jsme část zbrousili skelným papírem. Pak jsme namíchali podklad, kde obj. díly pevné složky obsahoval 90 % jemně mletého vápence a 10% olovnaté běloby, ostatní poměry materiálů zůstaly stejné jako v případě přípravy čistě vápenného podkladu. Provedli jsme nátěry na zkušební panel – dvou a třívrstvý. Tento podklad jsme pak aplikovali i na plátno kopie ve třech vrstvách <sup>obr. 42</sup>. Po vyschnutí jsme jeho povrch zbrousili. I když jsme použili nejjemnější přesátý mletý vápenc, byl výsledek hrubší než u originálu.

Když jsme měli připravený podklad na plátně, přistoupili jsme ke zhotovení malé papírové aplikace. Vzhledem k tomu, že papír vyrobený z bambusu nenabízela žádná firma obchodující s materiálem pro restaurátory a výtvarníky, vybrali jsme papír s nejpodobnějšími vlastnostmi z tuzemské nabídky – ruční, klížený a hlazený z Velkých Losin 110g/m<sup>2</sup>. Arch papíru jsme naplnili na dřevěnou desku a natřeli podkladovou barvou připravenou z 2 % kličové vody, olovnaté běloby a jemně mletého vápence <sup>obr. 43-44</sup>. Po zaschnutí jsme povrch vyhladili textilií. Pak jsme pomocí pauzovacího papíru přenesli kresbu <sup>obr. 45</sup>. Museli jsme ovšem jako předlohu použít papírovou část se stejným výjevem ze supraporty, kde byly kresba viditelná narozdíl od kartuše na tapetových dveřích, kde je z větší části přemalována kvašovou barvou. V linii kreseb obou stejných motivů se nacházely



rozdíly a tak byly první překresleny ty části, které byly čitelné na kartuši panelu P13A, a pak dokresleny chybějící ze stejné aplikace panelu 15 P. Po přenesení byla linie nakreslena tuší odstínem co nejpodobnější originálu <sup>obr. 46</sup>. Tuto tuš jsme připravili smícháním tuše bílé a černé a doředili vodou. Po té jsme kresbu kolorovali akvarelovými barvami a indigem sráženým na substrát pojeným 2 % tragantem rozpuštěným ve vodě. Zelené barvivo vysrážené na substrát není dostupné a tak jsme použili směs indiga, akvarelových barev a kašové běloby. Při rekonstrukci malby jsme pro květy a ptáčky zvolili lazurní provedení pozorovatelné u maleb na papíře z jiných panelů – konkrétně supraporty. Snažili jsme se o stejný rukopis čisté barevné plochy, kterého jsme ovšem nedocílili. Po uschnutí plošné malby jsme prováděli detaily. Použili jsme štětce syntetické a vlasové z různých chlupů (umělé a kuní). Rozdílný výsledek může být způsoben právě použitím odlišných štětců nebo absencí zkušeností s rukopisem dané techniky čínského malířství. Barevné odstíny jsme zvolili po zkouškách, při kterých jsme vždy část vzorku natřeli citrónovým šelakem. V místech nátěru šelakem byly vzorky žlutější a tmavší. U všech malých maleb na papíře, byly listy a stonky vybarveny kvašovou barvou a obnažená místa s původní barevností jsou natolik malá a zničená, že se z nich nedala usoudit jejich přesná barevnost ani rukopis, po prohlédnutí analogických děl čínského umění jsme přistoupili na kompromisní způsob kvašové malby listů, které byly plošně vybarveny ve dvěma odstínech zelené barvy <sup>obr. 47-51</sup>.

Když jsme měli připravenou papírovou aplikaci, rozvrhli jsme si uhlím na plátno kartušový rámec <sup>obr. 52</sup>, do kterého jsme následně vlepili vystřiženou papírovou aplikaci 20 % kožním kličem <sup>obr. 53</sup>. Poté jsme přistoupili ke zkouškám pojiva kličové malby. Provedli jsme tři zkoušky úpravy kličového pojidla. Zvolili jsme 2 % koncentraci kožního kliču, který měl zůstat v tekutém stavu i po vychladnutí. Takto připravená barva byla pojená dostatečně. Nejdříve jsme 2 % kličovou vodu míchali přímo s utřenými pigmenty, ale barva rychle zasychala a nebylo možné ji nanášet dlouhými tahy – byla tzv. krátká. Pak jsme 2% kličovou vodu vařili s přídavkem plavené křídly, čímž se měla stát barva vláčnější. Vzhledem

k tomu, že původní barevná vrstva obsahovala uhličitán vápenatý, což podporuje hypotézu techniky klišové malby s přídavkem plavené křídly, jsme se rozhodli tuto variantu použít i při výrobě technologické kopie. Pro srovnání jsme však provedli i zkoušku malby klišovou temperou, kde je emulze tvořena klišem emulgovaným s včelím voskem roztaveným v terpentýnu.

U volby materiálového složení pozadí jsme v první fázi vycházeli z výsledků laboratorního zkoumání provedeného Alenou Hladíkovou (metody: optická mikroskopie v dopadajícím a procházejícím světle, rastrovací elektronová mikroskopie s energiodisperzním analyzátozem (REM-EDS), mikrochemické zkoušky). V těchto výsledcích byla ve vrstvě pozadí nalezena modrá neidentifikovatelná zrna. Předpokládalo se, že se jedná o pigment srážený na substrát. Do zkoušek jsme tedy zahrnuli jediné u nás dostupné modré barvivo srážené na substrát – indigo. Po výsledcích zkoumání technikou FTIR byl jeden modrý vzorek identifikován jako pruská modř. Tento vzorek se sice od dalších třech odebraných vzorků z různých panelů majících stejné složení, vizuálně lišil, ale i tak jsme ho zařadili do zkoušek. Na pomocném panelu jsme vyzkoušeli tyto různé varianty složení barvy pozadí:

1. 2 % klišová voda s olovnatou bělobou, žlutým okrem a indigem
2. 2 % klišová voda vařená s uhličitánem vápenatým + olovnatá běloba, žlutý okr a indigo
3. 2 % klišová voda vařená s uhličitánem vápenatým + olovnatá běloba, žlutý okr a pruská modř
4. Temperová emulze z kožního klišu a včelího vosku rozpuštěného s terpentýnem. -1obj. díl včelího vosku, 2 obj. díly terpentýnu, 3 obj. díly hustého klišu po částech vmícháváme do roztaveného vosku. Takto připravená emulze se podle potřeby naředí vodou<sup>36</sup>.

Ve všech případech zkoušek byla barevnost vzorku tím tmavší, čím víc vrstev bylo aplikováno. Nakonec jsme se rozhodli jako modrou složku použít indigo. Obě modré jsou sice na světle nestálé, což podle nestejnomyšerného

vyblednutí původní barevné vrstvy odpovídá našim požadavkům, ale většina odebraných vzorků barvy pozadí, jevících se vizuálně stejně, použití indiga nevyvrací, naopak vylučují použití pruské modři. K malbě pozadí jsme tedy použili barvu složení č. 2<sup>obr. 54</sup>.

Při rekonstrukci malby kartuše imitující dřevěný rámeček jsme první plošně nanесли základní okrovou barvu rámu a pak dotvořili plastickou modelaci a detaily. Barevnost jsme odvodili z panelu P13a<sup>obr.55</sup>. Vzhledem k tomu, že k složení barevné vrstvy iluzivních dřevěných rámečků nebylo zkoumáno, jsme vycházeli z materiálového složení ostatních barevných vrstev a k malbě kopie jsme použili: okr tmavý, okr žlutý, okr červený a železitou čern.

Po dokončení iluzivní kartuše jsme domalovali kvašem listy rostlin přesahujících z papíru na plátno a následně dokončili malbu nasazením stínů<sup>obr.56</sup>. V tomto případě jsme použili stejné složení jako u malby pozadí, ale tmavší odstín.

Na závěr po vyschnutí barevných vrstev, jsme celou malbu přetřeli koncentrovaným nátěrem citrónového šelaku. Malba tak získala sytější odstíny, akvarelová část ztmavla a byla doplněna o žlutý nádech<sup>obr. 57-62</sup>.

## 5. Rekonstrukce techniky malby tapet z Velkého čínského salonku

### 5.1. Rekonstrukce techniky malby

Po vyhodnocení výsledků laboratorních průzkumů, vizuálního průzkumu in situ, získaných informací a jejich srovnání s poznatky získanými během práce na technologické kopii, jsme dospěli k následující hypotetické rekonstrukci techniky malby tapet z Velkého čínského salonku.

Jednotlivé panely jsme převzali s vědomím, že se jedná o kombinované čínské malované papírové tapety s dřevořezovým podtiskem, kde jsou papírové aplikace nalepeny na podložce z plátna s křídovým podkladem a zakomponovány do iluzivních rozvilinových dřevěných rámců, provedených i s pozadím v technice tempery. Věděli jsme, že tapety byly restaurovány ve 20. století a jejich pozadí na textilní podložce přemalováno. Průzkumy ukázaly, že podložka papírových aplikací je upravena jednou až dvěma vrstvami podkladu obsahujícími dolomitický vápenec stejně jako podklad na plátně, a že se tedy pravděpodobně nejedná o čínský originál, ale pouze o napodobeninu provedenou na originální dovezené podložce. Taktéž se nejedná o dřevořezy, protože jednotlivé relativně stejné motivy vykazují odchylky v kresebné linii. Kresba papírových aplikací byla také zkoumána IR reflektografií, ale nebyla prokázána přítomnost uhlíku v kresbě a ani žádný z možných inkoustů. Pravděpodobně se jedná o velmi podařené napodobeniny, provedené podle čínského originálu. Papír byl před kresbou natřen vrstvou podkladu z dolomitického vápna a olovnaté běloby, v další fázi byla na arch přenesena kresba a nakreslena inkoustem nebo tuší, poté kolorována akvarelovými barvami. Barvy větších ploch (listy, květy) byly nanесeny plošně. Místa přechodů světlejších a tmavších valérů jsou měkká bez ohraničení. Stejně tak není možné pozorovat hranice barevné vrstvy na okrajích – končí přesně v kresebné linii. V těchto plochách nejsou viditelné jednotlivé tahy štětce. Do suchých barevných ploch pak byly s jistotou a přesností dodělávány detaily – žilkování květů, chmýříčka na ptáčcích a další detaily. Takto připravené archy

byly stříhány a kombinovány podle potřeby. Provedení velkých papírových aplikací pravděpodobně odpovídalo výrobnímu postupu malých aplikací.

Lněné plátno bylo napnuto na dřevěný rám a naklíženo klihem. Pak bylo našepsováno emulzním podkladem z kličové vody, dolomitického vápence, olovnaté běloby vejce a oleje. Takovýto podklad je na povrchu hrubší a lépe na něm ulpívá barva. Potom byly jednotlivé panely připevněny na zeď kovanými hřebíky do dřevěných špalíků a do dřevěných konstrukcí soklů, deštění oken a dveří. Následně byla plátna naklížena a opatřena vrstvou podkladu. Teprve pak přišlo na řadu rozplánování (kresba uhlem) uspořádání jednotlivých dekorativních částí rámců. Po rozvržení byly na svá místa vlepeny malby na papíře, nejprve velké a pak malé – v jednom místě na supraportě část malé aplikace překrývá velkou<sup>obr. 63</sup>. Ve dvou případech jsme pod malými papírovými aplikacemi našli okrové části rámců, které pak byly přelepeny a rámec přemalován – je možné, že se jednalo o začátek práce, který poukázal na neefektivnost postupu namalovat první rámce a pak vlepovat papírové části, protože by rámce musely být malovány znovu. Je možné, že se na této etapě podílelo více řemeslníků a každý postupoval jiným způsobem.

Po vkomponování papírových aplikací byly namalovány rozvilinové rámce a kartuše, které jsou u supraporty namalovány v rozích i přes okraje povrchu papíru. První byla položena základní barva v ploše a pak do ní modelovány stíny a nakonec kresba imitující letokruhy. V tomto případě se domníváme, že na této fázi se podílelo několik řemeslníků. Zjistili jsme dva různé odstíny základové okrové a nejméně dva různé rukopisy. Poté bylo malováno šedozeleňé pozadí. Stejná barva byla užita i na pozadí malých papírových aplikací. U supraporty jsme objevili v případě pozadí odchylku – byly tu z neznámého důvodu naneseny na sebe dvě vrstvy pozadí v podstatě stejného složení s menším rozdílem v odstínu (spodní vrstva byla tmavší a zelenější). Obě tyto vrstvy byly izolovány šelakem. Je možné, že bylo pozadí u tohoto panelu malováno jako první, ale výsledný efekt nebyl schválen a následně byl přetřen novým odstínem. Na závěr byl celý povrch tapet upraven nátěrem šelaku a tím byla upřesněna i výsledná barevnost.

## 5.2. Srovnání s obdobnými tapetami v zámku

Kromě Velkého čínského salonku se ve veltruském zámku nachází ještě Malý čínský salonek, jehož zdi jsou dekorovány stejným typem tapet. Opět se jedná o malované papírové tapety s čínským motivem, které jsou vkomponovány do iluzivních rozvilinových dřevěných rámců. Hlavním motivem nejsou iluzivní skříně ale podlouhlé postavy čínských žen<sup>obr. 64</sup>. Na menších papírových aplikacích vsazených do iluzivních kartuší, jsou vyobrazeny květinové kompozice, ovšem jiného provedení než v případě Velkého salonku. Pozadí je na těchto panelech tvořeno malbou imitující dřevěný obklad. V restaurátorské dokumentaci z roku 1966 je zmiňováno<sup>37</sup>, že malba pozadí včetně iluzivních rámců je provedena klišovou temperou, čínské papírové tapety s motivy žen byly na panel nalepeny ve dvou vrstvách a celý povrch byl upraven silným ztmavlým šelakovým nátěrem. Nemáme k dispozici žádný laboratorní průzkum, týkající se stavu, techniky nebo použitých materiálů na těchto tapetách. Veškeré domněnky o technice provedení jednotlivých částí tapet, zda-li se jedná o původní čínské papírové tapety nebo jen napodobeniny, by tedy byly nepodložené. Způsob úpravy panelů ale vypovídá o vysoké pravděpodobnosti, že se na jejich úpravě podílela stejná skupina umělců – řemeslníků. Přinejmenším od fáze in situ, kdy se jednotlivé panely sestavovaly, upravoval se jejich podklad, byla provedena dekorativní klišová malba a upraven celkový povrch tapet.

Na zámku je ještě několik pokojů, jejichž zdi jsou dekorovány panely s tapetami čistě textilními. Podle inventáře z roku 1776 bylo na zámku několik místností tapetovaných papírovými tapetami. Ty se bohužel nedochovaly, ze záznamu však víme kde se nacházely a jak vypadaly<sup>38</sup>:

1/ V pianinu nobile byl pokoj vyzdobený papírovými tapetami s tištěným vzorem šupin a červených květů.

2/ Kabinet a předpokoj přiléhající k velké reprezentační ložnici se žlutými tapetami z hedvábného damašku. Obě tyto místnosti byly tapetované žlutou papírovou tapetou s „obložením z vlny“ a rámované lištou. Podle popisu se

pravděpodobně jednalo o tzv. flockpapers – sametové papírové tapety, v 18. století hojně vyráběné v Anglii.

Místnosti s textilní tapetovou výzdobou<sup>39</sup>:

- Ložnice s alkovnou. Hedvábný taft s melírovaným dekorem květů, broskví a ptáků<sup>obr. 65-66</sup>. Jde o tzv. flammé nebo chiné, hedvábnou textilií utkanou z předem barvené, batikované příze, kdy různobarevné tóny vlákna vytvářejí na hotové tkanině jedinečné vzory s rozpitými okraji.
- Tři místnosti byly původně vyzdobeny špalíry z hedvábných látek zvaných polin, spolu s bílým taftem a zelenými portami. Tyto tapety se dochovaly pouze ve dvou místnostech, a to bez doplňujícího bílého taftu: 1/ Malý kabinet přiléhající z opačné strany k ložnici s chiné. Hedvábná látka, dodnes zde zachovaná, je zdobena malbou s dekorem nekonečného Stromu života s rostlinnými rozvilinami, květy, motýly a ptáky<sup>obr. 67-68</sup>. 2/ Druhá, zrcadlově orientovaná ložnice s alkovnou a kartušemi s aliančním znakem. Opět dochované hedvábné tapety s malovanými dekory s květy, rostlinnými úponky a stuhami s mašlemi evokujícími motiv krajky, který vychází ze vzorů brokátů, tkaných ve 20. a 30. letech 18. století<sup>obr. 69-70</sup>.

Hedvábné ručně malované látky pékin byly do Evropy dováženy z Číny a patřily vůbec k nejnákladnějším druhům textilů, kterých se používalo k dekoraci interiérů.

- Velká reprezentační obytná ložnice situovaná do jedné z přistavěných částí centrální budovy, která je tapetována dochovaným žlutým hedvábným damaškem s rozměrným dekorem květů, listů a granátových jablek<sup>obr. 71</sup>.

## Závěr

Předmětem této bakalářské práce byla technologická rekonstrukce malby kombinovaných tapet, představujících iluzivně pojaté dekorativní panely, které jsme v rámci praktické bakalářské práce také restaurovali. Součástí panelů měly být původní malované čínské papírové tapety s dřevorytovým podkladem. Výsledky jsme zpracovali na základě důkladného průzkumu malby in situ, studiem literatury, historických dokumentů, průzkumů a dokumentací z restaurátorských zásahu provedených v minulosti. Srovnali jsme je s vyhodnocením laboratorních průzkumů, provedených v rámci našich možností. Je tedy nutné upozornit na to, že k uznání námi vyvozených závěrů za stoprocentní, by musel být laboratorní průzkum při dalším restaurování proveden v širším rozsahu.

Po vyhodnocení všech získaných informací jsme přistoupili k praktickým zkouškám vybraných materiálů a postupně sestavovali hypotézy možných technologických postupů, kterých mohlo být užito při výrobě tapetových panelů z Velkého čínského salonku. Postupně jsme dospěli k přesvědčení, že pozadí a dekorativní iluzivní rámce nebyly namalovány klišovou temperou, jak je udáváno v dokumentech zabývajících se právě našimi tapetami, ale nejspíše klišovými barvami, kde pojídlem byla klišová voda vařená s uhličitanem vápenatým. Poměrně odvážně připouštíme možnost, že se v případě papírových aplikací nejedná o čínský malovaný originál, ale jen o napodobeninu, a to právě na základě vizuálního pozorování a výsledků laboratorních testů. U malých papírových aplikací natolik poškozených, že jsme se jen s velkými obtížemi snažili rozpoznat, co ještě může být originál a co už přemalba, nám rozhodnutí usnadnily až další odebrané vzorky k určení statigrafie barevné vrstvy.

V případě neidentifikovatelných modrých zrn obsažených v původní barevné vrstvě pozadí klišové malby a modrých detailů na malých papírových aplikacích, rozvíjíme hypotézu užití barviva indiga, kterého jsme také použili při malbě obou částí technologické kopie a snad pokračující práce ukáží, jestli naše domněnky byly správné nebo jsme se mýlili. Použití citrónového šelaku ke



konečné úpravě celého povrchu tapet se zatím jeví jako správná hypotéza i přes původní skepsi, vycházející z výsledků průzkumů v UV luminiscenci.

V poslední kapitole naší práce, jsme zmínili ostatní typy tapet použitých k výzdobě interiérů zámku Veltrusy. Připomněli jsme existenci Malého čínského salonku a upozornili na výraznou podobnost zpracování jeho tapetové výzdoby s tapetami Velkého čínského salonku. Papírové aplikace jsou zde stejným způsobem vkomponovány do iluzivních dřevěných rokokových rozvilinových rámců s rozdílem ve zpracování pozadí, které v tomto případě imituje dřevěný obklad.

Bohužel se nám nepodařilo zjistit autory ani přesný rok vzniku námi zkoumaných tapet, ale i bez těchto informací doufáme, že závěry z naší práce budou přínosem pro další badatele, kteří by mohli naše poznatky dále rozšířit. Například by bylo záhodno provést rozsáhlejší chemicko-technologické průzkumy, které by mohly analyzovat modrá zrna z původní barevné vrstvy pozadí klišové malby, nebo potvrdit lokalizaci vzniku papírových částí veltruských tapet s čínskými motivy.

Poznámky

1. Zahradník, P., O vzniku zámku ve Veltrusích, in: Průzkumy památek 8, 2001, č. 2, s. 85-95.
2. Hilmera, J., Rokyta, H. a kol., Hrady a Zámky, Praha 1963, s. 371-372.
3. Brožovský, M., Veltrusy, Památkový ústav středních Čech v Praze ve spolupráci s nakladatelstvím VEGA-L spol. s. r. o. 1998, s. 2-9.
4. ibidem
5. Mysliveček, M., Velký erbovník – Encyklopedie rodů a erbů v Zemích Českých, svazek 1, Fraus 2005, s. 272-273.
6. Brožovský, M., (cit. v pozn. 3)
7. Lukášová, E., Historické interiéry a historický textil chotkovského zámku ve Veltrusích, *Zprávy památkové péče*, ročník 65, číslo 2, 2005 s. 127-128.
8. Vyskočil, J., Horký, J., Matoušová, H., Restaurátorská zpráva – Veltrusy 89/20, Zámek, malý čínský salonek, restaurování tapet, 1965
9. Vyskočil, J., Horký, J., Matoušová, H., Restaurátorská zpráva – Veltrusy 89/22, Zámek, rest. tapet Malého čínského salonku, , 1966
10. Vyskočil, J., Horký, J., Benedik, K., Matoušová, H., Restaurátorská zpráva – Veltrusy 89/28, Zámek, rest. tapet Velkého čínského salonku, 1967
11. Zpráva o vykonané práci – Malované tapety ve Velkém čínském salonku, archiv NPÚ pro střední Čechy, 21. listopadu 1966
12. Pechová, D., Laboratorní Zpráva, Státní zámek Veltrusy, Velký čínský salónek, tapetová výzdoba pole č. 11, V Praze 2005
13. Lukášová, E., (cit. v pozn. 1), s. 131.
14. Hajnová, V., Papírové tapety 19. století - Bakalářská práce, Litomyšl 2003, s. 10.
15. Teynac, F., Nolot, P., Die Tapete. Raumdekoratio aus fünf Jahrhunderten, Mníchov 1982, s. 64 – 66
16. Hajnová, V., (cit. v pozn. 14), s. 10.

17. ibidem, s. 9
18. ibidem, s. 13-14.
19. Krejča, A., Grafické techniky, Aventium 1994, s. 23.
20. ibidem, s. 23.
21. ibidem, s. 24.
22. Rambousek, J., Slovník a receptář malíře – grafika, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1954, s. 232.
23. Slánský, B., Technika v malířské tvorbě (malířský a restaurátorský materiál), SNTL 1973, s. 138.
24. ibidem, s. 138.
25. Rambousek, J., (cit. v pozn. 22), s. 232.
26. Slánský, B., Technika malby, průzkum a restaurování obrazů, 1. díl, Praha 1956, s. 199.
27. Rambousek, J., (cit. v pozn. 22), s. 14-15.
28. Slánský, B., (cit. v pozn. 23), s. 137.
29. Rambousek, J., (cit. v pozn. 22), s. 284.
30. Bayer, K., Bílé pigmenty – skripta, 1999, s. 5.
31. ibidem, s. 9-10.
32. Bayer, K., Modré pigmenty – skripta, 1999, s. 7-8.
33. ibidem, s. 5-6.
36. Kubička, R., Zelinger, J., Výkladový slovník - malířství, grafika, restaurátorství, Grada 2004, s. 27-28.
37. Vyskočil, J., Horký, J., Matoušová, H., (cit. v pozn. 22).
- 38.-39. SOA Praha, fond Velkostatek Veltrusy, kart. 59. inv. č. 204, Inventarium Über die Neum Inßler Schlosßer Befündliche Mobilie und Geräschfften... Verfast im Jahr 1776 von mir Johann Kržižeck.

Literatura

Auboyer, J., Goepper, R., Umění světa - Umění dálného východu, Praha 1972

Bayer, K., Bílé a modré pigmenty – skripta, 1999.

Brožovský, M., Veltrusy, Památkový ústav středních Čech v Praze ve spolupráci s nakladatelstvím VEGA-L spol. s r. o. 1998

Řurovič, M. a kolektiv, Restaurování a konzervování archiválií a knih, Paseka 2002

Hájek, L., Čínské umění o národní výtvarné tradici čínské, Praha 1954

Hilmera, J., Státní zámek ve Veltrusích, Praha 1949

Hilmera, J., Rokyta, H. a kol., Hrady a Zámky, Praha 1963

Kubička, R., Zelinger, J., Výkladový slovník - malířství, grafika, restaurátorství, Grada 2004

Krejča, A., Grafické techniky, Aventium 1994

Lukášová, E., Historické interiéry a historický textil chotkovského zámku ve Veltrusích, Zprávy památkové péče, ročník 65, číslo 2, 2005

Mysliveček, M., Velký erbovník – Encyklopedie rodů a erbů v Zemích Českých, svazek 1, Fraus 2005

Povrchové úpravy stěn interiérů památkových objektů, STOP 1998

Rambousek, J., Slovník a receptář malíře – grafika, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1954

Reclams Handbuecher der Künstlerischen Technikem, 1.díl, Philips Reklam jun. Stuttgart

Restaurování textilií – Co může chemik-technolog nabídnout textilním restaurátorům, STOP 2004

Slánský, B., Technika malby, průzkum a restaurování obrazů, 1. a 2. díl, Praha 1956

Slánský, B., Technika v malířské tvorbě (malířský a restaurátorský materiál), SNTL 1973

Swann, P., C., Umění Číny, Koreje a Japonska, London 1963

Teynac, F., Nolot, P., Die Tapete. Raumdekoratio aus fünf Jahrhunderten, Mnichov 1982, s. 64 - 66

Zahradník, P., O vzniku zámku ve Veltrusích, Průzkumy památek 8, 2001, č. 2.

Zelinger, J., Heidindfeld, V., Kotlík, P., Chemie v práci konzervátora a restaurátora, Academia 1987

Prameny

SOA Praha, fond Velkostatek Veltrusy, kart. 59. inv. č. 204, Inventarium Über die Neum Inßler Schlosßer Befündliche Mobilie und Geräschfften...  
Verfast im Jahr 1776 von mir Johann Kržižeck.

Laboratorní Zpráva, Státní zámek Veltrusy, Velký čínský salónek, tapetová výzdoba pole č. 11, Dorothea Pechová, V Praze 2005

Restaurátorská zpráva – dokončení restaurování malovaných tapet ve Velkém čínském salonku, archiv NPÚ pro střední Čechy, Karel Benedik, Jan Horký, Praha 1967

Restaurátorská zpráva – Veltrusy 89/20, Zámek, malý čínský salónek, restaurování tapet, J. Horký, H. Matoušová, J. Vyskočil, 1965

Restaurátorská zpráva – Veltrusy 89/28, Zámek, rest. tapet Velkého čínského salonku, J. Vyskočil, J. Horký, K. Benedik, H. Matoušová, 1967

Restaurátorská zpráva – Veltrusy 89/22, Zámek, rest. tapet Malého čínského salonku, J. Vyskočil, J. Horký, H. Matoušová, 1966

Restaurátorská zpráva SZ Veltrusy – Malý čínský salónek – tapety, olejomalba kombinovaná s papírem, Lucie Slivková Waulinová, Alena Waulinová, V Praze 2005

Zpráva o prohlídce restaurátorského díla – malované tapety v čínském salonku, archiv NPÚ pro střední Čechy, 13. září 1966

Zpráva o vykonané práci – Malované tapety ve Velkém čínském salonku, archiv NPÚ pro střední Čechy, 21. listopadu 1966

Bakalářská práce – Papírové tapety 19. století, Veronika Hajnová, Litomyšl 2003

Bakalářská práce – Rekonstrukce techniky barokní nástěnné malby fresco secco na kolmé stěně..., Zuzana Millerová, Litomyšl 2006

Textová příloha

Laboratorní zpráva – Chemicko-technologický průzkum barevných vrstev a vlákninového složení, Tapety z velkého čínského salónku na zámku Veltrusy, Ing. Alena Hladíková, Litomyšl 2007

Laboratorní zpráva – Analýza vzorků z tapet čínského salónku, Zámek Veltrusy. Ing. Miroslava Novotná, Csc., Praha 2007-08-11

Laboratorní průzkum – statigrafie barevné vrstvy, Zámek Veltrusy.

Obrazová příloha

- Obr. 1: Půdorys přízemí a prvního patra hlavní budovy zámku, II/9 – Velký čínský salon, Brožovský, M., Veltrusy
- Obr. 2: Letecký snímek SZ Veltrusy, Foto: autor neznámý
- Obr. 3: SZ Veltrusy, pohled z čestného dvora, Foto: autor neznámý
- Obr. 4: Plán zámeckého areálu Veltrusy, Brožovský, M., Veltrusy
- Obr. 5: Panel 13A – tapetové dveře, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, stav po restaurování, Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 6: Panel 15 – supraporta, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, stav po restaurování, Foto: Tereza Nedbalová, Michaela Kudová
- Obr. 7: Panel 3 – suprafenestra, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, stav po restaurování, Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 8: Panel 5 – suprafenestra, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, stav po restaurování, Foto: Jitka Lustyková
- Obr. 9: Panel 3, detail rozdílu zpracování stínů, stav před sejmutí přemalby, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Veronika Kellerová
- Obr. 10: Panel 3, detail rozdílu zpracování stínů, stav po sejmutí přemalby, Velký čínský salonek, zámek Veltrusy, Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 11: Detaily původní barevnosti pozadí, zleva P3, P13A, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 12: P13A, detail zákalu barevné vrstvy, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 13: P15, detail změny barevnosti plátna vlivem vlhka migrujícího barviva, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Tereza Nedbalová
- Obr. 14: P13A, detail poškození – zkrakelovatělá barevná vrstva, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 15: P13A, detail – šelaková vrstva v pozadí malé papírové aplikace, po sejmutí přemalby, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 16: P15, detail podkresby uhlím pod malou papírovou aplikací, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Michaela Kudová, Tereza Nedbalová
- Obr. 17: P5, detail malby rámce později přelepeného papírovou aplikací, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Jitka Lustyková
- Obr. 18: P15, detail iluzivního rámce malovaného přes papírovou aplikaci, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Tereza Nedbalová
- Obr. 19: P13A, iluzivní dřevěná kartuše, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 20: P15, iluzivní dřevěná kartuše, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 21: P13A, detaily rukopisu na iluzivních dřevěných kartuších, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 22: P15, detaily rukopisu na iluzivních dřevěných kartuších, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Andrea Havlíčková



- Obr. 23: P13A, detail kresby květu, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy,  
Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 24: P15, detail kresby květu, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy,  
Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 25: P13A, detail květu, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy,  
Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 26: P15, detail květu, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy,  
Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 27: P15, detail květu, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy,  
Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 28: P13A, detail ptáčka, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy,  
Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 29: P15, detail ptáčků, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy,  
Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 30: P15, detail ptáčků, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy,  
Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 31: P15, přemalované a odstřižené detaily na papírové aplikaci, srov. s obr.  
19 a 20, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Tereza Nedbalová
- Obr. 32: P15, malá papírová aplikace, detail iluzivního dřevěného rámu původně  
přemalovaného, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy,  
Foto: Tereza Nedbalová
- Obr. 33: P13A, pozorování přemalování v UV luminiscenci, Velký čínský salonek,  
SZ Veltrusy, Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 34: P13A, snímek pořízený infračervenou kamerou, Velký čínský salonek,  
SZ Veltrusy, Foto: Martin Martan, ak. mal. rest.
- Obr. 35: P13A, snímek pořízený infračervenou kamerou, Velký čínský salonek,  
SZ Veltrusy, Foto: Martin Martan, ak. mal. rest.
- Obr. 36: Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, pohled na stěnu s dveřmi  
před restaurováním tapet, Foto: Eva Hájková
- Obr. 37: Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, pohled na severovýchodní stěnu  
před restaurováním tapet, Foto: Kateřina Opatová
- Obr. 38: Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, pohled na jihovýchodní stěnu  
před restaurováním tapet, Foto: Kateřina Opatová
- Obr. 39: P15, zátiší, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Tereza Nedbalová
- Obr. 40: Zkušební panel pro technologickou kopii části restaurované malby  
tapetových dveří, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy,  
Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 41: Napnuté a naklizené plátno, příprava panelu pro technologickou kopii  
části restaurované malby tapetových dveří na mobilním panelu,  
Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 42: Plátno opatřené emulzním podkladem, příprava panelu pro  
technologickou kopii části restaurované malby tapetových dveří  
na mobilním panelu, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy,  
Foto: Andrea Havlíčková

- Obr. 43: Napnutý arch papíru, příprava papírové aplikace panelu pro technologickou kopii části restaurované malby tapetových dveří Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 44: Arch papíru opatřený podkladovou barvou, příprava papírové aplikace panelu pro technologickou kopii části restaurované malby tapetových dveří na mobilním panelu, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 45: Přenesená kresba pomocí pauzy, průběžný stav technologické kopie části restaurované malby tapetových dveří na mobilním panelu, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 46: Podkresba tuší, průběžný stav technologické kopie části restaurované malby tapetových dveří na mobilním panelu, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 47: Papírová aplikace po kolorování, průběžný stav technologické kopie části restaurované malby tapetových dveří na mobilním panelu, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 48: Lotos s kachny, dílo malba na hedvábí, Čína 13.–14. stol., Auboyer, J., Goepper, R., Umění světa - Umění dálného východu, Praha 1972, obr. 63, s. 110, analogické dílo
- Obr. 49: Láhev s dekorací „Famille rose“ Čína 1723–1735, Auboyer, J., Goepper, R., Umění světa - Umění dálného východu, Praha 1972, obr. 77, s. 120, analogické dílo
- Obr. 50: Li Song, Čína, studijní materiál Venduly Ťopkové, analogické dílo
- Obr. 51: Bian Jingzhao, detail, studijní materiál Venduly Ťopkové, analogické dílo
- Obr. 52: Podkresba uhlem na podklad na textilní podložce, průběžný stav technologické kopie části restaurované malby tapetových dveří na mobilním panelu, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 53: Papírová aplikace nalepená na podkladu na plátěné podložce, průběžný stav technologické kopie části restaurované malby tapetových dveří na mobilním panelu, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 54: Po namalování pozadí, průběžný stav technologické kopie části restaurované malby tapetových dveří na mobilním panelu, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 55: Po namalování iluzivního dřevěného rámce, průběžný stav technologické kopie části restaurované malby tapetových dveří, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 56: Po dodělení stínů a doplnění detailů přesahujícího z papírové aplikace na malbu na textilní podložce, průběžný stav technologické kopie části restaurované malby tapetových dveří na mobilním panelu, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 57: Technologická kopie části malby tapetových dveří na mobilním panelu po dokončení úpravy povrchu šelakem, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Andrea Havlíčková

- Obr. 58: Technologická kopie části malby tapetových dveří na mobilním panelu po dokončení, detail malby a povrchů, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 59: Technologická kopie části malby tapetových dveří na mobilním panelu po dokončení, detail malby a povrchů, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 60: Technologická kopie části malby tapetových dveří na mobilním panelu po dokončení, detail malby a povrchů, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 61: Technologická kopie části malby tapetových dveří na mobilním panelu po dokončení, detail malby a povrchů, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 62: Technologická kopie části malby tapetových dveří na mobilním panelu po dokončení, detail malby a povrchů, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Andrea Havlíčková
- Obr. 63: P15, malá papírová aplikace překrývá velkou, detail papíru po sejmutí malé aplikace, Velký čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: Tereza Nedbalová
- Obr. 64: Malý čínský salonek, SZ Veltrusy, Foto: NPÚ – ÚOP středních Čech v Praze
- Obr. 65: Textilní tapety, hedvábný taft chiné s melírovaným dekorem květů, broskví a ptáků, ložnice s alkovnou, SZ Veltrusy, Foto: Eva Hájková
- Obr. 66: Detail, hedvábný taft s melírovaným dekorem květů, broskví a ptáků, ložnice s alkovnou, SZ Veltrusy, Foto: PhDr. Eva Lukášová
- Obr. 67: Detail, hedvábná látka zdobena malbou s dekorem nekonečného stromu života, Malý kabinet, SZ Veltrusy, Foto: PhDr. Eva Lukášová
- Obr. 68: Textilní tapety, Malý kabinet, SZ Veltrusy, Foto: PhDr. Eva Hájková
- Obr. 69: Textilní tapety, Druhá zrcadlově orientovaná ložnice s alkovnou a kartušemi s aliančním znakem, SZ Veltrusy, Foto: PhDr. Eva Hájková
- Obr. 70: Detail, hedvábné tapety s malovanými rostlinnými dekory a stuhami s mašlemi evokující motiv krajky, Druhá zrcadlově orientovaná ložnice s alkovnou a kartušemi s aliančním znakem, SZ Veltrusy, Foto: PhDr. Eva Lukášová
- Obr. 71: Detail textilní tapety, hedvábný Damašek s rozměrným dekorem květů, listů a granátových jablek, Velká reprezentační ložnice, SZ Veltrusy, Foto: Ladislav Bezděk, Gabriela Čapková

## ÚDAJE PRO KNIHOVNICKOU DATABÁZI

<b>Název práce</b>	Rekonstrukce techniky malby na papírových a textilních podložkách na tapetách z tzv. Velkého čínského salonku na 2. nadzemním podlaží SZ Veltrusy od neznámých autorů, asi 2. polovina 18. století (prozatím blíže neurčeno), a to podle studentkou A. Havlíčkovou restaurovaných maleb na části tapetových dveří a některých dalších malých demontovaných panelech – supraportě a suprafenestrách tamtéž.
<b>Autor práce</b>	Andrea Havlíčková
<b>Obor</b>	Restaurování a konzervace uměleckých děl na papíře a souvisejících materiálech
<b>Rok obhajoby</b>	2007
<b>Vedoucí práce</b>	akad. mal. a restaurátor Josef Čoban
<b>Anotace</b>	Hlavní částí práce je technologický průzkum, na jehož základě byla provedena rekonstrukce techniky malby. Okrajově se zabýváme stavebně historickým vývojem SZ Veltrusy a rodem Chodků z Chodkova a Vojnína. Zmiňujeme se o historii čínských tapet a jejich dovozu do Evropy, barokních tapetách a uměleckým technikám při jejich výrobě uplatněných.
<b>Klíčová slova</b>	Tapety, čínské malované tapety, tapety s dřevorytovým podkladem, barokní tapety, klihová malba, SZ Veltrusy, rod Chodků, iluzivní dekor, dolomitický vápenec, indigo