

UNIVERZITA PARDUBICE
FAKULTA RESTAUROVÁNÍ

**SROVNÁNÍ MATERIÁLŮ A TECHNIK
POUŽÍVANÝCH PRO RETUŠE
NÁSTĚNNÝCH MALEB
VE 20. STOLETÍ V ČESKÝCH ZEMÍCH**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

AUTOR PRÁCE: Iva Burešová

VEDOUCÍ PRÁCE: Mgr. Art Luboš Machačko

2007

UNIVERSITY OF PARDUBICE
FACULTY OF RESTORATION

**THE COMPARISON OF MATERIALS AND
TECHNIQUES USED FOR RETOUCHING
OF WALL PAINTING
IN THE 20th CENTURY IN CZECH LANDS**

BACHELOR WORK

AUTHOR: Iva Burešová

SUPERVISOR: Mgr. Art Luboš Machačko

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 na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorského zákona, 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 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

Iva Burešová

Chtěla bych poděkovat mému vedoucímu práce za vedení a mnohou radu, taktéž konzultantům PhDr.Vratislavu Nejedlému, CSc. a Ing. Renatě Tišlové za výraznou pomoc a v ne poslední řadě Mgr. Jiřímu Kaše.

Abstrakt

Cílem této bakalářské práce bylo srovnání materiálů a technik používaných pro retuš nástěnných maleb ve 20. století. Nejdříve bylo nutné vysvětlit pojem retušování a požadavky, které jsou na retuš kladeny. Nastínili jsme situaci, která byla podkladem pro vývoj v našich zemích. Popsali jsme jednotlivé druhy a způsoby retuše a jejich souvislost s deskovou malbou. Zásadami, ze kterých způsoby retuše vycházely, byly teorie Cesara Brandiho a podněty, které vznikly v Itálii jako byla konference v Římě v roce 1930. Byly uvedeny osobnosti, které velmi ovlivnily a formovaly obor. Mezi nejvýraznější u nás patřil Bohuslav Slánský, který přímo specifikoval druhy retuší, jejich formu. Byly vedeny četné diskuze týkající se této problematiky. Důležité bylo uvedení názorných příkladů retuší z nástěnných maleb. Jedná se o síň Zemských desek na Pražském hradě, kde jsou vyobrazeny rodové erby úředníků kanceláře. Byla zde poprvé uplatněna čárková retuš. Dalším příkladem je restaurování nástěnných maleb na Karlštejně, které jsou malovány mistrem Theodorikem.

Z technologického hlediska jsme uvedli použití syntetických makromolekulárních látek, používaných v praxi v padesátých letech. Nad rámec práce by mohl být vytvořen panel s různými pojivy retuší.

Práci jsme doprovodili obrazovou přílohou dokumentující retuš nástěnných maleb se zaměřením na oblast Čech a Moravy. Součástí byly charakteristické příklady.

The aim of the bachelor work was the comparison of materials and techniques used for the retouch of wall paintings in the 20th century. First it was necessary to explain the concept of retouching and demands which are put on it. We outlined the situation which was basis for development in our country. We described particular sorts and ways of retouch and their connection with *wood* painting. The principles which the ways were built on were the theories of Cesare Brandi and stimuli which originated in Italy, such as the conference in Rome in 1930. Personalities were stated here which affected and formed this subject

field. One of the most important scientists in our country was Bohuslav Slánský who specified sorts or retouch, their form. There were numerous discussions concerning this problem. The presentation of examples of wall painting retouch was important. It is a municipal hall where state official's coat-of-arms are painted. It was the first time linear retouch was applied. Another example was the renovation of wall paintings at the Karlštejn castle which were painted by magister Theodorikus.

From a technological point of view using synthetic makromolekular fabric was mentioned. It was used in the fifties of the 20th century. Outside the range of the bachelor work a panel with different binders of retouch could be made.

We added an image suplement, documenting wall painting retouch and focusing on the region of Bohemia and Moravia. Charakteristic examples were part of it.

<u>Obsah :</u>	
Úvod.....	8

Teorie retuše

1. <u>Vysvětlení pojmu „Retušování“</u>	9-10
1.1. umístění retuše ve sledu vrstev.....	11-12
1.2. požadavky kladené na retuš.....	13
1.2.1. respektování technologických kritérií.....	13
1.2.2. respektování výtvarně estetického a historického významu..	13-14
2. <u>Problém prezentace,zpracování chybějících míst</u>	15-18
3. <u>Souvislost s deskovou malbou</u>	19-20
4. <u>Souvislost s architekturou</u>	21-22
5. <u>Historické způsoby retuší</u>	23-27
5.1. K vývoji retuše malířských děl, především nástěnných maleb ve 20. století.....	28-31
6. <u>Diskuze nad různými přístupy při retušování nástěnných maleb</u> (uměleckých děl osobně)	
6.1. spor s označením: Slánský-Petr.....	32-36
7. <u>Názorné příklady retuší z restaurování nástěnných maleb v českých zemích</u>	
7.1. Místnost Zemských desek na Pražském hradě.....	37-39
7.2. Mistr Theodorik-Karlštejn.....	40-41
7.3. Znojemská rotunda.....	42-44
8. <u>Retušovací metody v Itálii</u>	45-51

Technika retuše

9.1. Technologická stránka retuše	52-54
9.2. Přehled materiálů používaných ve 20. století, nové techniky, pojiva, počátek užití syntetických makrom. látek	55-57
Závěr.....	58-59
Poznámky.....	60-63
Literatura.....	64-66
Obrazová příloha.....	67-73
Údaje pro knihovnickou databázi	

Úvod

Cílem bakalářské práce je projednání a srovnání materiálů a technik, používaných pro retuš nástěnných maleb ve 20. století v českých zemích. Nejprve vysvětlíme pojem „retušování“ a uvedeme požadavky, které jsou na retuš kladeny. Shromáždíme dostupné údaje týkající se historického vývoje retušování nástěnných maleb (uměleckých děl obecně) ve 20. století. Z dostupné literatury a pramenů popíšeme jednotlivé druhy a způsoby retuše, jejich souvislost s deskovou malbou, u nástěnných maleb souvislost s architekturou. Zaměříme se na diskuze nad různými přístupy při retušování nástěnných maleb. Pokusíme se uvést názorné příklady retuší z restaurovaných nástěnných maleb v českých zemích. Z technologického hlediska se budeme podrobněji zabývat charakteristikou materiálů, používaných jako pojiva retuší ve 20. století. Práci doprovodíme obrazovou přílohou dokumentující retuš nástěnných maleb se zaměřením na oblast Čech a Moravy. Součástí budou charakteristické příklady.

1. Retouche ¹⁾

Tento výraz pochází z francouzštiny, znamená doslovně “znovu se dotýkati“, dále ho lze chápat jako oprava, vylepšení, dodělání.

V restaurátorské praxi znamená dokončení malby. Pro malíře značí doplnění chybějících míst v barevné vrstvě. Retuš musí mít dobré optické vlastnosti, vrátit malbě zpět spojitost s obsahem. Jaký druh retuše bude zvolen je závislé na konkrétní ztrátě. Malbě by měla být zpět navracena její optická substance.

Do první čtvrtiny 20. století byly bezpochyby retuší přemalovávány i originální části, aby působily propojeně. Postupně sílily vědecké znalosti a úsilí pozorovat a zpracovávat umělecké dílo jako časový dokument. Určovaly, které druhy retuše použít.

Dílny objevily vlastní metody v malířských technikách maleb a jejich budoucí použití ohleduplně napodobovalo vedený štětec originálu. Šrafy nebo tečky stavěné z tónů vedle sebe působily opticky sjednoceně pro vzdáleného pozorovatele.

Rozdílnou míru poškození barevné vrstvy jako popraskání, rozedření, spálení barvy, nemůže restaurátor se svými standardním uměleckými a technickými metodami uspokojivě odstranit.

Zdali restaurátor užije k retuši akvarel, temperu, pryskyřici, pryskyřičný olej, je méně důležité než umění použití těchto materiálů, uspořádání ve vrstvách, dostatečný čas schnutí, správné použití chladných a teplých tónů, užití lazur atd.

Žádané barvy musí souhlasit s retuší v okolí, když jsou dobře řemeslně provedené, drží déle. Musí být lehce odstranitelné. Nástěnné malby bývají dnes retušovány takzvanou čárkovou retuší, jde o celkový dojem, který náleží originálu a retuši. Různé doplňky, jako zlato, se řídí podle techniky originálu.

Jaký druh retuše v restaurátorské praxi použijeme závisí na poškozené nástěnné malbě.

Běžný způsob retuše rekonstruuje poškozená místa, snaží se

o spojitost podmíněnou druhem památky. Její hlavní funkcí je odstranění rušivého dojmu prázdných míst. Klade si cíl malbu opticky sjednotit.

Neutrální retuš chápe v první řadě umělecké dílo jako dokument. Chybějící místa budou doplněna s okolím, nebo také uzavřena v celku neutrálními tóny.

Trattegio neboli Rigatino jsou pointilistické svou povahou. Stojí na hranicích mezi běžnou a neutrální retuší. Trattegio je výsledkem restaurátorské teorie centrálního institutu restaurování v Římě, které pozoruje umělecká díla jako pevně vedenou jednotku z historie spojenou s elementy estetiky. Trattegio v Institutu probíhá kolmo. V jiných oblastech Itálie byly používány různé směry Trattegia, jako po formě originálu, do kříže.

Restaurování maleb jako fragmentu bude ponecháno ve výchozí podobě. Největším zásahem by bylo markantní nosné partie lehce zatónovat. Také tyto metody mají tendence k archeologickému konzervování.

1.1. Umístění retuše ve sledu vrstev

Retuš napravuje určitá poškození a to takovým způsobem, aby byla docílena intaktnost uměleckého díla.

Samotné retuši předchází zmapování částí, které by měly být doplněny. To znamená, vymežit si podklad retuše, určit rozsah poškození, s čímž souvisí, jak bude retuš rozsáhlá. Z důvodu rekonstrukce určíme v jaké vrstvě nástěnné malby se poškození nachází.

Rozsah a umístění retuše se liší podle typu ztráty. V případě sloučení problémů ztrátových míst, může dojít k rozdělení do různých typů.

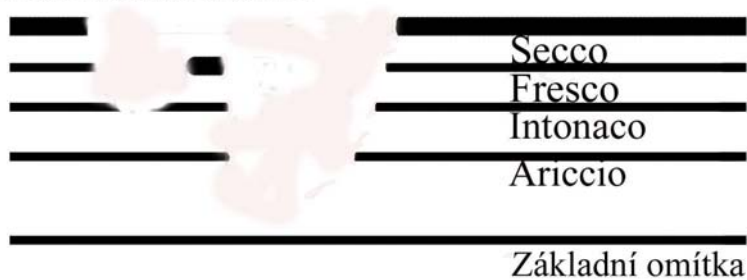
Zhoršená soudržnost odkazuje na povrchní změnu patiny nebo na aktuální stav pigmentové vrstvy. Dochází ke snadnému loupání odřené a narušené barevné vrstvy nebo jejího okolí a mohou zůstat jen zbytky originálu.

V případě kompletní ztráty pigmentové vrstvy nebo podkladu, může být buď přistoupeno k rekonstrukci, nebo jejich rozsah a umístění rekonstrukci neumožňuje.

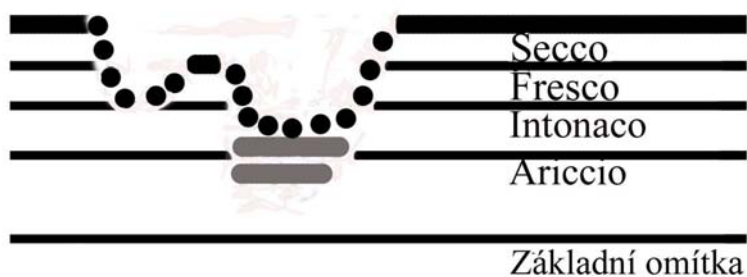
Pokud známe architektonický popis ztrát, může k rekonstrukci dojít.²⁾





Nástěnná malba se skládá z nosné zdi, základové omítky, ariccia, intonaca, barevné vrstvy. Podle techniky lze zjednodušeně rozdělit nástěnnou malbu na fresco, secco, nebo fresco secco. Každá retuš by mohla být považována za rekonstrukci.

Před restaurováním



Po restaurování



- 1/ 
- 2/ 
- 3/ 
- 4/ 

- Povrch malby
- Tmely
- Retuš
- Sled vrstev

1.2. Požadavky kladené na retuš

1.2.1. Respektování technologických kritérií

Při retuši mají být dodržována standardní technologická kritéria. Mezi nejdůležitější z nich patří optická stálost, snadná odstranitelnost, snášenlivost s původními materiály. Musí být zachována inertnost k ošetřovanému materiálu. Měla by být splněna optická kritéria, aby nedocházelo ke žloutnutí a tmavnutí, k nežádoucímu lesku. Samozřejmostí je netoxičnost použitých materiálů. Retuš musí splňovat požadavek rozpustnosti.

Pro retuš nástěnných maleb nesmí být použito olejových barev, nerozpustných temper. Výběr pojidla je těmito předpoklady omezen. Zvolená pojidla jsou závislá na prostředí, ve kterém se vyskytují, ideálním je prostředí naprosto suché.

Retušování má přispět k vnímání estetické a výtvarné kvality bez ovlivnění dokumentárními a historickými hodnotami.

V českých zemích se uplatňuje především výtvarná a estetická stránka problému.³⁾

1.2.2. Respektování výtvarně estetického a historického významu

Rozpoznatelnost retuší

Je základním požadavkem. Měla by být provedena do té míry, aby poškozená místa doplněného barvou retuše byla z bezprostřední blízkosti dobře viditelná a rozlišitelná.

Vnímatelnost

Požadavek snadné vnímatelnosti retuše nevyplývá ze skutečnosti respektování autentického stavu původní malby, ale je podmíněn tím že se názory na retuš čas od času mění. Při opravách se většinou stará retuš odstraňuje. Názory podléhají změnám dobového cítění, mění se vnímání funkce retuše v organismu díla.

Otázkou je, do jaké míry má být retuš oproti originálním partiím odlišena.

Odstranitelnost všech nově nanesených vrstev

Předpokládá se, že kdykoli i po velmi dlouhé době lze sejmout všechny nové vrstvy, aniž se poruší původní malba. Je důležité si uvědomit, že retuš silně poškozených partií bývá spojena s větším či menším přemalováním původní malby.

Velkým problémem zůstává nerozpustná barva retuší a přemaleby nerespektující originál, mnohdy ještě utvrzená fixáží.⁴⁾

Vzdálenost ovlivňující vnímání retuše

V případě retuše originálních fragmentů narážíme na problém odstupu. Celá výtvarná koncepce je podřízena instalaci v původní osazovací výšce od 2 do 6,5 metru od země. S touto vzdáleností je počítáno ve šrafové retuši na lokálním tónu.

„Nemělo by dojít ke splynutí restaurátorských zásahů. Kdyby došlo k potlačení defektů, dílo by ztratilo svou autentickou podobu. U fragmentálně zachovalé malby by měly být retuše velmi úsporné.“⁵⁾

2. Problém prezentace, zpracování chybějících míst ⁶⁾

Při restaurátorském zásahu by se chybějící nebo poškozená místa nástěnných maleb měla přibližovat originálu. Všechny restaurátorské práce by měly vycházet ze stejných estetických a historických úvah.

Ze všeho nejdříve je nutné si připomenout základní principy, které přesně formuloval **Cesare Brandi**.⁷⁾ Do uměleckého díla můžeme zasáhnout po splnění dvou podmínek. To znamená zachovat jej v co nejcelistvější podobě a v případě nutnosti posílit jeho ohroženou materiální strukturu. *„Zachování celistvosti díla znamená zasáhnout do něho pouze tehdy, bylo-li kvůli nežádoucím zásahům nebo působením času dílo deformováno dodatky či úpravami, jež nevedly k nové syntéze.“*⁸⁾

Mezi jeho pevné požadavky patří jasné a snadné rozeznání doplňků, které přispívají k potencionální jednotě obrazu. Je nutné oslabit vystupování prázdného místa jako „figury“.

*„Musíme odstranit jakoukoli nejednoznačnost chybějícího místa, tedy nedopustit, aby bylo pohlceno obrazem, což by vedlo pouze k oslabení obrazu. Je proto žádoucí, aby chybějící místo bylo v rovině odlišné od plochy obrazu. Tam, kde to není uskutečnitelné, je třeba odstupňovat barevný tón chybějícího místa tak, abychom jím vytvořili prostorovou situaci odlišnou od tónů vyjádřených v neúplném obrazu.“*⁹⁾

Ztráta způsobuje obtížné chápání celku, Brandi používal terminologii celostní psychologie. Ztráta má tendence stát se vzorem, zatímco celá malba se stane základem.¹⁰⁾

Rekonstrukce chybějících míst je limitovaná z historického hlediska autenticitou díla a je vysvětlená praktickým způsobem. K rekonstrukci jako kritické interpretaci, dochází po dlouhém zamyšlení. Jejím cílem je vytvořit z fragmentů jednotné dílo, ve kterém není porušena čitelnost obrazu.

Vzhledem k originálu musí být tento fakt vzat v úvahu jako významné kritické vyjádření.

Rekonstruované partie musí být skutečně rozlišené od originálu, a tedy sjednoceny s celou formou díla. Technické postupy tyto zdánlivě protikladné požadavky srovnávají.

Nástěnná malba vyžaduje rozdílný přístup ve srovnání s obrazem na mobilní podložce.

Tradiční retušování, jehož významem je obvykle znovu vytvoření, bývá málo kdy retuší limitováno. Zřídka kdy je omezováno podle oblastí ztrát. Podle rozsahu ztráty může jednoduše pronikat do hloubky malby. Tento fakt je odvozen z naivního usouzení, že dílo umění musí být přepracované řemeslníkem. Tento koncept se zakládá na tom, že řemeslník pracuje ve společnosti podle tradice. Po uplynutí určité doby je nutné dílo opravovat, ne restaurovat. Skutečný způsob restaurování naznačuje určitý historický rozdíl z tradic, které byly spontánně vytvořeny.

Historie dnes požaduje autenticitu dokumentů s minulostí. Moderní estetika v umění zdůrazňuje jedinečný charakter práce, vytváří individuální vědomí v daném historickém momentě. Má prokázat, že ne vždy se umělec samotný pokouší reprodukovat, dělat repliku nebo falešně vytvořit nové dílo.

Tyto principy, které jsou kořeny každé moderní koncepce restaurování, občas vedou k extrémní puristické tradici. Tato tradice odmítá zákročit v případě ztrátových částí malby, důvodem jsou požadavky etiky.

Estetická skutečnost leží výhradně u objevu díla umění a jeho vysvětlení.

Navrácení ztráty

Malby by měly být restaurovány tak, aby se pokud možno přibližovaly původnímu vzhledu

Základním cílem restaurátorského procesu je odstranit rušivá místa. Nejdříve řešíme poškození způsobené změnou nosnosti, která by měla

být znovu obnovena. Když se nám podaří objasnit tak rozsáhlé ztráty, můžeme přikročit k rekonstrukci, která probíhá v teorii různých systémů obnovy. Rozsah praktických možností je limitovaný, klade velké požadavky, které musí probíhat souběžně. Popsané metody jsou založené na dlouholetých zkušenostech, jejichž problémy musí být vyřešený platným a uspokojivým způsobem. Mohou být popsané různé typy ztrát.

Sjednocení patiny

Ztráta patiny způsobená nesouvislostí podkladu může změnit třept malby, následkem toho odstíny a místa obrazu. Když jsou ztráty velmi malé a povrchní, potom mohou být vráceny pomocí lehké akvarelové lazury, tato lazura nezmění vrstvu, která jí pokrývá. Odstín musí odpovídat zvláštním tónům patiny. Tato patina je šedavá ve fresce, může být určována podobnými chladnými odstíny.

Obnovení povrchu pigmentové vrstvy

Odlupující se barevná vrstva ovlivňuje vzhled malby, protože vytváří malé lehké body, které mohou opticky vystupovat vpřed originálních obrazových plánů. Tyto body musí ustoupit v prostoru, aby byl obraz obnoven ve své hloubce a „kontinuitě“. Toho může být dosaženo zesvětlením tónů ztráty ve smyslu akvarelové lazury. Použijeme chladnější tóny ztvárňující stopu originální malby, avšak tento zákrok vyžaduje citlivý přístup. Jedná se o záležitost obnovení prostorových vztahů. Zblízka můžeme pozorovat rozdílný charakter od originálu, připouští dostatečnou identifikaci retušování a kritického ztvárnění.

Doplnění ztráty

V tomto případě je zaměřena pozornost na soudržnost okrajů malby, které by měly být zkonsolidovány. Je nutné snažit se vyhnout riziku drolení a zajistit jejich pevnost. Běžně jsou používané identické materiály.

V případě malby na vápenném podkladu, musí být v případě nutnosti započato s vyplněním ztrát v úrovni ariccia s maltou podobnou originálu.

Rozmanitost používaných zrnitých materiálů dovoluje restaurátorovi získat také barvu a strukturu jako uzavřený originální podklad.

Před tmelením musí dojít k navlhčení stěny. Je doporučeno malbu v oblasti ztráty fixovat 10% rozpuštěným Paraloidem B72 v lihu. Musíme být pozorní a zabránit znečištění prostředí malovaných míst, především před usušením. ¹¹⁾

3. Souvislost s deskovou malbou

Poznatky získané studiem retuše závěsných obrazů jsou opomenutím přenášeny na obrazy nástěnné. Docházelo k mechanickému užití. Jedná se především o metodu napodobivé retuše. Je podstatné si uvědomit, že nástěnná malba se liší od závěsných obrazů nejen svým materiálovým složením, ale také svou estetickou funkcí v architektonickém prostoru. Jednoznačně vyžaduje samostatné řešení, vlastní specifické metody retuše.

Důsledkem mechanického přenášení metod z oboru do oboru je nepříliš uspokojivý stav, ve kterém se dnes naše nástěnné středověké malby nacházejí. Jedná se především o retuše a doplňky porušených partií. Odlišná podložka vyžaduje naprosto jiný přístup.

Jejich barevná vrstva postrádá krakelovou arabesku, z toho důvodu je rozpoznání zejména napodobivé retuše velmi obtížné. Tato retuš totiž imituje odstín okolní barevné vrstvy. Při průzkumu v ultrafialové luminiscenci nejsme schopni také zdaleka zjistit takové informace, jako v případě obrazů deskových. Nepřítomnost lakových vrstev ztěžuje rozlišení různě starých barevných nánosů. V mnoha případech nelze vůbec původní vrstvu od doplňku rozeznat.

„Je důležité do nástěnné malby příliš nezasahovat. Restaurátor by se měl omezit na pouhé zatónování porušených ploch tmelem v barevnosti a odstínu staré omítky.“¹²⁾

Obrazová retuš je ovlivněna teoretickými úvahami, vkusem, slohovým názorem své doby. Heinz Althofer¹³⁾ charakterizoval 5 skupin doplňování retuše obrazů: běžná (normální), napodobivá, neutrální, trateggio, restaurování malby jako fragmentu. Mezi jednotlivými způsoby jsou přechody. Na stejném obraze se tyto metody mohou objevit společně. Způsob je volen podle daného případu, podle stanoviska restaurátora, účelu a místa uložení malířského díla.

Retuš běžným způsobem, její hlavní funkcí je odstranění rušivého dojmu prázdných míst. Musí respektovat dokumentární hodnotu. Při

odstupu by měl obraz působit opticky uzavřeně. Póly všech doplňovacích metod jsou neutrální retuš a napodobivá, mezi oběma existují četné přechody: od barevného přizpůsobení neutrální retuše přes prohloubené tmelení a doplňování tvaru a barvy až k celkovému doplňování. ¹⁴⁾

4. Souvislost s architekturou

Nástěnná malba musí být chápána jako sjednocená část architektury. Plní její důležitou dekorativní funkci. Dosud existuje velký počet nástěnných maleb, nejrozmanitějších hodnot, které neplní svou funkci. Bylo by zapotřebí je upravit tak, aby nerušily svým špatným stavem vzhled architektonického celku interiéru, kde jsou umístěny.

Velmi poškozená nástěnná malba může svou fragmentaritou rušit celý architektonický prostor. V celkovém dojmu působení z díla mohou ztráty občas ovlivňovat a působit výrazněji než malby samotné. Tento fakt však vyvrací celý původní záměr, pro který malba vznikla. Malba by měla prostor zkrášlovat, zdobit a být jeho přínosem.

Nástěnná malba může být reprezentována různými stupni reality nebo iluze. To se může vyvíjet vlastním obrazem v prostoru nebo předložením kompletně kvalifikovaného architektonického prostředí.

Rekonstrukce poškozených nástěnných maleb je oprávněnější. Na druhé straně je velmi důležitý promyšlený technický postup, aby nedošlo k poškození způsobenému rekonstrukčními doplňky. Nejde o obecnou platnost, ke každému novému úkolu musí být přistupováno individuálně. Jedná se především o díla výborných uměleckých kvalit, která se stala jedinečnými uměleckými a historickými dokumenty. Nemělo by tedy docházet k rekonstrukci jen za účelem pěkného dojmu z prostoru, kde se malby nachází. Nebylo by možné snadno rozpoznat, co je originál a co doplněk. Nástěnné malby tedy vyžadují, aby jejich původní charakter byl zachován i za cenu újmy celistvosti.

V tomto procesu mohou být doplňky vytvořeny mezi dvěma rozdílnými řády reálně: například, když ornamentální motiv ohraničený vlysem dává jistý rytmus nástěnnému podkladu, nebo když malba vytváří vizuální iluzi nebo materiálovou imitaci, zastupuje architekturu nebo sochu.

Tento problém je typický pro pozdní baroko v Evropě, kdyby měl být sloučen obrazový a architektonický prostor, u obou založených na očekávanosti. Obrazy architektury by splývaly s obrazovou perspektivou. Rekonstrukce je vysvětlena jako záchrana nepostradatelných iluzí.

Povrch je upraven a barevně tónován tak, aby malba působila celistvým dojmem. Při drobnějším poškození je nástěnná malba vzdálena od diváka. Retuš nesmí posunout dílo do jiné roviny než originál.¹⁵⁾

5. Historické způsoby retuší

Druhy retuše

Musíme se přizpůsobovat období, ze kterého obraz vychází, jeho technice a umístění díla. Rozdělení jednotlivých typů retuší není jednotné, vychází z charakteru prováděného zásahu. Která z blíže určených druhů retuší může být použita, závisí na celé řadě okolností. Nejdůležitější je zachování původnosti díla. V tomto smyslu je velmi nevhodná, dříve často používaná, retuš napodobivá. Nejnaléhavější otázka retuše je technického rázu, týká se odstranitelnosti a optické stálosti doplňovaných částí.

Retuš napodobivá

Byla v 19. století nejběžnějším a nejrozšířenějším způsobem doplňování poškozené barevné vrstvy. Názorově vychází z tradice 19. století. V tomto století nebyla dostatečně respektována slohová původnost. Vítězil dobový vkus, přizpůsobení se dekorativní funkci interiéru. Porušená a odpadlá místa byla doplňována retuší k nerozeznání od originálu.

Docházelo k přemalovávání, zvětšování, zmenšování, záměrnému patinování z důvodu monochromního koloritu. Doplňování tohoto typu je jen zdánlivým řešením silně poškozeného obrazu.

Prvním návrhem pro úpravu napodobivé retuše je námět Bauer-Boltonův.¹⁶⁾ Retuš je provedena na tmelu položeném pod úrovní malby. Lze je rozeznat od původní barvy v postranním světle nebo v lesku povrchu malby. Na obrazech však nemusí být vůbec odpadlá místa, jenom odřeniny, nebo odpadlá místa i odřeniny. Není logické rozpoznat na obraze jen některé retuše.

Neutrální

Patří mezi konzervační metody. Cílem je zatónovat poškozená místa neutrálním tónem. Je nutné zvolit společný odstín obrazu. Tento typ je vhodný pro úpravu fragmentů středověkých maleb u silně poškozených a v drobnějších částech odpadlých nástěnných maleb. Jiný způsob

retuše by mohl způsobit poškození nástěnné malby. Na obrazech lze vycházet ze zabarvení podkladu malby a imprimitur.

Na obrazech z 15. a 16. století se vycházelo z tónu imprimitury, použitého pro úpravu podkladu, nachází se pod nánosem každé barvy, je tedy součástí všech barev. Jedná se o výlučně konzervační metodu. Je vedena myšlenkou zachování autenticity díla.

Lokální

Můžeme ji charakterizovat jako určitý kompromis mezi napodobivou a neutrální retuší. Měla by být barevně výraznější než retuš neutrální a rozeznatelnější než napodobivá. Lokální tóny jsou nanášeny plošně, svou jednoduchostí jsou od originální malby lehce rozpoznatelné. Barva, která obklopuje tmelené plochy, je použita pro jejich lokální retuš. Obtížné řešení nastává při dotyku linií jednotlivých ploch. Jedná se o případ porušeného místa na rozhraní dvou barev, tehdy se volí dva tóny podle přilehlých částí. Obě barvy se prolnou v měkkém přechodu, neměla by vzniknout hranice, aby nedošlo k imitativní retuši. Může se stát, že duhovitě přecházení působí jako rušivý prvek. Lokální retuš dává dobrý výsledek pouze v případě nerůznobarevných partií, nepatří k univerzální metodě.

S lokální retuší se experimentovalo v období mezi dvěma válkami, byla použita k uměleckému dokomponování. Restaurátor volil i jiné odstíny, nezávislé na lokálních tónech, docházelo k novému barevnému celku. Tyto pokusy se neseťkaly s úspěchem.

Jiné variace spočívaly v tom, že se na lokálně retušované ploše zakreslily předpokládané obrysy ztracené části linií. Jednalo se však o nežádoucí zásah do charakteru díla. Mnoholetým vývojem se dospělo k faktu, že lokální retuš můžeme dnes použít jen ojediněle.¹⁷⁾

Trattegio

V pováleční době se k retuši napodobivé, neutrální a lokální připojil další způsob, retuš šrafová – Tratteggio. Je adaptovaná z retuše napodobivé. Tento způsob byl vyvinut na italském Centrálním institutu restaurování během let 1945-50 a inspirovaný Cesarem Brandim a teorií restaurování. „*Byla zavedena na rekonstruovaných Mantegnových freskách v padovském kostele Eremitani.*“¹⁸⁾

Jedná se o adaptaci z retuše napodobivé.

Byla konstruována v Itálii, kde byly bombardováním těžce poškozeny některé významné památky nástěnného malířství. Ze sutin budov byly posbírány úlomky malovaných omítek a převezeny do římského restaurátorského institutu, kde byly sestaveny podobně jako mozaika. Za důležitou pomůcku při tom posloužily dřívější fotografie maleb, zvětšené do skutečné velikosti a použité na podložku, na níž byly fragmenty skládány. Zbylá místa se vyznačovala nenávratně ztracenými úlomky maleb. Tím, že jejich podoba byla známá z fotografií, bylo umožněno a vlastně odůvodněno provedení rekonstrukčních doplňků. S tak výhodnou a závažnou okolností se zpravidla u narušených staromistrovských maleb nesetkáváme. Nadměrné množství poškozených míst nabádalo k tomu, aby byla domalována takovým způsobem, jímž by se doplněná část dala snadno rozlišit od malby původní.

Trattegio je založeno na jednoduchém základě geometrických linií. Má systematický charakter a kritický přístup. Vyznačuje se osobním výrazem, stopy štětce a linií spojují kriticky originál. Barevné, valérové, objemové hodnoty jsou vyjádřeny pomocí šrafů. Doplněvané formy byly převedeny v systém svislých linií vytvářejících zvláštní strukturu, pravděpodobně jako na barevných rytinách. Linie jsou různě zatónované, jsou umístěny v pravidelně širokých intervalech. Tyto linie ve sledu svého průběhu měnily svou světlost nebo tmavost a také barevnost podle toho, jaké tvary znázorňovaly.

Rekonstrukce ztráty, doplnění v *Trattegiu*

Rekonstrukce omezující ztráty je zdůvodněna vzhledem k rámci potencionální jednoty obklopující malbu. Limitované ztráty musí být tedy obnoveny takovým způsobem, aby byly jednoduše identifikované, ale svým charakterem více komplexní. Nepotřebují žádnou rekonstrukci formou kreslení nebo modelace, ale vzájemně srovnávají a skládají barvy. Rekonstrukce v *Trattegiu* se skládá v přenášení modelování a kresby malby do systému šrafování založeném na principu dělení tónů. Tento systém, je velmi naturalistický, je chápán jako druh obrazu mezi restaurátorem a originálem.

Jejich stopa je různě silná, požadované intenzity, tvořena transparentními liniemi, které způsobují potřebné chvění nepostradatelné pro dobré ztvárnění. Jedná se o nepřerušované a uspořádané šrafování.

Předností šrafované retuše je to, že zblízka sice lze doplněné plochy zřetelně odlišit od originálu, avšak při pohledu z větší vzdálenosti rozdílný charakter restaurované části splývá v jediný celek i s autentickou malbou. Díky úmyslné geometrizaci lze retuš rozeznat, i když se jedná o totožný tón s originálem. Při pohledu z většího odstupu liniová soustava splývala v iluzi celistvé formy, na menší vzdálenost byla zřetelná a prokazovala rozsah poškozeného místa.

Ze základu rekonstrukce v *Trattegiu* nepřekrývají partie originálu, definují obrysy, tím je docíleno vizuální jednoty obrazu.

Pro *Trattegio* je vhodný akvarel, který snadnou a jednoduchou technikou využívá transparentnosti vrstev. Bývá používán *maulstock*, který umožňuje jistější pohyb ruky. Horní část předloktí je opřená, zatímco ruka se může volně pohybovat.¹⁹⁾

Později bylo v Itálii šrafové retuše použito též při restaurování nově objevených helénistických maleb, a tedy pro rekonstrukci chybějících částí, jejichž podoba vůbec nebyla známá. V našem desetiletí se v Itálii od tohoto způsobu rekonstrukční retuše upouští, jak to ukazuje nedávné restaurování starokřesťanských maleb na Palatinu a antických maleb

objevených ve Stabii, vystavených v tamním muzeu. Při restaurování těchto a mnohých tamních maleb byla použita retuš neutrální.²⁰⁾

„Póly všech doplňovacích metod jsou neutrální retuš a celková, mezi oběma existují četné přechody: od barevného přizpůsobení neutrální retuše přes doplňování tvaru a barvy až k celkovému doplňování.“²¹⁾

5.1. K vývoji retuše malířských děl, především nástěnných maleb ve 20. století

Pro lepší pochopení je nutné překročit hranice uvedeného časového zařazení. Vývoj retuše ve 20. století byl velmi rozdílný od století předchozího, které bylo ve znamení ducha řemeslné praxe.

V 19. století došlo k velkému úpadku nástěnných maleb po všech stránkách. K těmto metodám zaujímáme kritické stanovisko především proto, že nebyla dostatečně respektována původnost díla, zásah nebyl rozlišen od originálu. Konzervační techniky používaly nerozpustné, opticky nestálé barvy a imitativní napodobivé retuše, které byly často spojeny s rozsáhlými rekonstrukčními doplňky a přemalbami. Napodobivá retuš byla nejběžnějším a nejrozšířenějším způsobem doplňování poškozené barevné vrstvy

V tomto století restaurátorské práce prováděli druhotní malíři a řemeslníci rutinními, technologickými, řemeslnými postupy. K snímání laků a povrchových nečistot používali drastické a razantní prostředky. Například cibuli, brambory, česnek, mléko až po alkálie, louhy, čpavek, popel. Dokonce byly laky snímány mechanickým obrušováním pomocí abraziv. Nebyla brána v potaz optická stálost, laky a fixáže žloutly, tmavly, hnědly. Nebylo bráno v úvahu odstranění doplňků a konzervačního materiálu do budoucna. Retuš drobných poškození prováděli vlastními malířskými způsoby a to nejčastěji olejovou barvou, rozvedenou do širokého okolí defektu.²²⁾

Tato situace vedla historiky umění Aloise Riegra a Maxe Dvořáka, z důvodu zabránění škod, k teorii raději nerestaurovat, pouze konzervovat.

I dnes se setkáváme s návratem k 19. století. Znaky jsou přezlacování, lesk, rekonstrukce, domalovávání, celistvější vzhled pro laickou veřejnost, ztráta rysů stáří, totální rekonstrukce.

Díky laickému přístupu některých investorů a požadavkům sběratelů, světové tendence vedou k totální rekonstrukci. Tato rekonstrukce defekty nepřiznává, stejně tak ani patiny stáří. Výsledkem je řemeslně provedený zásah, což značí likvidace poškozeného originálu.

Další skutečností, která ovlivňuje vztah k rekonstrukcím a rozsáhlým napodobivým retuším je ta, že přístup není tak časově náročný. Není nutné provádět četné zkoušky, ověření. Tyto tlaky se navrací k předminulému století.

K posouzení úrovně současného restaurování je třeba znát historii. Jsou zde známy četné nedostatky, nebyly prameny, experimenty, tradice, tolik zkušeností.²³⁾

Obrat nastal díky prohlubování teorie památkové péče, větším zájmem o historii, restaurování vzniklo jako samostatná disciplína.

„Způsob, jakým se retušovalo před několika desítkami let, dnes už zdaleka nevyhovuje. Názory na funkci retuše v organismu výtvarného díla se mění, podléhají změnám dobového estetického cítění, i celkového ideového zaměření.“²⁴⁾

V prvních dvou desetiletích dvacátého století se uplatňovala konzervační analytická metoda.

Osobnosti, které přispěly k rozvoji byli: **Alois Riegel a Georg Dehio**. Většina děl byla stále opravována podle zásad dřívější řemeslné praxe

V období mezi oběma válkami působili význační technologové ve světě: Laure, Eibner, Doerner, Dinet a jiní. Zkoumali vlastnosti malířského a především použití konzervačního materiálu. Položili pevné základy pro vědecké restaurátorské metody.

V roce 1930 se uskutečnila konference v Římě, věnovaná vědeckým metodám zkoumání a udržování uměleckých děl. Znamenala zásadní předěl v nazírání na charakter restaurátorské činnosti. Úspěšně se prohloubil vědecký průzkum obrazů, nastala řada změn k lepšímu. Došlo

k rychlému rozvoji, přírodovědeckých postupů. Byla projednávána otázka původnosti díla ve vztahu k retuši. Zdůrazňovala se nutnost odborné kvalifikace.

V celé Evropě nastává nová orientace v názoru na podstatu restaurování obrazů. Do popředí se dostává konzervační snaha, stálost převažuje nad zkrášlováním obrazů doplňky, které seblíží podvrhu.

V době mezi oběma válkami se experimentovalo s lokální retuší.

Na základy vědecké a umělecké koncepce navázal

Bohuslav Slánský(1900-1980).

Byl velkým reformátorem oboru od pol. 40. let 20. století.

Slánský si byl vědom toho, a to je jedním z nejvýznamnějších přínosů Slánského pro výtvarnou teorii restaurování, že časová platnost dobového vzhledu retuše je omezena, je vždy svázána s výtvarným cítěním doby, v níž se restaurátorský zásah uskutečnil. Díky němu byla zachována linie vývoje odkazu Riegra a Dvořáka, rozšířená úvahami Vincence Kramáře a doplňovaná myšlenkami a úvahami Václava Wagnera.

Retuš je třeba řešit vždy individuálně. Technické a technologické problémy jsou snaší než vztah retuše k umělecké hodnotě a funkci výtvarného díla.

Nástěnná malba je spojena s celkovým účinkem prostoru stavby, pro který byla vytvořena. Další možností je rekonstrukce. Tento typ doporučoval Slánský provádět lazurou, což bylo poprvé aplikované u nás na erbech úředníků kanceláře Zemských desek na Pražském hradě roku 1660.

Bohuslav Slánský se věnoval snímání přemaleb. Metodou mikroanalýzy bylo prokázáno, že se ve vrstvách přemaleb objevují pigmenty, které jsou známy teprve od poloviny 19. století. V případě nejistoty jsou ponechány starší úpravy na obraze.

Po nástupu na Akademii se začal věnovat problémům uplatnění retuše nástěnných maleb. Jeho metodické požadavky u tohoto druhu děl byly

velmi konzervativní. Pokládal za nejvhodnější do malby příliš nezasahovat. Obnovoval výtvarně estetický účinek obrazu. Tvořil citlivé lokální retuše na Jindřichohradecké madoně.

Na počátku 50. let 20. století bylo o retuši výtvarných děl diskutováno na relativně vysoké evropské úrovni. Řeší se problematika doplňování chybějících partií uměleckého díla z hlediska materiálu, z výtvarného pohledu estetického a etického.

Bohuslav Slánský se zasloužil na několik desetiletí dopředu o sumarizaci metod a postupů této problematiky. Nikdo dále nerozvinul a nepokračoval v ucelené metodologii.

Mezi osobnosti této doby patřil i **Vincent Kramář**, stojí na počátku organizace a vědecké teorie restaurování, uplatňuje moderní estetické koncepce. Díky studiu na Vídeňské škole, klade důraz na autenticitu díla,. Jako první využíval možnosti rentgenu v restaurování. U lokálních retuší se rozhodl pro pokusné využití včelího vosku jako pojidla jejich barevných pigmentů. ^{25,26)}

6. Diskuze nad různými přístupy při retušování nástěnných maleb

6.1. Spor s označením: Slánský-Petr

Charakter restaurování nástěnných maleb se stal zámkou ke sporu, pro který se vžilo zmíněné označení.

Spor spadl do doby historizující fáze sociálního realizmu, kterému byly národní tradice velmi vzácné. Začal v 50. letech tím, že František Petr reagoval negativně na restaurování některých našich nástěnných maleb. Atakoval od roku 1953 svými příspěvky Zprávy památkové péče. Příčinou byly domněnky o nekvalitně provedených retuších.

Tyto výtky zlehčovaly provedení oprav pro veřejnost.

Spory řešily především tyto otázky

„Máli se zásadně při retuších užívat barev s pojátkem nerozpustným či rozpustným?“

Z hlediska umělecko historického: *„Jaký má být rozdíl mezi originálem a provedenou retuší?“*

Je nutné, aby tyto problémy byly řešeny na širší základně, za účasti příslušných odborníků redakce Zpráv památkové péče.²⁷⁾

Střet odlišných konceptů

Bohuslav Slánský

Střetávaly se zde dvě významné odlišné koncepce. Charakterem celého sporu byla Slánského koncepce. Vycházela z názorů památkové péče, které se formulovaly od počátku 20. století. Názory se snažily ctít základní hodnoty restaurovaného uměleckého díla.

Slánský na Petrův článek reagoval v roce 1956. Zdůvodňoval zde použití lokální retuše. Uvedl základní požadavky, které musí retuš splňovat. Rozsáhlou pozornost vedl k vyvrácení výtek, proti jeho posluchačům restaurátorské školy, které František Petr vznesl.²⁸⁾

Slánský důrazně vytýkal Petrovi použití Schraudolphovy tempery. Schradolph touto temperou retušoval a restauroval fresky.

František Petr

Byl ředitelem Památkového ústavu, vysoká funkce mu umožňovala mluvit do organizace, metodiky a praxe našeho restaurování.

František Petr atakoval od roku 1953 svými příspěvky Zprávy památkové péče, napadl způsob restaurování nástěnných maleb v kostele sv. Apolináře, druhý pak v síních Zemských desek na Pražském hradě. František Petr podporoval ve svých projevech moderní přístupy, ovšem jeho představa sledovala řemeslné pojetí.

Chtěl navrhnout a stanovit nový způsob organizace v restaurování. Sám se přikláněl k názoru, že restaurování máme chápat jako převážně řemeslnou činnost a jen z malé části jako uměleckou práci. S tím souvisela situace v Evropě, kdy polemika byla součástí obecně platného širšího procesu. Docházelo k reakcím na způsob restaurování, které bylo provázeno rozsáhlými přemalbami a doplňováním s nereverzibilními materiály.

U Petra nenalezneme zmínku o optické stálosti a odstranitelnosti barev retuší. Vyslovil se zásadně proti akvarelové retuši nevyloučil použití nerozpustné kaseinové retuše i fixáže. ²⁹⁾

Retuš na nástěnné malbě u Apolináře

Z maleb zbyly dosti nejasné fragmenty a torza postav, které přesto svědčí o vysoké úrovni gotického malířství. Napodobivá retuš byla vyloučena z důvodu rozsáhlého i úmyslného poškození.

František Petr se domnívá, že retuš provedená v roce 1949 měla v průběhu jednoho roku zmizet. Mířil zde na určitý výsledný dojem nehotovosti, který si vysvětloval technologickými důvody.

Retuš je však v naprosto stejném stavu, jak byla dokončena po opravě. Bylo použito lokální retuše na tmelená a otlučená místa. Její provedení proběhlo podle hlavní zásady, aby byly rozlišeny původní a doplněné části. V případě nespočetných drobných míst, kde barevná vrstva odpadla od omítky. Nebylo přistoupeno k tmelení a ni retuši.

Z technického hlediska nebyla provedena akvarelem, ale rozpustnou temperou. Byly použity stálé minerální pigmenty a malba byla napuštěna parafínem. Nemohlo dojít k vyblednutí barev, protože blednou jen barviva rostlinného původu.³⁰⁾

Posluchači restaurátorské školy

Měli před opravou možnost zhlédnout většinu románských a gotických nástěnných maleb. Zde se mohli přesvědčit o četných poškozeních způsobených napodobivou retuší a rekonstrukčními přemalbami. Pro přemalby byly použity opticky nestálé a nerozpustné temperry. Tato zkušenost byla základem pro volbu retušovacího postupu. „*Pojidlem retuše a přemaleb nástěnné malby je obvykle směs kaseinu a fermeže nebo vajíčka a fermeže. Takováto emulze je po uschnutí prakticky nerozpustná a taky nestálá, neboť tmavne a žloutne.*“³¹⁾ Vyloučíme kasein, všechny tuhnutí oleje (ireversibilní koloidy). Nedoporučuje se většina pryskyřic, olejové a olejovo pryskyřičné laky, vaječný bílek. Na druhé straně jsou tedy vhodná arabská guma, netvrzený kožní klíž. Z těchto poznatků docházíme k názoru „*nerestaurovat, nýbrž konzervovat.*“ Kdybychom měli tento požadavek splnit, omezili bychom se na pouhé zatónování nově vytmelených ploch na odstín staré omítky. Kdyby byly příliš bílé, narušovaly by plochu stěny.³²⁾

Zlehčování restaurování nástěnných maleb

Velmi závažné bylo zlehčování a restaurování maleb Františkem Petrem v místnosti Zemských desek, ve Sněmovní síni, ve Vladislavské ložnici, v Zeleném pokoji na Pražském hradě.

I v těchto případech došlo k omylům, omítka nebyla zpevňována želatinou, byla totiž dostatečně pevná. Omítka byla zpevněna vápnem s kaseinem. Mezi zpevňováním a upevňováním je podstatné si uvědomit rozdíl. Malba byla zachráněna upevňovací metodou, která byla příkladně aplikovaná při konzervaci Navrátilových maleb v Jirnech. „*Jedná se*

o metodu, která sníží povrchové napětí vody a využívá koloidní stav želatinového gelu v okamžiku, kdy vodný roztok vzniká pod barevnou vrstvou. K upevňovacímu roztoku byly přidány benátský terpentýn a sublimát, který odstraňuje plísně.“³³⁾

Umístění Zemských desek poukazuje na naprosto stálé suché prostředí, v prvním patře, na suchých zdech. Již antické nástěnné malby jsou dokladem stálosti. Stálost byla prohloubena navíc přísadou desinfekčních prostředků. František Petr se domnívá, že retuš zde zmizí tak jako u Apolináře za jeden rok. „Zastávám stanovisko opačné, retuš se neztratí jako se neztratila u maleb u sv. Apolináře.“³⁴⁾

František Petr přiznává svůj omyl.

Petr uvedl závažnou okolnost, kdy se problém dostává do pravého světla.

„Mířil jsem pouze na výsledný dojem jisté nehotovosti celé práce, který jsem si vysvětloval důvody technologickými tj. tím, že bylo retušováno akvarelovými barvami, které vybledly. Tento dojem vycházel z předpokladu, který považuji nadále za samozřejmý, t. j., že nelze opustit malbu, tak porušenou jako u sv. Apolináře, bez scelujících retuší, které, jak se dovídám teprve z polemického článku, prof. Slánský v tomto případě zamítá.“³⁵⁾

František Petr se mohl mýlit také vzhledem k neúčasti na této restaurátorské akci, kdy byl mimo Prahu.

Neměl na mysli zlehčit restaurátorské výkony, uvedl příklady, které se mu zdály problematické.

Rozuzlením bylo stanovisko Státní památkové zprávy.

Ve své podstatě nemohlo jít o nějaký velký spor z důvodu, že oba představitelé chtěli postupovat tak, aby byl dochován autentický stav.

Tato polemika zásluhou Bohuslava Slánského umožnila výrazný kvalitativní posun v přístupech. Byla zachována linie odkazů Aloise Riedla, Maxe Dvořáka, i úvahy Vincence Kramáře a myšlenky Václava Wagnera.

Historik umění Josef Krása se zabýval výsledky některých restaurátorských akcí v letech 1961. Shrnul podněty a usuzoval, že není vhodné doporučovat používání napodobivé retuše a rekonstrukce. Vytmelená místa měla být sjednocena na tón podložky, nebo na lokální tón. Je možné říci, že převládajícím trendem se stalo uplatnění vzhledu v rovině výtvarné interpretace díla jako estetického celku. ³⁶⁾

„Petr kritizoval Slánského metodu retuše, byla to však jen část sporu, hlavním smyslem textu bylo navrhnout a stanovit způsob nové organizace restaurátorské činnosti v českých zemích. Petr se vyslovil proti akvarelové retuši a nevyloučil použití nerozpustné kaseinové retuše i fixáže. Petr se dále v článku zabýval otázkou fixáže, jejími materiály a retuše, v obou případech doporučoval kasein.“ ³⁷⁾

7. Názorné příklady retuší z restaurování nástěnných maleb

7.1. Zemské desky

Restaurování nástěnných maleb v síních Zemských desek na Pražském hradě proběhlo v padesátých letech.³⁸⁾

Jsou zde vyobrazeny rodové erby úředníků kanceláře. Vznikaly v dlouhém časovém období již od 17. století a byly dokončeny na konci 18. století. Důkazem jsou letopočty na jednotlivých klenebních polích. Erby jsou v polích klenby sdruženy v geometrické celky. Všechny erby, kromě těch nejstarších jsou namalovány olejovou barvou, nanášenou v silné vrstvě.

Závažný problém způsobila nesoudržnost barevné vrstvy s omítkou, která postupem času slábla. Na mnoha místech došlo ke ztrátám po odpadnutí vzniklých šupin. Při opravě ve dvacátých letech byl zvolen způsob domalovávání napodobivou retuší. Další opravou se prostřednictvím odstranění doplňků ukázal skutečný stav maleb. Nedostatečnou barevnou vrstvou se podařilo dokonaleji upevnit. Zpevnění bylo předtím provedeno jenom fixáží. Malba byla upevňována

a zajišťována s velkou pečlivostí. Z dřívějšího zásahu, ku prospěchu věci, bylo možné retuše rozpustit ve vodě, tudíž s odstranitelností nebyly problémy.

Mohlo být přikročeno k retuši nové. Erby působí dekorativně, přesahují průměrný výkon. Otázkou je, zda rekonstruovat větší odpadlé partie. Na jednotlivých erbech se velmi často vyskytovala drobná, odpadlá místa. Celkový dojem z prostoru byl evidentně narušen četným počtem poškozených ploch. Z některých velmi poškozených oblastí zbyly jenom fragmenty. Jednotlivé erby se beze změny opakují v několika různých polích. Jejich opakovatelnost umožnila provést rekonstrukci.

U poškozených erbů lze tedy zjistit přesný vzhled podle sousedních polí. Tímto faktem by neměl být oslaben historický význam erbů, protože je známá jejich podoba před poškozením. Důležité je, že nebyla zvolena napodobivá retuš jako v minulosti. Tento způsob by znemožňoval

rozlišení přemaleb od originálu. Bylo vyloučeno i použití lokální retuše. Zkoušky vyvrátily lokální retuš na silně porušených místech středního klenebního pole. Zde se střídaly fragmenty různě barevných ploch. Výsledek by v tomto případě působil velmi chaoticky.

Na závěr byla pro rekonstrukci zvolena **retuš šrafovaná**. Této metody bylo u nás **zde použito poprvé** (v padesátých letech). Je založena na zcela jednoduchém základě. U ztracené části originální malby dochází k doplnění a napodobení barevné formy. Barevná forma se rozloží do geometricky pravidelných a barevných linií. Odlišnou strukturou mohou být bez obtíží určena doplňovaná místa.

Nejedná se o šrafy, kterými chtěli renesanční malíři vyjádřit na renesančních malbách plastičnost za pomoci souběžných a skřížených linií. Liniemi je sledována forma, nedochází k splývavému šrafování. Splýváním malíři trecenta čelili počáteční rozpustnosti vaječné tempery. Linie musí být geometricky pravidelné, stejně silné. Jejich směr by měl být buď horizontální nebo vertikální. Odstíny barevné hodnoty mohou být vyjádřeny jen šrafy. Průběh šrafů může být zesvětlován

a ztmavován, dochází i k barevné změně. Jedná se o účelnou geometrizaci, bez užití jakékoli volnosti. Díky tomu lze doplněná místa naprosto bezpečně rozpoznat i za předpokladu, že je barva totožná s originálem. Dobrým příkladem byly barevné rytiny. Mohou sloužit jako ukázka způsobu dovedeného k virtuozitě, což se týká převedení všech plastických a barevných hodnot. Ovládnutí šrafované retuše vyžaduje značnou šikovnost, tvar nesmí být sledován liniemi, nesmí se měnit po formě a síla musí být všude stejná. Zdokonalení je otázkou četnosti a soustavné praxe. Výsledkem může být přesvědčivé zvýraznění tvarů.

Mezi největší přednost grafového způsobu retuše patří zřetelné odlišení od originálu v kratší vzdálenosti. A naopak z větší dálky charakter rekonstruované části splývá s originálem. Dochází k optickému ucelenému dojmu. Samozřejmě záleží na okolnostech, zda je zvolena

hrubší, či jemnější struktura. Můžeme ji přizpůsobit i tak, aby byla patrnější na větší dálku podle způsobu interpretace.

Výhodou a zároveň nutností, kterou tato retuš splňuje, je snadná odstranitelnost. Lze dobře odstranit i drobně porušená místa uvnitř plochy malby. Retuš musí jít odstranit bez obtíží, což závisí na zvoleném druhu pojítka.

Doporučený postup při provádění šrafové retuše zahrnuje jednak přípravu tmelu, který je vhodné podle okolností zatónovat. Křídou se nakreslí obrysy příslušného tvaru. Když chceme uskutečnit změny šrafur, tato kresba může sloužit jako účelné vodítko. Nejprve začneme nanášet průhlednou barvu a to v pravidelných liniích, které jsou od sebe ve stejné vzdálenosti a ve stejné síle. Poté se křídová vrsta může oprášit a dokončí se už jen důkladným detailním vypracováním jednotlivých linií. Postupně je dosaženo požadovaného stupně napodobení malby. Ve vzdálenosti přibližně jednoho a půl metru zcela zmizí struktura retuše.

Šrafovaná retuš podstatně napomohla ke zlepšení restaurátorských metod. Především v případě nahrazení běžného způsobu domalování a přemalování nástěnných maleb.³⁹⁾

7.2. Konzervace Theodorikových maleb v kapli svatého Kříže na Karlštejně

Dokladem vysoké umělecké úrovně jsou fragmenty malby. Tyto fragmenty jsou na nejvíce poškozené malbě v jihovýchodním výklenku prvním od vchodu do kaple. Barevná vrsta zde téměř úplně opadala nebo se zprášila. Mezi obzvláště cenné patří detail hlavy Lazarovy sestry, Klanění sv. Tří králů z druhého jihovýchodního výklenku. Další výjev s názvem Zvěstování, je značně poškozen. V severozápadní špaletě výjev Kristus v mandorle je zachován lépe než Klanění starců beránkovi. Na tomto výjevu zůstal výborný stav hlav starců. Pestrobarevná roucha však z větší části odpadla.

Velmi špatný stav omítky, její uvolnění kolem hlubokých prasklin ve zdivu a barevné vrstvy, které byly od omítky uvolněny, začaly být opravovány. Barva spočívala na zdech jen jako pastelový prach. Všechny malby kromě Klanění a Zvěstování, na nichž bylo několik olejových retuší, se nalézaly ve stavu původním. I když nastalo období skepse, kdy nebylo důvěřováno původnosti jeho deskových obrazů, které zdobily stěny kaple svatého Kříže. Tohle dílo patří mezi Theodorikovy nejautentičtější.

Restaurátor byl postaven před velmi závažný problém. Jakým způsobem by měly být rekonstruovány ztracené části. Nebo, zdali se vůbec má k jejich rekonstrukci přistoupit. Tohle rozhodnutí znesnadňoval fakt, že Mistr Theodorik patří k největším osobnostem středověké malby, jehož umění je zcela nenapodobitelné. Kdybychom chtěli retuší imitovat rukopisnou volnost při rekonstrukci, šlo by o pošetilost. Jeho díla jsou pojata s individuálností a spontánností. Naprosto vyloučena byla napodobivá retuš. Dále se začalo uvažovat o retuši lokální. Tento způsob provedení byl zkoumán řadu let se zřetelem na deskové malby. S touto metodou retuše bylo získáno dost zkušeností, které by umožňovaly zhodnocení významu pro nástěnnou malbu. Vedle předností však u ní nacházíme velké nedostatky. Především na porušených částech, kde se stýkají pomyslně různobarevné

plochy, například červená drapérie s modrou, dochází k vnášení rušivého prvku. Je vnášen jejími barevnými plochami do obrazového organismu jako cizí a rušivý. Dochází také ke vzniku duhovitých přechodů, jejich velmi měkká barevná škála se naprosto neslučuje se středověkým stylem. Styl, který byl typický svým řazením barevných ploch určitým ohraničeným způsobem vedle sebe. Z tohoto výčtu vyplývá, že lokální retuš nemůže být použita, protože rušivě zasahuje do slohové podstaty.

Mimořádný význam díla a negativní stránky postupů při imitativní a lokální retuši vedly k tomuto závěru: Malby konzervovat, ne restaurovat. Pouze v oblastech s novými tmely, kterými jsou vyplněny otvory ve zdivu a praskliny, je vhodné místa zatónovat. Tato místa svou přílišnou bělostí porušovala plochu stěny, proto byla lehce tónována na světlý, teple našedlý odstín podle staré původní omítky. Byl použit i nažloutlý tón imprimitury, když to vyžadovala malba okolní. Pod barevnou vrstvou porušených partií se občas objevil tón imprimitury. Theodorikovy nástěnné malby prošly nepatrnými zásahy konzervace.

Karlštejn

Na Českém vysokém učení technickém v Praze bylo zkoumáno pojídlo barev, kterým byly vytvořeny přemalby. K výzkumu došlo těsně po dokončení přemaleb. Zpráva o výsledku šetření byla podána profesorem Dr. Karlem Kroisem dne 7. března 1904. Podle této zprávy se uvádí, že pojídlem barev byla emulze kaseinového roztoku ještě s lněnou fermeží a přísadou octa. Dc. doktor Josef Hanuš to prokázal chemickým rozbořem. Navíc tato emulze neměla zásaditou povahu, ale kyselou. Závěrečná charakteristika je nepříznivá. Přemalby nemohou být odstraněny, jelikož by čistící prostředky působily škodlivě na originální malbu. Sejmutí těchto maleb bylo tím pádem neuskutečněno.

Několik let zpátky byl Správní výbor hradu Karlštejna upozorněn na to, že přemalby by mohly být sejmuty pomocí nově známých rozpouštěcích postupů. Tyto zkoušky byly provedeny a prokázaly, že se jedná o přemalby kaseinovou olejovou temperou, ne však v celém rozsahu.⁴⁰⁾

7.3. Znojemská rotunda

V kulturně historickém smyslu jde o naprosto vyjímečné dílo. Malby ve Znojemské rotundě patří svou unikátností a ojedinělostí k velmi významné památce, od 19. století poutaly zájem odborníků.

Rotunda měla pohnutou historii, její interiér sloužil i nevhodným nesvětským účelům. Důsledkem toho malby trpěly, to se projevovalo odlupováním omítek od kamenné stěny, praskáním, částečně došlo k zabílení.

Mořic Trapp malby popsal a zdokumentoval.

„Barvy jsou málo pojeny, poněvadž při ostřejším třením chlebem nebo prsty, tím spíše ale mokrou houbou, zcela zmizí.“ Jiné části charakterizuje jako *„zcela barevně zachovalé.“*⁴¹⁾

Došlo k nevhodným restaurátorským zásahům, které byly příčinou dalšího poškození. Jednalo se především o restauraci Theofila Melichara od roku **1891-93**. Malby tvrdým obtažením obrysů postav, nevhodnými doplňky a dalšími úpravami ztratily svou uměleckou hodnotu a původní ráz. V této podobě byly do roku 1947.

*„Melichrova přemalba oloupila malby o jejich původní výtvarnou řeč a tím i o cenu originálu.“*⁴²⁾

Roku **1938** byly v druhém pásu odstraněny suchou cestou Melicharovy přemalby, původní ráz jim však nebyl navrácen.

V letech **1947-1949** bylo přistoupeno k další restauraci Fr. Fišerem za asistence prof. Riedla.

Nebyla považovaná za uspokojivou, všechny rušivé zásahy nebyly úplně odstraněny. Fišer provedl rozsáhlé retuše. Při restaurování Melicherovy přemalby rozpouštěl a odmýval, dočišťoval. Nejprve souvisle přeretušoval pozadí maleb, takovým tónem, který zcela neodpovídal

původní barevnosti. Na tomto tónu stále vystupovaly obrysy postav, jejichž kresebné linie zůstaly pozměněny zásahy retuší.

Poslední restaurace začala roku **1969**, restaurátoři J. Alt, P. Lorek, A. Martan snímali přemalby a starší zásahy. Porušená místa nově vytmelili a dodali odpovídající povrchovou strukturu a barevnost. Na závěr malby scelili vyhovující lazurou. Některé starší zásahy byly ponechány, aby při odstranění nevzniklo prázdné rušivé místo. Restaurátoři konzultovali své zásahy s komisí. Starší zásahy, které byly zanechány, se zeslabily. Tato restaurace přiblížila malby původní podobě.⁴³⁾

František Fišer a profesor A. Friedel upozornili v roce 1948 na rozlišení nebo zviditelnění některých detailů při ultrafialovém světle. Restaurátor Fišer se snažil své nové zásahy rozlišit od původní malby. Záměrně pro své retuše použil titanovou bělobu, aby svou retuš odlišil od Melicherovy, který používá zinkovou. Obě běloby v UV světle se svou fluorescencí liší nejen od sebe, ale i od originálu.⁴⁴⁾

Případ románských maleb ve Znojmě svědčí o tom, jak může být komplikované nalezení správné orientace pro definitivní úpravu malířského díla. Názory na jejich vyřešení se dodnes diametrálně rozlišují. Především se jedná o možnost doplňků v horní části rotundy na spodním pásu maleb, které jsou dodnes v původním stavu.

Jedná se o historicky cenný dokument, který musí být odproštěný od všech pozdějších přídavek, jimiž je snižována jeho dokumentární hodnota.

Umělecky jedinečné jsou kresebné linie, které jsou hlavním výrazovým prostředkem románského slohu, svou svěžestí, plynulostí a rukopisností, schématickou nahodilostí jsou naprosto nenapodobitelné. Každý imitační pokus je předem odsouzen k nezdaru. Není možné pracovat s takovou plností, s kterou pracoval umělec, který mnohdy spoléhal na přízeň náhody. Je zapotřebí jisté ruky pro vedení doplňkových linií, jinak se stávají bezvýrazné a tupé. Je třeba živosti,

která povyšuje jednoduchou lineární slohovost malby románské na umělecký projev.

„ Zde tedy zklame i pečlivá imitativní retuš, v případě prostých jednoduchých linií, kterým se nedostává tvůrčího zaujetí a rozmachu. I přesné a slabě patrné původní linie retuší ztratily svou živost.“ ⁴⁵⁾

Podle Bohuslava Slánského bude otázka rekonstrukce znojenských nástěnných maleb, vyřešena jedině v tom případě, upustí-li se od rekonstruování tří zachovale původních pásů, i když jsou v porušeném stavu. ⁴⁶⁾

8. Retušovací metody v jiných zemích

8.1. Retušovací metody v Itálii

Archeologické restaurování a neutrální retuše v Itálii

Každá radikální, ale nezbytně nutná reakce v umění restaurování, masivní doplňky a přemalby, umělecká díla často poškozená užíváním nevratných materiálů, díla částečně zničená, přispěla k puristickému pojetí, které se vyvinulo v padesátých a šedesátých letech. Tato takzvaná archeologická restaurátorská metoda vidí umělecké dílo především jako historický dokument, jehož doplněný zásah znamená falšování. Fragменты zachovávají dokumentárnost díla ve své potencionální síle dojmu.

Přísný respekt před originálem vede v praxi k záměru, který není proti doplňkům a rekonstrukcím, nicméně se obrací proti každému umění malířské retuše a dovoluje si jen neutrální zatónování chybějících míst. Toto konzervační stanovisko pojednávající svými metodami chybějící místa, umožňuje objektivní prezentaci uměleckých děl. K neutrální retuši může dát neutrální barvu. Každá přidaná hodnota barevného tónu ovlivňuje a mění celkovou barevnou kompozici obrazu, každé chybějící místo vlastní tvar tedy autonomní formální výpověď, pod vlivem silnějšího působení může fragmentálně zachovávat umělecká díla.

Vlastní důležité restaurování bude vedeno v přísném archeologickém smyslu, opětovně umožňuje umělecká díla odhalit a s tím také nové kunsthistorické příklady. Do té doby byly malby prostřednictvím přemaleb a doplňků často silně znetvořené. Jako příklady jsme uvedli Giottovy fresky v kapli Bardiů v Santa Croce, které byly v letech 1958-1961 restaurované restaurátorem Lionello Tintori. Odstranil předělávky Geatena Bianchise z roku 1852 a chybějící místa tónoval neutrálně. Celkový barevný dojem z kaple je dán prostřednictvím vzájemného vztahu architektury a malby díky citlivosti a studenosti rušivých neutrálních chybějících míst.

Ve stejné době restauroval Tintori s využitím neutrální retuše také Giottovy fresky v kapli Peruzziů v Santa Croce. Tato kaple se nachází vedle kaple Bardiů.

Principy archeologické metody uplatnil Lionello Tintori také u restaurování fresky Piera della Francesca in Arezzo v (1956-1965), kde se Piero jako malíř stal obětí restaurátorského umění Gaetana Bianchise. Tintori odstarnil přemalby, doplňky a uměleckou patinu, ovšem kritizuje některé kunsthistoriky, kteří podle svého mínění vykonali čištění nástěnných maleb až příliš důkladně. Měly být popřeny stopy stáří a získána zpět původní čerstvost. Především došlo k tomu, že neutrálně zatónovaná rozsáhlá chybějící místa, která se na hranici originálního tmelení opticky staví před malbu, ji roztrhávají na jednotlivé obrazové souvislosti.

Zdařile ukazuje tento stav restaurátor Dino Dini v letech 1968-1970 při restaurování fresek Andrea Bonaiutis ve španělské kapli ve Florencii, která byla, jak už uvádí Veracini, v roce 1720 silně přemalovaná. Podle vzdálenosti doplňků a přemaleb byla chybějící místa s neutrálními lazurami tak zatónována, že ustoupila za originálem a obrazová kompozice se sjednotila.

Archeologická metoda s neutrálními retušemi je ještě dnes některými restaurátory upřednostňovaná, i přes všeobecné šíření rekonstrukční šrafované retuše. Příkladem je restaurování fresek ze začátku 80. let od Dino Dini „*Beato Angelicos*“ v klášterní cele San Marco ve Florencii. Estetický výsledek je v tomto případě uspokojivý, chybějící místa jsou tu akvarelovými lazurami pojednána se spojenou funkcí v rámci obrazu, ulehčují čitelnost maleb.

Estetické problémy jsou spojené s archeologickou restaurátorskou metodou, byly důsledně testovány kunsthistorikem a bývalým ředitelem Institutu Centrale del Restauro v Římě Cesarem Brandim. Jako alternativa k tomuto puristickému pozorování, rozšířenému empirickému restaurátorskému vedení, udeřila v roce 1963 vydaná „*Teoria del restauro*“. Představovala restaurátorské metody, které se opírají o jasné

teoretické základy. Tato kniha si všímá, jak historických tak technologických uměleckých aspektů.

Italský institut v letech 1945-1950 umožnil objevení Rigatino retuše, s názvem Trattegio byla přijata a používána mimo Itálii.

Brandi restaurování definoval jako metodologický moment poznání uměleckého díla jako takového, v jehož materialitě a dvojité estetické a historické polaritě bereme v úvahu ohled na odhalení budoucnosti.⁴⁷⁾

8.2. Umberto Baldini

Dlouholetý vedoucí restaurátorských dílen Fortezza da Basso ve Florencii Umberto Baldini, navazuje se svou teorií restaurování na základy Brandiho, vyvíjí své vlastní restaurátorské metody. Vypracoval především zásady, které se zabývají estetickou prezentací uměleckého díla.

Ještě přísněji než Brandi kritizuje Baldini především purismus ovlivněný archeologickými restaurátorskými metodami, které od konce 50 let určily restaurování hodně známých uměleckých děl. Například velké fresky Gardino v Santa Croce, Ghirlandaio a Nardo di v Santa Maria Novella.

Baldini zdůrazňuje, že sklon k fragmentu odpovídá moderní estetice, která často nerozumí tvarovým principům uměleckého díla esteticky a formálně. Umělecký dojem děl může být představen ve jménu údajné objektivní prezentace a střežené dokumentární hodnoty. Ztráta originální podstaty není pro Baldiniho pozitivním projevem při srovnání stárnutí v případě patiny jako dokladu minulosti. Ztráta ohrožuje čitelnost objektů. Údržba uměleckých děl se přesto nesmí omezit jen na bohaté konzervátorské práce. Jen restaurátorský zásah, samosebou chápe každé vyvarování se interpretaci, musí se postavit za originál a vrátit uměleckému dílu své původní vyznění.

Pro tohle centrální téma své knihy se Baldini snaží řeckými názvy „thanatos“, „bios“, a „eros“ opětovně vyrobit dílo (thanatos)

z poškozeného skrz konzervátorské opatření (bios). Z estetických základů je bezpodmínečně nutné přednést restaurátorský zásah (eros) plnou formou.

Baldini se přísně obrací proti archeologickým metodám, u prezentace fragmentárních uměleckých děl, často je chápe jako bizardní formu nebo prostřednictvím pozdějšího popisu silně změněný formát malířství.

Restaurátorský zásah musí mít podle Baldiniho primární realitu uměleckého díla, svou určitou estetickou dimenzi, zdůrazňuje a přináší účinnost. Přecenění dokumentárních aspektů vede často k úplné nehistorické situaci, totiž k podobné koláži sousedících časově rozdílných a umělecky plných neustálých elementů, které byly většinou určeny pro prezentaci. Baldini s tímto ohledem cituje obzvláště drastický a negativní příklad ošetřování části fresky, části oleje na plátně vytvořené Alesandrem Allorisem v bývalém refektáři Santa Maria Novella ve Florencii. Střední část, malba na plátně, byla vybrána z obrazového celku a viditelně přetvořená ve středověké fresko.

Pro Baldiniho může restaurování znamenat ztrátu originální substance, chybějící místa nemohou být odstraněna. Retuš, která originál imituje, s ním ještě chce konkurovat, může však dojít k přerušení chybějícího místa. Chybějící spojená místa zachovávají fragmentární čitelnost nebo ji alespoň ulehčují.

Baldini rozlišuje ve své teorii restaurování podobně jako Brandi mezi rekonstruovatelnými a nerekonstruovatelnými chybějícími místy systematické retušovací metody.

Takzvaná barevná abstrakce, šrafová retuš ve čtyřech barvách s křížením tahů štětce, které nejsou žádnou formální rekonstrukcí. Chtějí dosáhnout jen barevné jednomyslnosti. Nahrazují Brandiho určené jednání rozsáhlých a nerekonstruovatelných míst, které má na mysli zanechat jako viditelné nosiče. U Baldiniho metod budou formálně nerekonstruovatelná chybějící místa tmelena před retuší na hranici originálního povrchu a povaha originálu odpovědně strukturována.

Barevná abstrakce vzniká pomocí křížem přes sebe kladených čárek ve čtyřech čistých barvách vybraných podle originálu. Snaží se o

dynamické vibrace barvy pomocí změn v síle a směru tahů štětce. Z „poškození jako přerušení“ se stávají „poškození jako spojení“ originálních fragmentů.

U barevné selekce (Selezione Cromatica) musí tahy štětce probíhat nikoli vertikálně, ale musí se přizpůsobit formám sousedního originálu.

Pro barevnou abstrakci budou použity čtyři nemísitelné barvy, přičemž zvolený barevný objekt odpovídá snadné barevné variaci.

Žlutá, červená, zelená, černá

Žlutá, červená, modrá, černá

Žlutá, červeno oranžová, zeleno-modrá, černá

Volba čtyř barevných skupin se řídí podle barevného čtení uměleckého díla.

Tomuto způsobu může podle Baldiniho retuší odpovídat barevná a světelná expoziční hodnota originálu. Tím může být docíleno skutečného převzetí spojené funkce mezi originálem a fragmentem. Retuš vytváří tahy, někdo začne s dlouhými vertikálními žlutými tahy štětce, které jsou potom umísťovány diagonálně. V barevnosti červené nebo červeno oranžové, zelené nebo modré, zelenomodré nebo křížící se černé tahy štětce. Na tomto principu stojí barevné propojení u částí každé barevné vrstvy, zůstává rozeznatelná, část je míchána skrz lazurní efekt. Oko pozorovatele vezme sumu a chromatickou hodnotu jednotlivé barvy. Vzniká dynamická transparentní barevná vibrace, která řídí tíhu barevnosti takzvané neutrální retuše. Symbolem zarovnání barevné abstrakce Baldini usiluje o žádanou interpretující formu dopňku. Snaží se ještě přizpůsobit sousedící originální barevnosti jako u Rigatina. Umožňuje optimální spojení originálních fragmentů. Skrze změnu hustoty a směr štětcových šrafů se může lépe uplatnit malířská a plastická hodnota uměleckého díla.

Pro malá formálně rekonstruovatelná chybějící místa se Baldini obrací na takzvané barevné selekce, čárkové retuše v umění Rigatina. Formální doplněk chybějících míst umožňuje jednoznačnou rozlišitelnost originálu od retuše. Na rozdíl od Rigatina nemusejí u barevné selekce

probíhat štětcové šrafy vertikálně. Musí se přizpůsobit formě sousedícího originálu.

Barevná selekce je přesto hodně omezenější než Rigatino. Používá jen čtyři barevné skupiny, které jsou také u barevné abstrakce aplikované. Těmito způsoby může být podle Baldiniho u retuší zvoleno použití od barevné abstrakce a selekce. Barevný koncept se jeví jako důsledně a systematicky vybudovaná retušovací metoda.

U ošetření chybějících míst během zlacení se Baldini obrací jednak proti nedomyšlenému novému zlacení a také proti puristické archeologické metodě. Místo chybějícího zlata jednoduše prezentuje bolus nebo obrazový nosič.

Variantou barevné selekce je takzvaná **zlatá selekce**. Baldini ji navrhuje jako alternativu. Restaurátor se nesnaží ztracený originál více imitovat, bude provedena barevnou hodnotou zlata malířsky bohatě šrafové retuše. V tomto případě se omezuje na tři barvy žlutou, červenou a zelenou.

Baldini chce se svými retušovacími metodami, které jsou nahoře vysvětleny jako techniky **barevné abstrakce, barevné selekce a zlaté selekce**, podepřít z jedné strany estetické dimenze objektů, umělecké vyzařování bez přerušení platnosti působnosti, na druhé straně chce umožnit pozorovateli čitelnost restaurátorského zásahu uměleckého díla. Díky logickému postavení retušovacího systému se nepřipouští žádné nedostatky.

Praktické použití retušovacích metod Baldinim

V Toskánsku byla od 60. do poloviny 70. let rozšířená neutrální retuš. Poté ve Florencii od října 1966 vlivem nesčetného množství těžce poškozených uměleckých děl zvolna začaly restaurátorské práce, které se soustředily především na části restaurování fresek. Jako restaurátorské metody byly voleny archeologické principy. Všeobecná orientace na archeologické pojetí se zřetelně ukazuje v pozadí u listů výstavního katalogu "Firenze Restaura", které prezentují stejnojmennou výstavu

roku 1972 ve Florencii. Objevuje se zde prezentace zaplavených restaurovaných uměleckých děl.

Známou obětí povodní roku 1966 byl *Krucifix* od Cimabue z Florentského kostela Santa Croce. Zpočátku pro něj byla plánovaná neutrální retuš. Obraz charakterizovala velká chybějící místa a jako celek zachovalé fragmenty pozbyly čitelnost.

Rekonstrukce vzhledem k uměleckým a kunsthistorickým významům byla nepředstavitelná. Dokonce ani Rigatino (Trattegio) retuše nemohla být vzhledem ke ztrátě provedena. Na problematice partie narušeného *Krucifixu* od Cimabua byla zvolena barevná abstrakce. Objevila se ve velkoplošných polích, vytvořila spojitost s originálními fragmenty. Chybějící místa ve zlatě byla vyplněna zlatou abstrakcí. U malých rekonstruovaných chybějících míst byla využívána Rigatino (Trattegio) retuš.⁴⁸⁾

9.1. Technologická stránka retuše

Technika retušování

Pro retuš nástěnné a deskové malby není nutné používat techniku, kterou byla originální malba vytvořena. Restaurátorské zásahy, které kriticky obnovují poškozená místa, by měly být technicky heterogenní. Pro techniky retušování musí být používané prostředky vybírány tak, aby byly chemicky stálé, odolné stárnutí, atmosférickým činitelům, včetně světla.

Retušování je závislé na použití pigmentů, mohou být rozděleny na:

1. Brilantní barvy: kadmium červené, zelenomodrý viridian, ultramarínová modř, slonová čern
2. Zemité: anglická červená, indiánská, *půdní verde*, žlutý okr, umbra pálená a siena pálená

Paleta by měla poskytovat velkou škálu použitelných odstínů.⁴⁹⁾

Retuš pryskyřičnými barvami

Pro přípravu tohoto druhu pojiva potřebujeme správný poměr pigmentu a pryskyřice. Pryskyřičná barva, když je ředěna terpentýnem, rychle tvrdne a schne. Rozpustnost této barvy není tak velká jako v případě voskové. Můžeme ji sejmut xylene, který na starou olejovou barvu nepůsobí.

Vodovými barvami

Retuš vodovými barvami

Bývá preferován akvarel, který je jednoduchou, transparentní, odstranitelnou technikou. Nedochozí ke změně originálu, jestliže s ním náhodně přichází do kontaktu.

Akvarelovou barvu pojí arabská guma, která je vhodná do suchého prostředí

Důležité je zachovávat zásady akvarelové techniky, tedy nepoužívat bělobu. V případě použití běloby se mění vzhled při schnutí a také při závěrečném lakování. Akvarelovou barvou se velmi dobře retušují odřená místa. Slabá akvarelová vrstva nemá sklon ke změnám a tmavnutí.

Retuš smíšenou technikou

Nejprve použijeme na vytmelené místo akvarelovou barvu a pak olejovopryskyřičnou lazuru, kterou dodáme přesný odstín. Olejovopryskyřičná lazura bude mnohem méně žloutnout, prozařovaná zespoda mnohem světlejší lazurou, než olejová barva. Může být později sejmuta poměrně snadno společně s lakovou vrstvou

Osvědčeným způsobem je podkládání retušovaného místa akvarelovou barvou. Přílišné savosti zbráníme izolací tenkého nátěru roztoku bílého šelaku v lihu. Dále lakujeme damarovým lakem, aby lazury neztrácely lesk a živost.

Olejová barva:

Lze pomocí ní snadno vytvořit napodobivou retuš. Mezi četné nedostatky patří tmavnutí, stává se nerozpustnou, dochází k poškození okolních barev.

Linoxyn bobtná jen v silných rozpouštědlech, proto hrozí odmytí originální olejové vrstvy. Tmavnutí zesiluje přidávkem sikativů. Tmavnutí olejové tempery podporují umbry a bituminozní barvy.

Vosková barva

Třené pigmenty jsou spojeny voskem rozpuštěným v terpentýnu nebo rektifikovaném petroleji s přidávkem benátského balzámu.

Vosková barva se snadno rozpouští terpentýnem, proto dochází k potížím při lakování. Terpentýnové laky můžeme na malbu nanést jen postříkem. Voskovou barvou se podle Slanského nejlépe provádí lokální retuš na plošně dekorativních středověkých malbách.

Je vhodná do vlhkého prostředí. Nerozkládá se plísněmi, ve vlhku nebobtná, je naprosto stálá i opticky, velmi snadno se rozpouští a smývá

nejmírnějšími organickými rozpouštědly, lakovým benzínem, terpentýnovou silicí nebo solventní naftou.

Není tak snadno ovladatelná jako olejové barvy, je vyhovující, protože funguje z mnohem větší dálky než závěsné obrazy.⁵⁰⁾

9.2. Nové techniky na přelomu 20. století

Nová pojiva

Užití syntetických makromolekulárních látek

Syntetické pryskyřice:

Ve dvacátém století byl objeven velký počet různých druhů syntetických makromolekulárních látek ⁵¹⁾ (polymerů), jichž se používá v nejrůznějších průmyslových odvětvích a také pro výrobu nátěrových hmot, laků a barev. Některé druhy polymerů vynikají naprostou stálostí na světle, velkou odolností proti povětrnostním vlivům a dobrou přilnavostí k podkladu. Jejich další kladné vlastnosti přímo pobízejí k tomu, aby se jich využilo v technice malby a pro restaurování uměleckých výtvarných děl.⁵²⁾

Retušování používá semisyntetická a syntetická pojidla

Od roku 1930, vědci a restaurátoři experimentovali se syntetickými pryskyřicemi, aby našli pojivé materiály vhodné pro retuš. Pracovali s étery celulozy, akrylovými pryskyřicemi, polyvinylacetáty, polyvinylalkoholy, polyhexanovými pryskyřicemi (ketonové pryskyřice) a alkydové pryskyřice.

V roce 1971 Wolski poslal otázky kolem výzkumu týkající se použití syntetických pojivých materiálů institucím a restaurátorským dílnám v Evropě, Americe a Japonsku.

Byl žádán popis použití těchto materiálů a hodnoceny výsledky. Data, názory byly hlavně negativní ve Skandinávii a Japonsku, Francii, Maďarsku a v České republice byly nepřesvědčivé.

V Anglii, Švýcarsku a Federální republice Německo, takovým způsobem jako v USA, byly syntetické pryskyřice opožděně vítány

a používány v praxi. Podle odezvy se rozvinuly hlavně následující syntetické pryskyřice *cyclohexanone* a *methylcyclohexanone* pryskyřice AW2 (z BASF), MS2 a MS2A (Howards of Ilford, England), akrylové pryskyřice Elvacite 2044 a Elvacite 2045 (dvě položky), acrlويد

(*Paraloid*) B67 a B72(*Rohm a Haas*), and polyvinylacetate *Mowilith 20* (*Hoechst*).

Retušování s étery celulózy

V letech 1986-97 zkoumal *Torfs* použití éterů celulózy pro retuš (Klucel E, hydroxypropylcelluloze). *Troltsch* tedy pracoval s methylcelulózou a Tylosou MHB 1000 (methylhydroxyceluloza). Étery celulózy schnou fyzikálně a setrvávají rozpustné, ale ve světle mohou být rozbité fotochemickými procesy. Pro retuš se používají étery celulózy, rozpuštěné ve vodě nebo v organickém rozpouštědle (ethanol, propanol, etc.) Jsou se štětcem dobře míchatelné na paletě během procesu retušování.

Retušování s pryskyřicemi

Wolski v širokém rozmezí pečlivě prozkoumal použití retuše akrylové malby. Akrylové pryskyřice (Lucite 44 a 45, nyní nazývané Elvacite 2044 a 2045) byla použita jako lak v USA na počátku let 1930, dvacet let předtím než byly první zmínky v restaurátorské literatuře.

Autoři, kteří zkoumali akrylové pryskyřice jako lakované a spojené materiály pro restaurátorskou práci, včetně *Wenera* (1952), *Thomsona* (1957) a *Fellera* (1959).

Trvanlivost akrylových pryskyřic je závislá na jejich chemické struktuře. Zatímco ethylakrylát a methyl akrylát jsou dvě z více stabilních akrylových pryskyřic, butyl methyl akrylát, který je rozpustný ve white spiritu, může žloutnout a stát se na světle nerozpustný. Optické kvality akrylových pryskyřic nejsou tak dobré jako přírodních a polycyclohexanových. Mají dobré mechanické kvality a excelentní stabilitu.

Retušování s polyvinylacetáty

V roce 1930 na římské konferenci konzervování popsal Stout vlastnosti a podstatu polyvinylacetátů v restaurování. Roku 1944 *Gettens a Stout* doporučili polyvinylacetátové pryskyřice pro jejich excelentní vlastnosti do restaurátorské praxe. Před tímto brzkým vědeckým

doporučením roku 1935 vedli *Clark a Ives* první experimenty retušování s polyvinylacetátem rozpuštěným v disperzi. Roku 1950 začal *Modestini* retušovat s rozpouštědlem Bakelite 1YAB a polyvinyl acetátem vyrobeným americkou firmou Union Carbide.

Pro retušování nejsou vhodná jenom polyvinyl acetátová disperze, ale také rozpouštědlo a rozpustný polyvinylacetát. Preferovaná jsou však polyvinylacetátová rozpouštědla.

PVAC se vyznačuje různými vlastnostmi, ale doposud není dostatečně známá jejich trvanlivost. Podle *Kuhna* je pro retušovací účely vhodnější dosažitelná polyvinylacetátová disperze, může být stabilizovaná polyvinylalkoholem. Ke sklovatění dochází v pokojové teplotě.

Retušování s polyvinylalkoholy

Polyvinylalkohol, přípravek jako *Moviol (4-88)* a *Moviol (GE 4-86)* jsou používány jako pojivé materiály.

Polyvinylalkohol je vytvořen z Polyvinyl acetátu (PVAc) a je rozpustný jen ve vodě. Vytváří elastický film, který výborně odolává teplotním změnám a světlu. Jeho odolnost vůči stárnutí je tedy dobrá. Filmy z *Mowiolu* jsou schopné dobře absorbovat velký objem vlhkosti, zatímco jejich intenzita lámavosti je vysoká. Tato pojidla mohou bezpečně nahradit použití lepidla. Mnohé produkty *Moviolů* jsou používány v restaurátorské praxi.

Z hlediska rozpustnosti může být *Moviol* nejprve součástí studené vody a potom být zahřán v lázni na 90°C. Umožňuje ředění podle potřeby. Můžeme s ním retušovat přímo na paletě s pigmenty, nebo jej zamíchat a uskladnit. Použití polyvinylalkoholu jako pojidla umožňuje uspokojivé výsledky.⁵³⁾

Závěr

Předmětem mé bakalářské práce bylo srovnání materiálů a technik používaných pro retuš nástěnných maleb ve 20. století v českých zemích. Nejdříve bylo nutné stručně vysvětlit pojem retušování a umístění retuše ve sledu vrstev.

Požadavky, které jsou na retuš kladeny a které by měly být splněny, jsou technologická, výtvarně estetická a historická kritéria. Důležitá je snadná rozpoznatelnost, odstranitelnost všech nově nanesených vrstev a vzdálenost ovlivňující vnímání retuše. Zabývali jsme se problémem prezentace a zpracováním chybějících míst.

Nastínili jsme situaci, která byla podkladem pro vývoj v našich zemích. Popsali jsme jednotlivé druhy a způsoby retuše a jejich souvislost s deskovou malbou a s architekturou. Byly vysvětleny tyto druhy retuše: Napodobivá, neutrální, lokální, Trattegio (Rigatino), barevná abstrakce a barevná selekce. Zásadami, ze kterých způsoby retuše vycházely, byly teorie Cesara Brandiho a podněty, které vznikly v Itálii jako byla konference v Římě v roce 1930, věnovaná vědeckým metodám zkoumání a udržování uměleckých děl.

Byly uvedeny osobnosti, které velmi ovlivnily a formovaly obor. Mezi nejvýraznější u nás patřil Bohuslav Slánský, který přímo specifikoval druhy retuší a jejich formu. Byly vedeny četné diskuze týkající se této problematiky. Diskuze přispěly k ujasnění základních požadavků kladených na retuš nástěnných maleb. Velmi výrazným se stal spor s označením *Slánský-Petr*, který řešil charakter retušování.

Důležité bylo uvedení názorných příkladů retuší z nástěnných maleb. Jedná se o síň Zemských desek na Pražském hradě, kde jsou vyobrazeny rodové erby úředníků kanceláře. Restaurování proběhlo v padesátých letech, byla zde poprvé uplatněna šrafovaná retuš. Podstatně napomohla ke zlepšení restaurátorských metod, především v případě nahrazení běžného způsobu domalovávání a přemaleb nástěnných maleb.

Dalším příkladem je restaurování nástěnných maleb na Karlštejně, které jsou malovány mistrem Theodorikem. Mimořádný význam díla

a negativní stránky postupů při imitativní a lokální retuši vedly k tomuto závěru: Malby konzervovat, ne restaurovat. Pouze v oblastech s novými tmely, kterými jsou vyplněny otvory ve zdivu a praskliny, je vhodné místa zatónovat.

Případ románských maleb ve Znojmě svědčí o tom, jak může být komplikované nalezení správné orientace pro definitivní úpravu malířského interiéru. Jedná se o historicky cenný dokument, který musí být odproštěný od všech pozdějších přídavků, jimiž je snižována jeho dokumentární hodnota.

V Itálii se vedle Rigatina uplatňovala i tzv. archeologická metoda a neutrální retuše.

Umberto Baldini, navazuje se svou teorií restaurování na základy Brandiho, vyvíjí své vlastní restaurátorské metody. Vypracoval především zásady, které se zabývají estetickou prezentací uměleckého díla. Jedná se o barevnou abstrakci, barevnou selekci a zlatou selekci.

Z technologického hlediska bylo uvedeno použití syntetických makromolekulárních látek, používaných v praxi v padesátých letech.

Pro techniky retušování musí být používané prostředky vybírány tak, aby byly chemicky stálé, odolné stárnutí a atmosférickým činitelům,

Práci jsme doprovodili obrazovou přílohou dokumentující retuš nástěnných maleb se zaměřením na oblast Čech a Moravy. Součástí jsou charakteristické příklady.

Nad rámec práce by mohl být vytvořen panel s různými pojivy retuší. Zaměření na srovnávání vybraných pojiv retuší by bylo jistě přínosné. Toto téma by však mohlo být předmětem bádání samostatné bakalářské práce.

Poznámky

- 1) Seemann, E., A., *Lexikon der Kunst*. Band VI: R-Stad. Verlag Leipzig. 1994, str. 130, (autor hesla Cesare Brandi, H. Althöfer)
- 2) Mora P., Mora L., Philippot P., *Conservation of Wall Paintings*. ICROM 1984
- 3) srov. Slánský, B., *Technika malby*, díl II., reprint Paseka, Praha-Litomyšl 2003, str.238-244
- 4) Slánský.. viz. č. 3
- 5) Streti, K., *Technologia Artis I.*, Archiv historické výtvarné technologie, Český fond výtvarných umělců, Praha 1990, str.7-8
- 6) Mora ..viz. č.2
- 7) Cesare Brandi (Siena 1908-1988)

Je zařazen mezi největší znalce a teoretiky restaurování. V tomto století si byl vědom jako průkopník důležitosti a významu zachovaných uměleckých děl. Založil Ústřední restaurátorský ústav v Římě v roce 1939 (Istituto Centrale del Restauro), do roku 1960 byl v jeho čele. Později působil jako profesor dějin umění v Palermu, dále na římské univerzitě La Sapienza. Od roku 1958 byl výtvarným kritikem. V otázkách retuší se Brandi snaží o pohled z více úhlů a hledisek:výtvarně estetického, eticko-historického a filozofického. Je autorem bohaté bibliografie. Mezi jeho další díla patří *Morandi* (1942). Na základy Brandiho teorie staví metodologie restaurování v Itálii a dalších zemích.

/Brandi, C., *Teorie Restaurování*, Tichá Byzanc, Praha 2002/
- 8) Brandi C., *Teorie restaurování*, Tichá Byzanc, Kutná Hora 2000, str. 108
- 9) Ibidem, str.112-113
- 10) Ibidem, str. 111-112
- 11) Mora... viz. č.2
- 12) Slánský, B., *Příspěvek k řešení otázky retuše a rekonstrukce nástěnných maleb*. Umění 2, č.4, Praha 1954, str. 304-318
- 13) Dr. Heinz Althöfer: je vedoucím restaurátorem Muzea umění v Düsseldorfu. Zabývá se teoreticky i prakticky restaurátorskou retuší, jakožto uměleckým projevem restaurátora

- 14) Althöfer, Heinz, *K otázce retuší pro konzervaci závěsných obrazů*. Zprávy památkové péče, 27, 1967, s. 227-230, Přeložila Marie Kotrbová
- 15) Mora... viz. č.2
- 16) Slánský, B., viz. č. 3, neuvádí přesněji z jaké doby tento námět byl, str. 239
- 17) srov. Slánský...viz. č. 3
- 18) Mora, P., Philippot, P., *Technika udržování nástěnných maleb*, 1965 cit. str. III.31
- 19) Mora ...viz. č.2
- 20) srov. Slánský...viz. č. 3
- 21) Althofer ..viz. č. 14, cit. str.
- 22) www.technologieartis.org
- 23) Streti.. viz. č. 5, str. 8
- 24) Slánský, B., *Příspěvek k řešení otázky retuše a rekonstrukce nástěnných maleb*. Umění 2, č.4, Praha 1954, str. 304-318
- 25) srov. Nejedlý, V., *K vývoji retuše malířských děl v českých zemích ve druhé polovině 20. století*. Zprávy památkové péče, ročník 65, 2005, číslo 6 cit. str. 516
- 26) Hlobil I., *Restaurátorské umění 1948-1988*, Katalog vydal svaz českých výtvarných umělců
- 27) K článku „*O výchově restaurátorských kádrů*.“ Zprávy památkové péče 8. číslo, XIV. ročník, 1954, str. 154-157
- 28) Ibidem, str. 154
- 29) Ibidem, str. 154-157
- 30) Ibidem, str. 154-155
- 31) Ibidem, cit. str. 155
- 32) Ibidem, cit. str. 155
- 33) Ibidem, cit. str. 156
- 34) Ibidem, cit. str. 156
- 35) „*Sporné otázky restaurace nástěnných maleb*.“ 2. číslo, XVI. ročník, 1956, cit. str. 94
- 36) srov. Nejedlý, viz. č. 25, str. 510
- 37) Nejedlý... viz. č. 25, cit. str. 510

- 38) Místnost Nových zemských desek, přístupná ze sálu schodištěm, je vyzdobena malířskými znaky úředníků Zemských desek. Gotickým portálem z doby Karla IV. ústí do Vladislavského sálu tzv. Jezdecké schody (B. Riedl, kol.r. 1500), které usnadňovaly rytířům na koni přístup do sálu.
- 39) Slánský, B., *Příspěvek k řešení otázky retuše a rekonstrukce nástěnných maleb*. Umění 2, č.4, Praha 1954, str. 304-318
- 40) Ibidem, str. 318
- 41) V roce 1862 píše Trapp: Znojemská rotunda Sborník z 2. konference o rotundě, Znojmo 2004, str. 75
- 42) roku 1915 píše profesor Matějček: *Znojemská rotunda*, Sborník z 2. konference o rotundě, Znojmo 2004, str. 75
- 43) Ibidem, str. 75
- 44) Anežka Merhautová-Alois Martan, Umění XXXVI 1988 cit. s. 297
- 45) Slánský, viz. 40, cit. str. 316
- 46) Slánský, viz. 40, str. 316
- 47) *Teorie und Praxis der Restaurierung in Italien*, Schadler Saub U., Restauro 1986, str. 28-39
- 48) Ibidem
- 49) Mora...viz. č. 2
- 50) srov. Slánský.. viz. 3
- 51) Makromolekulární látky
- Mají C atomy spojeny do dlouhých řetězců: mohou se střídát s jinými elementy (atomy N, O, S,..) Jsou složeny ze stavební monomerní jednotky, která se v makromolekule pravidelně opakuje. Musí obsahovat násobnou vazbu a alespoň dvě reaktivní charakteristické skupiny.
- Makromolekulární chemie se zabývá sloučeninami, jejichž charakteristické vlastnosti souvisejí do jisté míry s mimořádnou velikostí jejich molekul. Tyto sloučeniny mohou být amorfní s vláknitou strukturou, zvláště jsou li krystalické, popřípadě sklovité, nebo mohou být kaučukovitě elastické. Kaučukovitě elastické jsou v

případě schopnosti přecházet spontánně z orientovaného, popř. krystalického vztahu, vzniklého protažením, po přerušení napětí zpět do amorfního stavu.

Skupenský stav makromolekulárních látek (sklovitý, vláknitý, kaučukově elastický) závisí na struktuře molekuly a na teplotě. Rozpouštěním makromolekulárních látek vznikají koloidní roztoky, v nichž jsou koloidní částice identické s jednotlivými makromolekulami.

Tvar makromolekuly lze přirovnat k dlouhým vláknům nebo k šňůrám perel, tvořící více nebo méně hustá propletená klubka (statická klubka). Klubka ve styku s rozpouštědlem nabobtnají, čímž vznikne zprvu gel a poté vysoce viskozní roztok, jehož viskozita roste zákonitě s velikostí molekuly.

Polymery dělíme podle původu na přírodní a syntetické. Přírodní jsou původní a modifikované. Syntetické jsou rozděleny podle toho zda vznikly polymerací, polykondenzací nebo polyadící
/Vollmert, B.:Základy makromolekulární chemie. Praha, Academia 1970/

52) srov. Slánský, B., *Technika v malířské tvorbě*, Praha 1973, str.56-57

53) Knut, N., *The Restoration of Paintings*, Könemann 1999,
str. 281-283

Literatura:

Althofer, H., *K otázce retuší pro konzervaci závěsných obrazů*. Zprávy památkové péče, 27, 1967, Přeložila Marie Kotrbová

Brandi, C., *Teorie Restaurování*, Tichá Byzanc, Praha 2002

Hégr, M., *Technika malířského umění*. Umělecká beseda 1941

Knoller, M., *Wandmalerei der Neuzeit in Reclams Handbuecher der Künstlerischen Technikem*

Knut N., *The Restoration of Paintings*, Konemann 1999

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

Merhautová, A., Martan A. „Byly či nebyly malby Znojenské rotundy jednotným dílem“. Umění XXXVI 1986

Mora, P., Mora L., Philippot, P., *Conservation of Wall Paintings*. ICROM 1984

Mora, P., Philippot, P., *Technika udržování nástěnných maleb*, Washington 1965

Nejedlý, V., *K vývoji retuše malířských děl v českých zemích ve druhé polovině 20. století*. Zprávy památkové péče, ročník 65, 2005, číslo 6

Petr, F., *Nástenné malby*. Tvar Bratislava 1954

Panetta, Marisa Ranieri, *Pompeje, Historie, život a umění zmizelého města*, Rebo Productions 2005

Přemyslovský cyklus ve Znojenské rotundě, Jihomoravské muzeum ve Znojmě, 1975

Seemann, E., A., *Lexikon der Kunst*. Band VI: R-Stad. Verlag-Leipzig.1994

Schadler-Saub(Hrsg.) U., *Die Kunst der Restaurierung*, Hefte des deutschen Nationalkomitees, Icomos 2005
Entwicklung und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa
Internationale Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und des Bayerischen Nationalmuseums, München 14.-17. Mai 2003,
Příspěvek: „Italia und Germania: Die italienischen Restaurierungstheorien und Retuschiermethoden und ihre Reception in Deutschland“ str. 104-122

Slánský, B., *Příspěvek k řešení otázky retuše a rekonstrukce nástěnných maleb*. Umění 2, no.4, Praha 1954

Slánský, B., *Rekonstrukční retuš na snímatelné podložce*, Zprávy památkové péče 27, 1967

Slánský, B., *Technika malby, díl I.*, reprint Paseka, Praha Litomyšl 2003

Slánský, B., *Technika v malířské tvorbě*, Praha 1973

Technologia Artis I., Archiv historické výtvarné technologie, Český fond výtvarných umělců, Praha 1990

Vollmert, B., *Základy makromolekulární chemie*. Praha, Academia 1970

Znojemská rotunda, sborník z 2. konference o rotundě, Znojmo 2004,
K článku „O výchově restaurátorských kádrů.“ Zprávy památkové péče 8. číslo, XIV. ročník, 1954

„*Sporné otázky restaurace nástěnných maleb.*“ Zprávy památkové péče 4.
číslo, XV. ročník, 1955

K článku F. Petra: „*Sporné otázky restaurace nástěnných maleb.*“ Zprávy
památkové péče XVI. ročník, 1956

Obrazová příloha:

ČESKÉ ZEMĚ

- Obr. 1a: Pražský hrad, velká síň Zem. desek: Erb z r. 1666 na klenbě, po šrafované retuši. Foto: Petr Glázer
- Obr. 1b: Erb z r. 1666 na klenbě, po šrafované retuši, detail.
Foto: Petr Glázer
- Obr. 2: Pražský hrad, velká síň Zem. desek: Erb z r. 1666 na klenbě, po upevnění barev, vrstvy a po vytmelení odpadlých částí r. 1953.
Foto: Slánský, Bohuslav, Příspěvek k řešení otázky retuše a rekonstrukce nástěnných maleb. Umění 2, č.4, Praha 1954, str. 314-318
- Obr. 3: Pražský hrad, velká síň Zem. desek: Erb z r. 1666 na klenbě, po šrafované retuši. Foto: Petr Glázer
- Obr. 4a: Pražský hrad, velká síň Zem. desek: Erb kolem 1660, na středním kleneb.poli, po upevnění barevné vrstvy a po vytmelení, r. 1953. Foto: viz. obr. 2
- Obr. 4b: Erb kolem 1660, na středním kleneb. poli, po šrafované retuši.
Foto: viz obr. 2
- Obr. 5: Pražský hrad, velká síň Zem. desek: Erb, *Václav Kliment ze Saltzu* z r. 1666 na klenbě. Foto: Archiv Zpráv památkové péče
- Obr. 6a: Kaple sv. Kříže na Karlštejně, jihových. oken. výklenek: Mistr Theodorik, *Kristus na návštěvě v domě Lazarově*, detail, polopostava Lazarovy sestry-před konzervací r. 1949.
Foto: Slánský, Bohuslav, Příspěvek k řešení otázky retuše a rekonstrukce nástěnných maleb.Umění 2, no.4, Praha 1954, str. 304-313
- Obr. 6b: Detail, hlava Lazarovy sestry. Foto: viz. obr. 6a
- Obr. 7: Kaple sv. Kříže na Karlštejně, špaleta druhého jihových. okna: Mistr Theodorik, *Klanění sv. tří králů*, detail, pravá ruka sv. Josefa. Foto: viz. obr. 6a
- Obr. 8: Kaple sv. Kříže na Karlštejně, špaleta druhého jihových. okna: Mistr Theodorik, *Klanění sv. tří králů*, detail, hlava středního krále. Foto: viz. obr. 6a
- Obr. 9: Kaple sv. Kříže na Karlštejně, 2. jihových.okenní výklenek:

- Mistr Theodorik, *Klanění sv. tří králů*, detail, Madona.
Foto: viz. obr. 6a
- Obr. 10: Kaple sv. Kříže na Karlštejně, špaleta druhého jihových. okna:
Mistr Theodorik, *Klanění sv. tří králů*, detail, hlava sv. Josefa.
Foto: viz. obr. 6a
- Obr. 11: Kaple sv. Kříže na Karlštejně, špaleta severozáp. okna: Mistr
Theodorik, *Klanění beránkovi*, detail, stařec s hudebním
nástrojem. Foto: viz. obr. 6a
- Obr. 12: Kaple sv. Kříže na Karlštejně, špaleta severozáp. okna: Mistr
Theodorik, *Starci s hudebními nástroji klanějí se beránkovi*,
pravá polovina výjevu. Foto: viz. obr. 6a
- Obr. 13a: Kaple sv. Kříže, Karlštejn, Mistr Theodorik. Stav před
restaurováním Bohuslavem Slánským. Foto SPS
- Obr. 13b: Stav po tmelení, Foto: SPS
- Obr. 13c: Stav po restaurování, Foto: SPS
- Obr. 14a: Hrad Karlštejn, Křížová kaple, mistr Theodorik, *sv. Jakub*,
stav během restaurování Bohuslavem Slánským. Foto: Kunst
der Restaurierung, München 2005, str. 259-263
- Obr. 14b: *Sv. Jakub*, stav během restaurování. Foto: viz. obr. 14a
- Obr. 14c: *Sv. Jakub*, konec restaurování Věrou Niklovou, 1975.
Foto: viz. obr. 14a
- Obr. 15a: Hrad Karlštejn, Křížová kaple, mistr Theodorik, *sv. Simon*,
stav před restaurováním Bohuslavem Slánským, 1896.
Foto: viz. obr. 14a
- Obr. 15b: *Sv. Simon*, stav před restaurováním Bohuslavem Slánským.
Foto: viz. obr. 14a
- Obr. 15c: *Sv. Simon*, stav po restaurování Bohuslavem Slánským.
Foto: viz. obr. 14a
- Obr. 15d: *Sv. Simon*, stav po restaurování Mojimírem Hamsíkem, 1984.
Foto: viz. obr. 14a
- Obr. 16a: Jindřichohradecká madona, stav před restaurováním. Foto:
Nejedlý, Vratislav, *K vývoji retuše malířských děl v českých
zemích ve druhé polovině 20. století*. Zprávy památkové péče,
ročník 65, 2005, číslo 6, str: 503

- Obr. 16b: *Madona*, rentgenogram před restaurováním 1931.
Foto: viz. obr. 16a
- Obr. 16c: *Madona*, po restaurování 1931, byla odstraněna původní dřevěná deska. Foto: viz. obr. 16a
- Obr. 16d: *Jindřichohradecká madona* po restaurování 1944.
Foto: viz. obr. 16a
- Obr. 17: Přemyslovský cyklus ve Znojemské rotundě,
Foto: Royt, Jan, *Středověké malířství v Čechách*, Praha, 2002
- Obr. 18a: Figura ze Znojemské roundy, stav před restaurováním, přemalby. Foto: *Přemyslovský cyklus ve Znojemské rotundě*, Jihomoravské muzeum ve Znojmě, 1975
- Obr. 18b: Figura ze Znojemské roundy, stav po restaurování, sejmutí pozdějších zásahů. Foto: viz. obr. 18a
- Obr. 19a: Figura ze Znojemské roundy, stav před restaurování,
Foto: viz. obr. 18a
- Obr. 19b: Figura ze Znojemské roundy, stav po restaurování.
Foto: Alois Martan, *Umění XXXVI*, 1988, str. 297
- Obr. 20a: Detail části náhrobníku *blahoslaveného Vintíře*, po očištění a vytmelení. Foto: *Zprávy památkové péče č.3*, 2005
- Obr. 20b: *Blahoslavený Vintíř*, rozpracovaná retuš. Foto: viz. obr. 20a
- Obr. 20c: *Blahoslavený Vintíř*, po retuši. Foto: viz. obr. 20a
- Obr. 20d: Celek náhrobníku *blahoslaveného Vintíře* po restaurování.
Foto: viz. obr. 20a
- Obr. 21a: Olomouc, Ostružnická 324, detail obrazu *sv. Kryštofa*, stav originálu po odkrytí v roce 1999. Foto: viz. obr. 16a, str. 515
- Obr. 21b: *Sv. Kryštof*, stav v roce 2001 po sejmutí a muzealizaci originálu a jeho nahrazení kopií.
Foto: viz. obr. 21a
- Obr. 21c: *Sv. Kryštof*, stav v roce 2001 po sejmutí a muzealizaci originálu a jeho nahrazení kopií. Foto: viz. obr. 21a
- Obr. 22: Kostel sv. Vavřince v Praze. Foto: Filip Menzel
- Obr. 23: Kostel sv. Vavřince v Praze. Foto: Filip Menzel
- Obr. 24: Kostel sv. Vavřince v Praze. Foto: Filip Menzel
- Obr. 25a: Mázhaus č. p. 33, Moravská Třebová, Foto: Iva Burešová

- Obr. 25b: Mázhaus č. p. 33, Moravská Třebová, detail.
Foto: Iva Burešová
- Obr. 26: Bývalá Piaristická kolej, Jiráskova 3, Litomyšl.
Foto: Filip Menzel
- Obr. 27: Bývalá Piaristická kolej, Jiráskova 3, Litomyšl.
Foto: Filip Menzel
- Obr. 28: Černvír (jižní Morava). Foto: Iva Burešová
- Obr. 29: Černvír (jižní Morava). Foto: Iva Burešová
- Obr. 30: *Tanec smrti*, v Hospitalu, Kuks. Foto: Kamila Hamáková
- Obr. 31: *Tanec smrti*, v Hospitalu, Kuks. Foto: Kamila Hamáková
- Obr. 32: Zámek ve Žďáru nad Sázavou, místnost č. 116, jižní stěna-
pravá část, ústřední motiv krajiny v průběhu a po restaurování.
Foto: Iva Burešová

ITÁLIE

- Obr. 33: Vzor výstavby Trattegio (Rigatino) retuše, použití různých
barevných hodnot (světlé, tmavé, teplé, studené).
Foto: *Teorie und Praxis der Restaurierung in Italien*,
Schadler Saub U., Restauro 1986, str. 33
- Obr. 34a: Z Triclinia domu zlatého náramku (Vrchní správa archeolog.
památek v Pompejích). Foto: *Pompeje*, redakce Marisa Ranieri
Panetta, Rebo Productions 2005, str. 8-9
- Obr. 34b: Detail z Triclinia domu zlatého náramku, Foto: viz. obr. 34a
- Obr. 35: Freska objevená v domě Dioskurů (Neapol, Museo
Archeologico Nazionale). Foto: viz. obr. 34a, str. 212-213
- Obr. 36a: Freska objevená v domě Dioskurů. Foto: viz. obr. 35
- Obr. 36b: Detail, z domu Dioskuru. Foto: viz. obr. 35
- Obr. 37a: Freska z domu Venuše v mušli, (dnes Vrchní
správa archeologických památek Pompejí).
Foto: viz. obr. 34a, str.305
- Obr. 37b: Detail fresky z domu Venuše v mušli, Foto: viz. obr. 34a
- Obr. 38a : Freska z domu Venuše v mušli, Foto: viz. obr. 34a, str.305
- Obr. 38b: Detail fresky z domu Venuše v mušli, Foto: viz. obr. 38a

- Obr. 39: Z Domu Julia Felixe, (dnes Neapol Museo Archeologico Nazionale). Foto: viz. obr. 34a, str.146
- Obr. 40: Z Domu cudných milenců, (dnes v Pappaeina vila v Oplantidě). Foto: viz. obr. 34a, str. 223
- Obr. 41a: Palatinské muzeum, fresky za vlády Augusta.
Foto: Mgr. Art Luboš Machačko
- Obr. 41b: Palatinské muzeum, Foto: Mgr. Art Luboš Machačko
- Obr. 42a: Palatinské muzeum, Foto: Mgr. Art Luboš Machačko
- Obr. 42b: Palatinské muzeum, Foto: Mgr. Art Luboš Machačko
- Obr. 42c: Palatinské muzeum, Foto: Mgr. Art Luboš Machačko
- Obr. 43: Pinacoteca Vaticana, Foto: Mgr. Art Luboš Machačko
- Obr. 44a: Pinacoteca Vaticana, Foto: Mgr. Art Luboš Machačko
- Obr. 44b: Pinacoteca Vaticana, Foto: Mgr. Art Luboš Machačko
- Obr. 45a: Pinacoteca Vaticana, Foto: Mgr. Art Luboš Machačko
- Obr. 45b: Pinacoteca Vaticana, Foto: Mgr. Art Luboš Machačko
- Obr. 46: Palazzo Ducale, Camera degli Sposi Mantegna.
Foto: *Kunst der Restaurierung*, München 2005, str. 114.
- Obr. 47: Kaple Scroveniů, Padova. Foto: viz. obr. 46, str. 38
- Obr. 48: Kaple Scroveniů, Padova. Foto: viz. obr. 46, str. 3.
- Obr. 49a: Toskánsko, kostel sv. Marka, „Nanebevzetí“ anonym (rané 15.st.), před retuší. Foto: Mora, P., Mora L., Philippot, P., *Conservation of Wall Paintings*. ICROM 1984
- Obr. 49b: „Nanebevzetí“, po retuši
Foto: viz. obr. 49a
- Obr. 49c: „Nanebevzetí“, detail
Foto: viz. obr. 49a
- Obr.49d: „Nanebevzetí“, detail
Foto: viz. obr. 49a
- Obr. 50a: Padua, Kostel Eremitani, Andrea Mantegna, „Zavraždění sv. Jakuba“, spojení originálních fragmentů
Foto: viz. obr. 49a
- Obr. 50b: Andrea Mantegna, „Zavraždění sv. Jakuba“,
Foto: viz. obr. 49a
- Obr. 51: Vzor výstavby barevné abstrakce, čtyři různé způsoby

křížících se linií

Foto: viz. obr. 33

- Obr. 52a: Maestro di Città di Castello, Maestá, Città di Castello, Pinacoteca Civica, Florencie. Foto: *Kunst der Restaurierung*, München 2005, str. 55
- Obr. 52b: Maestro di Città di Castello, detail. Foto: viz. obr. 52a
- Obr. 52c: Maestro di Città di Castello, detail. Foto: viz. obr. 52a
- Obr. 53: Arezzo, San Francesco, Piero della Francesca, 90 léta, Foto: viz obr. 50a, str. 117
- Obr. 54: Arezzo, San Francesco, Piero della Francesca, 90 léta-impresionistická retuš od Geatana Bianchi, Foto: viz. obr. 52a, str. 117
- Obr. 55: Smaltista limosino, Trittico della Passione. Foto: viz. obr. 52a, str. 63
- Obr. 56: Firenze, Chiesa della SS. Annunziana, capella Melz-Collaredo, *sláva svaté Lucie*. Foto: viz. obr. 52a, str. 86
- Obr. 57: Florencie, Brancacci Kapelle, Masolino da Panicale. Foto: viz. obr. 50a, str
- Obr. 58: Mateo di Giovanni, Penza. Foto viz. obr. 52a, str. 62.
- Obr. 59: Cimabue, Kruzifix z Refektáře v Santa Croce, Foto: viz. obr. 33, str. 35
- Obr. 60a: Giotto, *Smrt sv. Františka*, Kaple Bardiů, Santa Croce, Florencie, pol. 19. st. restaurováno Geatanem Bianchi, Foto: viz. obr. 33, str. 30
- Obr. 60b: Giotto, Caple Bardiů, Florencie, Santa Croce, neutrálně zatónovaná chybějící místa. Foto: viz. obr.33

NĚMECKO, RAKOUSKO

- Obr. 61: Sál knihovny Rezidence, Salzburg. Foto: Filip Menzel
- Obr. 62: Sál knihovny Rezidence, Salzburg. Foto: Filip Menzel
- Obr. 63: Sál knihovny Rezidence, Salzburg. Foto: Filip Menzel
- Obr. 64: Sál knihovny Rezidence, Salzburg. Foto: Filip Menzel
- Obr. 65: Sál knihovny Rezidence, Salzburg. Foto: Filip Menzel
- Obr. 66: Sál knihovny Rezidence, Salzburg. Foto: Filip Menzel

- Obr. 67a: Sál knihovny Rezidence, Salzburg. Foto: Filip Menzel
- Obr. 67b: Sál knihovny Rezidence, Salzburg. Foto: Filip Menzel
- Obr. 68: Memmingen, farní kostel, pozdně gotická scéna ze života Panny Marie. Foto: viz. obr. 52a, str. 113
- Obr. 69a: Krumbach, Švábsko, farářský kostel Michael, malba od Franze Martina Kuena, Foto: Kunst der Restaurierung. München 2005 str. 115
- Obr. 69b: Krumbach, malba od Franze Martina Kuena, Foto: viz. obr. 69a, str. 115
- Obr. 70: Dřevěná plastika: Museum Joaneum, Graz. Foto: Filip Menzel
- Obr. 71: Dřevěná plastika: Museum Joaneum, Graz. Foto: Filip Menzel
- Obr. 72a: Braunschweig, část legendy o kříži, retuše od Fritze Herziga Foto: viz. obr. 69a, str. 108
- Obr. 72b: Detail Zmrtvýchvstání Krista, retuše z 50. let od Fritze Herziga. Foto: viz. obr. str. 109
- Obr. 73: Reichenau, Oberzell, sv. Jiří 1998. „Umučení sv. Lazara.“ Foto: viz. obr. 69a, str. 118
- Obr. 74: Reichenau, Oberzell, sv. Jiří, detail, červen 1998. Foto: viz. obr. 69a, str. 142
- Obr. 75: Pürg, (Rakousko), Foto: Filip Menzel
- Obr. 76: Pürg, (Rakousko), Foto: Filip Menzel
- Obr. 77: Pürg, (Rakousko), Foto: Filip Menzel
- Obr. 78: Klášter v Mauerbachu, Foto: Filip Menzel
- Obr. 79: Reichenau-Oberzell, Sv. Jiří, Michaelskapelle, Parusie, rest. zásah 1990, Foto: viz. obr. 69a, str. 143

RUSKO

- Obr. 80: Nowogord. Kostel Ježíše Věřitele, autor Theophanes dem Griechen, 1378, restaurování 1987. Foto: viz. obr. 69a, str. 180
- Obr. 81a: Nowogord, Jaroslav Hof, Ausstellung „Gerettete Fresken“, 2001. Foto: viz. obr. 69a, str. 177
- Obr. 81b: Nowogord, Jaroslav Hof, Ausstellung „Gerettete Fresken“, 2001. Foto: viz. obr. 69a, str. 178

ÚDAJE PRO KNIHOVNICKOU DATABÁZI

Název práce	Srovnání materiálů a technik používaných pro retuše nástěnných maleb ve 20. století v českých zemích
Autor práce	Iva Burešová
Obor	Restaurování nástěnné malby a sgrafita
Rok obhajoby	2007
Vedoucí práce	Mgr. Art Luboš Machačko
Anotace	<p>Cílem této bakalářské práce bylo srovnání materiálů a technik používaných pro retuš nástěnných maleb ve 20. století v Českých zemích. Vysvětlili jsme pojem retušování a požadavky, které jsou na retuš kladeny. Popsali jsme jednotlivé druhy a způsoby retuše. Byly uvedeny osobnosti, které ovlivnily a formovaly obor. Zásadami, ze kterých způsoby retuše vycházely, byly teorie Cesara Brandiho a podněty, které vznikly v Itálii. Diskuze přispěly k ujasnění základních požadavků kladených na retuš nástěnných maleb.</p> <p>Z technologického hlediska bylo uvedeno použití syntetických makromolekulárních látek, používaných v praxi v padesátých letech. Práci jsme doprovodili obrazovou přílohou dokumentující retuš nástěnných maleb.</p>
Klíčová slova	Napodobivá, lokální, neutrální retuš Retušování Rekonstrukce Nástěnná, desková malba Cesare Brandi

FORMULÁŘ PRO ZPŘÍSTUPNĚNÍ PRÁCE V ELEKTRONICKÉ FORMĚ – ČESKY

Typ dokumentu	Diplomová práce		
Autor	Burešová, Iva		
E-mail adresa autora	Art.Avi@seznam.cz		
URN			
Název závěrečné práce	Srovnání materiálů a technik používaných pro retuše nástěnných maleb ve 20. století v Českých zemích		
Stupeň studia	bakalářské		
Katedra	Fakulta restaurování		
Vedoucí práce, školitelé	Mgr. Art Luboš Machačko, vedoucí práce		
Klíčová slova	napodobivá, lokální, neutrální retuš retušování rekonstrukce nástěnná malba Cesare Brandi		
Datum obhajoby	2007-18-09		
Označení rozsahu zpřístupnění	1/ souhlasím se zveřejněním celé práce retuse.pdf retuseobrazky.pdf	Datum:	Podpis autora:
Abstrakt	<p>Cílem této bakalářské práce bylo srovnání materiálů a technik používaných pro retuš nástěnných maleb ve 20. století v Českých zemích. Vysvětlili jsme pojem retušování a požadavky, které jsou na retuš kladeny. Popsali jsme jednotlivé druhy a způsoby retuše. Zásadami, ze kterých způsoby retuše vycházely, byly teorie Cesara Brandiho a podněty, které vznikly v Itálii. Byly uvedeny osobnosti, které ovlivnily a formovaly obor. Diskuze přispěly k ujasnění základních požadavků kladených na retuš nástěnných maleb.</p> <p>Z technologického hlediska bylo uvedeno použití syntetických makromolekulárních látek, používaných v praxi v padesátých letech. Práci jsme doprovodili obrazovou přílohou dokumentující retuš nástěnných maleb. se zaměřením na oblast Čech a Moravy.</p>		
Název souboru	retuse.pdf retuseobrazky.pdf	Velikost souboru	531Kb 15600Kb

