

Oponentský posudek bakalářské práce Zuzany Jaškové.
Fakulta restaurování Univerzity Pardubice,
Ateliér restaurování a konzervace uměleckých děl na papíru
a souvisejících materiálech.
Bakalářská práce na téma:
Restaurování olejomalby na papíře, datování, určení autorství.

Jak uvádí studentka v anotaci, práce je zaměřena na restaurování olejomalby na papíru, jejíž autorství je připisováno Františku Kupkovi. Dílo pochází ze soukromé sbírky a evidentně jde o práci buď ještě nevyzrálého umělce nebo malíře, který se ve své tvorbě pohyboval v dané kvalitativní rovině. Bakalářská práce není přísně dělena na část praktickou a teoretickou, neboť součástí restaurování malby, resp. restaurátorského průzkumu je i snaha o získání poznatků, které by dílčím způsobem přispěly při snahách o potvrzení autorství díla a určení jeho datace. Proto již v rámci průzkumu studentka zařazuje kapitoly věnující se autorově životu a soustředí se na období jeho rané tvorby, kdy se v rámci svých studií v Praze a ve Vídni a v rámci počátků svého pohybu v Paříži ještě věnuje figurativní malbě. Zde je třeba poznamenat, že výsledky restaurátorského průzkumu, bez těsnější a intenzivní spolupráce se specialisty, kteří se zabývají dílem konkrétního umělce, mohou znamenat pouze hypotézy, které bez dalších komparací zůstávají pouze v rovině hypotéz. Proto je třeba být v závěrech velmi opatrný a nepouštět se do oblastí, které náležejí práci historika a teoretika umění. Myslím, že studentka si tohoto nebezpečí byla dobře vědoma a výsledky průzkumu, které se týkají signatury a komparace obrazu s díly, která jsou již bezpečně zařazena do období umělcových začátků, vnímá pouze jako dílčí podklady pro další možný výzkum. Vizualní zkoumání malby a porovnávání malířského rukopisu, barevné škály, kladení barev, identifikace použitých nástrojů apod. vyžaduje určitou specifickou odbornou zkušenost. Na druhou stranu je sympatické s jakou vervou se studentka do této oblasti pustila. Studentka v úvodu uvádí, že teoretická část práce byla odvozena od přesvědčení majitele obrazu, že se jedná o rané dílo Františka Kupky, cit. „*čemuž odpovídá také signatura*“. Jedná se zde o předčasné konstatování neboť signatura, která se teprve stane předmětem zkoumání, protože není prozatím jasné, zda jde o autentický Kupkův podpis, nemůže být důkazem, že se jedná o dílo Kupkovo. V úvodu nás studentka dále stručně seznamuje s dalšími kapitolami práce, z nichž první dvě jsou zaměřeny na průzkum a popis díla, další pak na osobnost Františka Kupky. Zde charakterizuje Kupku jako jednoho ze zakladatelů nefigurálního umění (str. 12), kdy má pravděpodobně na mysli umění nefigurativní. O několik řádků dále a v kapitole věnované jeho dílu pak píše o jeho uměleckých začátcích a ranější tvorbě jako o realistické figurální malbě. Je to konstatování nepřesné a zavádějící, jeho malba je v tomto období figurální, ale nelze ji jednoznačně považovat za malbu realistickou.

V kapitole 2 se sl. Jašková věnuje popisu restaurovaného díla a nejdříve podává základní informace o technice a rozměrech. V typologickém popisu dále rozvádí jak techniku malby, charakter podložky, adjustaci, tak i charakteristiku malby samotné, kterou identifikuje jako malbu alla prima. I v této části se dopouští nepřesností, když výjev charakterizuje opět

jako, cit.: „*realistický, figurální, s historickou tematikou oslavující slavnou událost českých dějin*“. Formulace o zobrazení kněžny Libuše „*v procesu věštění*“ či „*vykonávání soudu*“ nejsou příliš zdařilé. Následuje podrobný popis celé kompozice a popis ozdobného rámu. Ve třetí podkapitole druhé kapitoly se studentka věnuje zevrubnému popisu poškození díla. Zde konstatuje, že obraz byl již v minulosti restaurován a zmiňuje nedostatky tohoto zásahu, který způsobil další degradaci díla v celé jeho struktuře. Ve čtvrté podkapitole druhé kapitoly práce sleduje sl. Jašková historii díla a v této souvislosti cituje současného majitele díla. Třetí kapitola práce je věnována metodice průzkumu a uvádí úkony provedené v rámci nedestruktivní i destruktivní části průzkumu. V rámci destruktivního průzkumu byly odebrány vzorky pro analýzy materiálového složení díla v celé jeho struktuře, stěry pro mikrobiologickou analýzu a provedeny zkoušky rozpustnosti barevných vrstev. Následuje podrobný popis průzkumu. V této souvislosti jsou v příložené tabulce uvedeny výsledky zkoušek rozpustnosti barevných vrstev malby včetně podkresby i zkoušky rozpustnosti barevných nátěrů ozdobného rámu. Chybí zde však doba po kterou byla barevná vrstva vystavena působení rozpouštědel. Není zmíněna ani jejich teplota. V případě etanolu je doba expozice velmi důležitá, neboť jeho působení projevující se bobtnáním linoxynové vrstvy může být značně agresivní. Podle údajů v tabulce je výsledek uveden jako negativní. U takto relativně mladé malby to není příliš pravděpodobné. Navíc je třeba vzít, v souvislosti s charakteristikou malby jako malby alla prima, v úvahu i potenciální přítomnost pomalu zasychajícího oleje jako pojítka, kdy se nerozpustnost povrchových partií barevné vrstvy snižuje. V další části třetí kapitoly studentka vyhodnocuje výsledky průzkumu a charakterizuje podrobněji restaurátorský zásah provedený v minulosti. Do určité míry předjímá i restaurátorský záměr, který bude respektovat přání majitele obrazu prezentovat dílo jako součást vlastní sbírky. Dále se studentka snaží na základě výsledků průzkumu a současně na základě vizuálního posouzení identifikovat techniku a technologii malby. V tabulce uvádí barvy rychle, normálně a pomaluschnoucí. Pomocí IR reflektografie potvrzuje již vizuální prohlídkou zjištěnou přítomnost uhlové podkresby, ve světle UV lampy pak absenci lakové vrstvy. V této souvislosti je třeba upozornit, že fotodokumentaci jednotlivých partií malby v uvedených částech světelného spektra je nutné pro přímou komparaci pořizovat i v rozptýleném denním světle, případně i ve světle razantním. Ve čtvrté kapitole se sl. Jašková věnuje životu Františka Kupky a jeho studiím. Zde uvádí jednoho z jeho prvních učitelů Aloise Studničku (str. 30). Při té příležitosti v poznámce pod čarou věnovanou Nazarénům, patrně formou sekundární citace, charakterizuje jejich tvorbu, mimo jiné, jako návrat k monumentálním freskám. Patrně by bylo vhodnější uvádět termín nástěnná malba. Mimo ateliér náboženské a historické malby Františka Sequense na pražské Akademii, kde Kupka studoval, by se slušelo namísto letmé zmínky uvést i zbývající dvě školy včetně jejich profesorů a to školu krajinářskou Julia Mařáka a ateliér žánrové malby Maxmiliána Pirnera (str. 32). Na stejné straně se studentka zmiňuje o osobnosti Josefa Mánesa, jehož tvorba měla výrazný vliv na práci Františka Kupky. V této souvislosti uvádí, že cit.: „*Mánes studoval na akademii v Praze s jedním z původních nazarénistů ...*“. Neuvádí ale, o kterého umělce jde.

Navíc výraz „*původní nazarénista*“ je poněkud nesrozumitelný. Ve druhé podkapitole čtvrté kapitoly studentka vybírá raná Kupkova díla, kde je jeho autorství nesporné a porovnává je s restaurovaným obrazem. Snaží se komparovat styl malby, barevnost a kompozici. Velmi podrobně se zaměřuje na malířovu techniku i způsob modelace. Velmi správně se, mimo jiné, soustředí na malbu prstů, kde lze poměrně dobře sledovat charakteristické tvarosloví typické pro konkrétního malíře. Podobně je tomu i u drapérie a nasazování finálních světél v malbě lesklých objektů. Poněkud problematičtější může být srovnávání dílčích částí kompozice. V podkapitole značené 4.3.2. (str. 51) se soustředí na samotnou signaturu a její srovnání s Kupkovým podpisem na ověřených dílech. Ze signatury restaurovaného obrazu studentka odebrala v rámci destruktivní části průzkumu vzorek pro stratigrafickou analýzu barevného souvrství. Výsledky neprokázaly, že by se jednalo o dodatečně provedený podpis. V další podkapitole 4. kapitoly se studentka snaží o zjištění alespoň rámcové datace díla a vymezuje si určitý časový prostor, ve kterém by obraz, pokud by byl obrazem Kupkovým, mohl vzniknout. Za spodní možnou hranici studentka nejprve klade rok 1885, ze kterého, jak uvádí, jsou známé první Kupkovy signované obrazy, horní hranicí by měl být konec prvního desetiletí 20. století, kdy se Kupkova malba začíná figurativní poloze vzdalovat. Studentka si dobře uvědomuje, že jak tématicky, tak v práci s barvou a linií se od restaurovaného obrazu již velmi liší i obrazy pocházející z doby po absolutoriu pražské Akademie a proto možné datování nakonec vymezuje roky 1888 – 1892, tedy roky Kupkova studia na škole. Je však možné, že by šlo, vzhledem k charakteru malby, jít se spodní hranicí ještě níže.

Pátá kapitola práce je plně věnována již vlastnímu restaurování obrazu. Studentka znovu zmiňuje jednotlivé kroky průzkumu, dále pak zkoušky rozpustnosti barevné vrstvy a výsledky měření kyselosti papírové podložky. Následuje konsolidace barevné vrstvy, čištění a zajištění malby přelepením japonským papírem. Přelepu předchází zkoušky vybraných adheziv. Tento pomocný přelep slouží při dalším postupu prací jako ochrana malby. Následuje postupné snímání novější lepenky z rubové strany a zbavení rubu originální podložky zbytků adheziva. Na základě výsledků mikrobiologických testů studentka přistoupila k chemické likvidaci mikrobiologického napadení podložky. Následně byl obraz vyrovnán pomocí zavlhčení a postupného zatěžování. Z malby byl sejmuto ochranný přelep a obraz podlepen japonským papírem. Chybějící části podložky byly doplněny vlastnoručně vyrobeným papírem. Obraz byl napnut na alkalickou lepenku za přesahující okraje podlepového japonského papíru. Malba byla v této fázi prací opatřena tenkou vrstvou laku, který současně posloužil jako separační vrstva pro následné kroky restaurování. Lokální retuš byla prováděna akvarelovými barvami. Studentka uvádí, že při retuši větších chybějících míst v malbě použila *trattegio*. Podle mého názoru však nejde v pravém slova smyslu o *trattegio*, ale spíše o jednodušší čárovou retuš, jejíž výhodou je snadná rozpoznatelnost a především vzdušnost, která retušovanou plochu nezahlcuje a umožňuje dosažení dostatečné barevné hloubky retušovaných ploch. Otázkou je, zda právě tento typ zvolené retuše je pro malbu tohoto charakteru nejvhodnější. Navíc průběh čar je na různých defektech odlišný. Někde jsou vedeny svisle, někde horizontálně. Je možné, že organičtějšího zapojení defektů by bylo

dosaženo pomocí vrstvení volných barevných skvrn nebo teček, které by z optického hlediska lépe sledovaly expresivnější charakter malby a současně by byly snadno rozlišitelné.

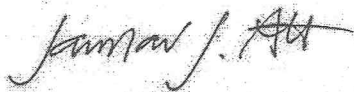
Malba byla na závěr opatřena finálním lakem stejného složení jako u lakování separačního. Studentka provedla i komplexní restaurování ozdobného rámu, které spočívalo ve ztenčení povrchových vrstev barevného nátěru, vytmelení defektů a jejich retuši. Součástí práce byla i adjustace obrazu v tomto originálním rámu.

V závěru textu studentka shrnuje výsledky jak teoretické tak praktické části zadaného úkolu bakalářské práce. Obrazová dokumentace teoretické i praktické práce je velmi bohatá, v obou případech odpovídající zadaným úkolům. Dostačující je i přehled literatury a dalších zdrojů, které studentka v práci využívala. U internetových zdrojů je třeba uvádět datum, kdy byla informace získána.

Studentka si v teoretické části práce připravila velmi nelehký úkol. Mapováním a hodnocením Kupkova díla se, zvláště v posledních letech, kdy zájem o jeho dílo velmi vzrostl, zabývá stále víc odborníků v oblasti teorie umění a je zřejmé, že komplexním podchycením a pochopením jeho tvorby v celé její složitosti a bohatosti se budou zabývat ještě velmi dlouho. V rámci své bakalářské práce studentka si studentka vyzkoušela jak problematické a náročné je alespoň se pokusit na jednom konkrétním díle identifikovat tvůrce a zařadit práci do určitého období jeho tvorby. Vyzkoušela si roli trochu detektiva, trochu historika umění, trochu teoretika umění. Současně měla možnost zkoumané dílo restaurovat. V její badatelské teoretické práci ji tato praktická část nesporně pomohla. Samozřejmě, že výsledkem tohoto výzkumu nemůže být potvrzení či vyvrácení autorství daného díla ani stanovení datace vzniku. Rozhodně je však třeba její snahu ocenit už jen proto, že řada získaných výsledků může být využita pro další badatelskou práci. Jak je již výše uvedeno, výzkum tohoto druhu vyžaduje spolupráci odborníků ve více disciplínách a jedině poskládáním dílčích poznatků získaných v jednotlivých oborech lze dojít k určitým výsledkům. Úloha restaurátora je v těchto případech nezastupitelná, ale dílčí.

V praktické části práce studentka předvedla velmi citlivý přístup, s mírou pokory k restaurovanému dílu i s respektem k jeho vypovídací historické hodnotě. Výsledkem restaurování je malba, která je stabilizovaná ve své materiálové podstatě v celé struktuře. Odstraněny byly všechny zákroky pocházející z minulého restaurování, které do značné míry způsobovaly další degradaci jak papírové podložky, tak barevné vrstvy. Čištění proběhlo velmi citlivě, retuše potlačující rušivé partie jsou dostatečně identifikovatelné (drobné výhrady viz výše). Napnutí obrazu na vyztužující pomocnou podložku je z hlediska stabilizace obrazové plochy s největší pravděpodobností dostatečné, současně zajišťující nezávislý pohyb originální papírové podložky s malbou. Sympatický je přístup studentky k prezentaci defektů způsobených nakládáním s obrazem v minulosti a které se v obrazové ploše objevují v podobě stabilizovaných, ale přiznaných, přesto nerušících zlomů.

Práci doporučuji k obhajobě a hodnotím známkou výborně.



Jaroslav J. Alt

V Trstěnici dne 10. 9. 2012