

UNIVERZITA PARDUBICE  
FAKULTA RESTAUROVÁNÍ

**KONCEPCE RESTAUROVÁNÍ A KONZERVACE  
UMĚLECKÝCH DĚL  
NA PAPIROVÉ PODLOŽCE**

**Část I. (str. 1–137)**

**VĚRA KAŠPAROVÁ**

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**2013**

Univerzita Pardubice  
Fakulta restaurování  
Akademický rok: 2012/2013

## ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: Věra Kašparová  
Osobní číslo: R09013  
Studijní program: B8206 Výtvarná umění  
Studijní obor: Restaurování a konzervace uměleckých děl na papíru a souvisejících materiálech  
Název tématu: Koncepce restaurování a konzervace uměleckých děl na papírové podložce  
Zadávající katedra: Ateliér restaurování uměleckých děl na papíru

### Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Studentka se ve své bakalářské práci bude zabývat různými koncepcemi restaurátorského zásahu, tematicky souvisejícími s restaurováním uměleckých děl na papírové podložce. Vybrané koncepce také zrealizuje na přidělených objektech k restaurování. Rozsah: - Vývoj restaurátorské praxe a názoru v oblasti doplňování chybějících částí - Koncepce restaurování uměleckých děl na papíře z etického hlediska - Příklady restaurátorských koncepcí - Modelový zásah na přidělených dílech s důrazem na rozdílné přístupy v restaurátorské praxi

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury: **viz příloha**

Vedoucí bakalářské práce:

**Mgr. Jiří Kaše**

Katedra humanitních věd FR

Datum zadání bakalářské práce: **30. října 2012**

Termín odevzdání bakalářské práce: **9. srpna 2013**

Ing. Karol Bayer  
děkan

L.S.

Mgr. art. Veronika Kopecká  
vedoucí ateliéru

V Litomyšli dne 2. dubna 2013

## Příloha zadání bakalářské práce

Seznam odborné literatury:

- Brandi, C., *Teorie restaurování*, Tichá Byzanc, Praha 2002. Caple, Ch., *Conservation Skills: Judgement, Method and Decision Making*, Routledge 2000.
- Cennini, C., *Knihy o umění středověku*. Praha, 1946. Conti, A., *A history of the restoration and conservation of works of art*, Oxford: Butterworth-Heinemann 2007.
- Čulenová, D. *Retuš uměleckých děl na papíru*, Bakalářská práce, FR Univerzita Pardubice, 2009.
- Đurovič, M., a kol., *Restaurování a konzervování archiválií a knih*, Paseka 2002.
- Hassard, F., *Towards a new vision of restoration in the context of global change*, *Journal of the Institute of Conservation*, 32: 2, 149 - 163, 2009.
- James, C., *Old master prints and drawings: a guide to preservation and conservation*, Amsterdam 1997.
- Kelly, F., *Art Restoration*, Newton Abbot: David and Charles, 1971.
- Knut, N., *The restoration of paintings*, Konemann 1999.
- Kolařík, L., *Restaurování písemných památek a tvorba faksimilií*, Praha: SNTL-Nakl.techn.literatury, 1991.
- Kolektiv autorů, *Modern works, modern problems? Tate galérie London* 1994.
- Kolektiv autorů, *Konzervace a restaurování kulturního dědictví z pohledu mezinárodní etiky: Odborný seminář konaný ve dnech 10. 5. - 12. 5. 1994 v Luhačovicích. - 1. vyd.* Brno: Technické muzeum, 1995.
- Kolektiv autorů, *Rukověť péče o papírové sbírkové předměty: sborník příspěvků přednesených na semináři RG ČR / překl. A. Strnadová, M. Němcová. - Praha : Rada galerií České republiky, 2003.*
- Kolektiv autorů, *Historical and philosophical issues in the conservation of cultural heritage*, Los Angeles 1996.
- Losos, L., *Nové metody konzervace musejních sbírek*, Praha: Národní museum, 1959.
- Nejedlý, V., *K vývoji retuše malířských děl v českých zemích ve druhé polovině 20. století*, *Zprávy památkové péče*, ročník 65, číslo 6, Praha 2005.
- Petr, F., *O starých malbách a jejich restaurování* 1. vyd. - Praha : Stát. nakl. krásné lit., hudby a umění, 1954.
- Poulson, T., G., *Retouching of Art on Paper*, 2008.
- Slánský, B., *Techniky Malby I, II*, Paseka Litomyšl 2003.
- Stretti, K., *Vývoj a specifika restaurování v českém prostředí*, *Technologia Artis* 3, Vydav. Obelisk, Praha 1993.
- Zelinger, J. a kol., *Chemie v práci konzervátora a restaurátora*, Academia 1987.

**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., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v Univerzitní knihovně Univerzity Pardubice (Dislokované pracoviště – Fakulta restaurování, Litomyšl).

V Litomyšli dne 16. 8. 2013.

Věra Kašparová

## Poděkování

Ráda bych co nejsrdečněji poděkovala především svému vedoucímu bakalářské práce, panu Mgr. Jiřímu Kaše, za odborné vedení práce, jeho zájem, spoustu věnovaného času a jeho profesionální rady. Velké poděkování patří také odborné garantce, paní Mgr. art. Veronice Kopecké, za trpělivost, rady a odborné vedení zvláště v oblasti provádění restaurátorského zásahu.

Poděkování patří také Ing. Evě Dytrychové, která mi byla nápomocna při chemicko-technologickém průzkumu.

Dále bych také chtěla poděkovat všem pracovníkům muzeí a galerií, kteří mi byli nápomocni při konzultacích a výzkumu v daných institucích. Jmenovitě patří dík Mgr. Sylvě Pracné ze Slezského zemského muzea v Opavě, Karlu Pikhartovi z Regionálního muzea v Chrudimi, PhDr. Ivaně Kubečkové ze Středočeského muzea v Roztokách u Prahy, Márii Kudelové z Vlastivědného muzea v Šumperku, Janu Drahoňovskému z Městského muzea a galerie v Lomnici nad Popelkou, Mgr. Markétě Kroupové z Oblastní galerie v Liberci, PhDr. Jana Martínková z Muzea v Moravské Třebové, Jarmile Süsserové z Městského muzea v Ústí nad Orlicí a Mgr. Petře Hejralové z Městského muzea v Železném Brodě.

V neposlední řadě bych ráda poděkovala své rodině za jejich psychickou a finanční podporu při studiu. Bez jejich pomoci by tato práce nevznikla.

## **Anotace**

Restaurování uměleckých děl na papírové podložce je poměrně novým oborem. Podstatou problému je technologicky skloubit restaurování papírové podložky a barevné vrstvy. Tématem práce je koncepte restaurování a konzervace uměleckých děl na papírové podložce. Teoretická část se zabývá základní terminologií v oblasti restaurování a konzervace, dále vývojem restaurátorské praxe a názoru v oblasti doplňování chybějících částí a příklady koncepcí restaurování uměleckých děl na papírové podložce. Součástí práce je modelový zásah na vybraných dílech s důrazem na rozdílné přístupy v restaurátorské praxi.

## **Klíčová slova**

Koncepte, restaurování, konzervace, umělecké dílo, papírová podložka, retuš

## **Title**

The Conception of Conservation and Restoration of Artworks on Paper Support

## **Annotation**

The restoration of artworks on paper support is relatively a new field. The essence of the problem is to combine the restoration of paper support and paint layer technologically. This thesis deals with a conception of conservation and restoration of artworks on paper support. The theoretical part deals with the basic terminology in the field of restoration and conservation, as well as the development of restoration practice and views on the completion of missing parts and examples of conceptions of restoration of artworks on paper support. The thesis also includes exemplary restoration processes on selected works, with an emphasis on different approaches to restoration practice.

## **Keywords**

Conception, restoration, conservation, paper support, artwork, retouching

## OBSAH

<b>ÚVOD.....</b>	<b>10</b>
<b>1. STRUČNÁ TERMINOLOGIE RESTAURÁTORSKÉHO ZÁSAHU.....</b>	<b>14</b>
1.1 Koncepce restaurátorského zásahu .....	14
1.2 Restaurování – Konzervace.....	15
1.2.1 Konzervace.....	15
1.2.2 Restaurování.....	17
1.3 Reverzibilita .....	18
1.4 Retuš.....	19
1.4.1 Vysvětlení pojmu.....	19
1.4.2 Historie použití retuší.....	23
<b>2. RESTAUROVÁNÍ V ČESKÝCH ZEMÍCH V OBDOBÍ 2. POLOVINY</b>	
<b>20. STOLETÍ.....</b>	<b>29</b>
2.1 Období 50. let 20. století.....	29
2.2 Výstavy restaurátorů .....	30
2.3 Charakteristika české restaurátorské školy .....	31
<b>3. UMĚLECKÁ DÍLA NA PAPIROVÉ PODLOŽCE.....</b>	<b>34</b>
3.1 Vymezení oboru .....	34
3.2 Artefakty na papírové podložce .....	36
3.3 Restaurování papírové podložky.....	38
3.3.1 Historie restaurování papírové podložky .....	38
3.3.2 Problematika historických i novodobých restaurátorských zásahů .....	39
3.3.3. Preventivní konzervace .....	42
3.4 Retuš uměleckých děl na papírové podložce .....	43
<b>4. KONCEPCE RESTAUROVÁNÍ A KONZERVACE UMĚLECKÝCH DĚL NA PAPIROVÉ PODLOŽCE.....</b>	<b>45</b>
4.1 Dělení koncepcí.....	47
4.2 Konzervační zásah .....	47
4.2.1 Prezentace fragmentárně dochovaného díla.....	48
4.3 Částečný restaurátorský zásah.....	53
4.3.1 Lokální podlepení kritických partií papírové podložky .....	53
4.3.2 Celoplošná skeletizace a prezentace díla bez doplňků.....	55
4.3.3 Doplnění chybějících partií papírové podložky netónovaným japonským papírem .....	57
4.4 Komplexní restaurátorský zásah.....	60
4.4.1 Doplnění ztrát papírové podložky papírem z dobarvené papírové suspenze.....	60
4.4.2 Neutrální retuš .....	63
4.4.3 Lokální retuš.....	66
4.4.4 Napodobivá retuš .....	68
4.4.4.1 Napodobivá retuš tečkovaná .....	69
4.4.5 Retuš tratteggio .....	71



4.4.5.1 Lokální tratteggio rigatino (pomocí svislých čar).....	74
4.4.5.2 Napodobivé tratteggio rigatino (pomocí svislých čar).....	76
4.4.5.3 Lokální tratteggio ritoko (po tvaru).....	78
4.4.5.4 Napodobivé tratteggio ritoko (po tvaru) .....	80
4.4.5.5 Florentská škola – Barevná abstrakce .....	82
4.4.5.6 Florentská škola – Barevná selekce .....	85
4.4.5.7 Částečná rekonstrukce technikou Tratteggio ritoko lokálním tónem.....	87
4.4.6 Rekonstrukce.....	88
4.4.6.1 Hypotetická rekonstrukce.....	91
4.4.6.2 Lineární hypotetická rekonstrukce.....	93
4.4.6.3 Analogická rekonstrukce.....	95
4.4.7 Retuš „fragmentární“ malby .....	95
4.4.8 Kombinace retuší .....	98
4.4.9 Nahrazení originálního díla kopií.....	99
<b>5. RESTAURÁTORSKÝ ZÁSAH PROVEDENÝ NA MALBÁCH Z PRACKOVSKÉHO SOUBORU .....</b>	<b>100</b>
5.1 Základní informace .....	100
5.2 Typologický popis prackovského souboru maleb .....	101
5.2.1 Ikonografický program souboru.....	101
5.2.2 Typologický popis restaurovaného prackovského souboru .....	103
5.2.3 Rozbor rukopisů a určení autorství prackovského souboru .....	103
5.2.3.1 Malíř betlémů Jan Šilhán .....	103
5.2.3.2 Malby neznámého autora .....	105
5.3 Průzkumová zpráva.....	107
5.3.1 Metodika průzkumu .....	107
5.3.2 Realizace průzkumu .....	109
5.4 Vyhodnocení restaurátorského průzkumu .....	113
5.5 Restaurátorský záměr .....	114
5.6 Postup restaurátorských prací .....	115
5.7 Podmínky uložení .....	122
<b>6. ZÁVĚR.....</b>	<b>123</b>
<b>7. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ.....</b>	<b>128</b>
<b>8. SEZNAM TABULEK .....</b>	<b>132</b>
<b>9. SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH.....</b>	<b>133</b>
<b>10. SEZNAM TEXTOVÝCH PŘÍLOH.....</b>	<b>298</b>

## ÚVOD

Cílem práce je zpracování jednotlivých koncepcí konzervace a restaurování uměleckých děl na papírové podložce. Obor restaurování uměleckých děl na papírové podložce je oborem poměrně novým, jeho počátky vzniku sahají do roku 2005. Tento specifický obor bychom mohli prakticky řadit na pomezí několika specializací, a to restaurování papírové podložky a restaurování děl na plátěné podložce nebo dřevěné desce. Podstatou problému tohoto oboru je technologicky skloubit restaurování papírové podložky a barevné vrstvy. Pokud bychom měli hovořit o retuších, částečně vychází z koncepcí restaurování nástěnných maleb.

Důležitou skutečností je ovlivnění a inspirace těmito obory při některých restaurátorských zásazích, které jsou následně aplikovány při restaurování uměleckých děl na papírové podložce. Zejména se jedná o provedení závěrečné retuše, jejichž zásady byly vyvíjeny právě na základě zkušeností při restaurování nástěnných maleb. Typy retuší užívané při restaurování děl na papírové podložce se v zásadě shodují s retušemi užívanými v ostatních oborech, nicméně odlišnosti nacházíme v použitém materiálu, ale i velikostí čar nebo teček (u retuší nástěnných maleb výrazně větší). Je samozřejmé, že ne všechny materiály vhodné pro nástěnnou malbu, či závěsný obraz musí vyhovovat papírové podložce. Některé ji mohou dokonce silně poškozovat.

V restaurátorské praxi se setkáváme s mnoha specifiky, která je nutno jasně formulovat. Výše popsané skutečnosti vedly ke vzniku této práce. Hned na začátku bychom rádi upozornili na to, že tato práce je pouze jakýmsi počátkem a pokusem o zpracování a systematizaci tohoto dosud nezpracovaného tématu. Nutno podotknout, že se nejedná o komplexní přehled všech možných variant a možností koncepcí restaurování a konzervace uměleckých děl na papírové podložce. Práce se snaží přiblížit základní typy jednotlivých přístupů a tím dává možnost budoucím studentům na toto téma navázat. Zajímavé by bylo například zpracovat různé techniky a materiály používané pro retuš uměleckých děl na papírové podložce.

Vzhledem k rozsahu máte před sebou dva svazky bakalářské práce. Je zde představeno 21 koncepcí konzervace a restaurování uměleckých děl na papírové podložce. První svazek (Část I.) obsahuje převážně textovou část, tedy literární rešerši na dané téma. Tento svazek je zakončen závěrem a seznamem obrazové přílohy umístěné v textu.

Vlastní text práce se skládá z literární rešerše na dané téma a vlastního restaurátorského zásahu na vybraných malbách. Práce je rozdělena do pěti kapitol.

Pokud se máme zabývat koncepcí konzervace a restaurováním uměleckých děl na papírové podložce, je nutné si nejdříve připomenout základní termíny spjaté se samotným procesem restaurování, historií a technikami retuší. První kapitola se tedy snaží přiblížit základní terminologii v oblasti restaurátorského zásahu a některé zásadní kroky a názory v historii použití retuší, které do jisté míry mohou mít význam i pro současný přístup v oblasti restaurování a konzervace uměleckých děl na papírové podložce.

Druhá kapitola se zabývá otázkou restaurování v českých zemích ve 2. polovině 20. století, tedy obdobím zvrátů a nových myšlenek, které měly bezesporu velký význam pro restaurátorskou praxi současné doby. Je zde pojednáno o významných osobnostech (V. Kramář, B. Slánský, či F. Petr); dále o výstavách restaurátorů v 60. letech 20. století a na závěr je charakterizována česká restaurátorská škola.

Třetí kapitola se snaží o vymezení oboru uměleckých děl na papírové podložce. Umělecká díla na papírové podložce jsou hojně zastoupena ve sbírkách archivů a galerií, jsou pro nás cenným historickým pramenem. Jedná se o různorodé artefakty, které vznikaly za rozličnými důvody, ne vždy byla od prvopočátku svého vzniku chápána jako svébytné umělecké dílo; statut uměleckého díla tedy získala až v průběhu historie. A právě dnes jsou na tyto památky kladeny vysoké nároky spojené s prezentací. Jedná se například o různé přípravné skici, či architektonické plány – staly se také významným historickým pramenem. Často se nepředpokládalo, že by se do budoucna zachovávaly, a proto byly provedeny různorodými, mnohdy nekvalitními materiály na podřadnou podložku, z čehož vyplývá řada problémů, které musí být v současné době při jejich restaurování řešeny. Proto také v návaznosti tato kapitola pojednává o problematice restaurování uměleckých děl na papírové podložce, historických postupech a novodobých restaurátorských zásazích, včetně problematiky preventivní konzervace.

Stěžejní část práce je představena čtvrtou kapitolou s názvem Koncepte restaurování a konzervace uměleckých děl na papírové podložce, popisující základní skupiny koncepcí restaurátorského zásahu. Kapitola je rozdělena do podkapitol, zabývajících se jednotlivými koncepcemi.

Každá podkapitola popisuje základní charakteristiku daného přístupu, možnosti jeho použití v případě restaurování uměleckých děl na papírové podložce a popis modelového zásahu, který byl také součástí bakalářské práce, kde jsou objasněny důvody použití dané koncepce u vybrané malby a její výsledky.

Modelové zásahy jsou demonstrovány na jednotlivých malbách prackovského souboru, který byl do školy darován. Proto bylo rozhodnuto, že soubor bude sloužit na fakultě jako edukativní pomůcka. Jedná se bezesporu o unikátní soubor maleb v lidovém duchu, avšak v poučeném stylu. V rámci této práce bylo zrestaurováno 21 maleb (15 vybraných maleb zrestaurováno autorkou práce a dalších 6 maleb zrestaurováno studenty oboru). Celkem jsou tedy představeny 3 konzervační zásahy, 3 částečné restaurátorské zásahy a 15 komplexních restaurátorských zásahů.

Součástí každé podkapitoly jsou také ilustrační obrázky porovnávající stav díla před restaurováním a stav díla po provedení vybrané koncepce. U každé malby je také stručně naznačen postup restaurátorských prací. V případě zájmu je však možné nahlédnout do textové přílohy, kde byl ke každé malbě vytvořen protokol restaurátorského zásahu.

Tuto kapitolu zabývající se jednotlivými koncepcemi restaurování uměleckých děl na papírové podložce bychom mohli označit za jakousi spojnicí mezi předešlými kapitolami a následující, pátou, sestávající z vlastní restaurátorské zprávy.

Poslední kapitola je vlastní restaurátorskou zprávou vybraných maleb prackovského souboru. Z důvodu většího množství restaurovaných maleb, u kterých se restaurátorské zásahy zpravidla lišily až v posledním kroku – závěrečné retuši, a to v závislosti na zvolené koncepci, byly vytvořeny protokoly, které se staly součástí textové přílohy. Ke každé restaurované malbě byly vypracovány 3 protokoly (protokol o stavu díla na papírové podložce, restaurátorský záměr a protokol restaurátorského zásahu).

Protokoly o stavu díla na papírové podložce obsahují základní informace o dané malbě, dále typologický popis a formou zaškrťování je možné zjistit typy poškození papírové podložky a barevné vrstvy. Protokoly restaurátorského zásahu pak formou zaškrťování ukazují, jaké kroky byly v průběhu restaurátorského zásahu provedeny, a to včetně použitých materiálů.

Z toho důvodu, že v rámci zpracování této práce došlo k zrestaurování většího množství maleb, popisuje tato kapitola jen obecný postup všech kroků, které byly v rámci všech zásahů provedeny. Nenajdeme zde tedy postup restaurátorských kroků prováděných zvlášť u každé malby. Jak bylo popsáno výše, byly k jednotlivým malbám vytvořeny Protokoly o postupu restaurátorských prací. Protokol formou zaškrťování přináší základní informace o jednotlivých krocích provedených v rámci restaurátorského zásahu, jejich způsob provedení a použité materiály, či hodnoty pH před a po restaurátorském zásahu.

Obrazová a textová příloha je pak součástí druhého svazku bakalářské práce (Část II.). Obrazová příloha sestává z fotodokumentací ilustrujících jednotlivé restaurátorské zásahy vybraných maleb. Jedná se pouze o fotodokumentaci restaurátorských zásahů, které byly provedeny autorkou práce (15 restaurovaných maleb). Na obrazovou přílohu navazuje textová příloha. Jak bylo popsáno již výše, je textová příloha z větší části tvořena protokoly, dokumentujícími stav objektů před restaurováním (Protokol o stavu díla na papírové podložce). Dále ke každé malbě existuje Restaurátorský záměr a Protokol restaurátorského zásahu.

# 1. STRUČNÁ TERMINOLOGIE RESTAURÁTORSKÉHO ZÁSAHU

## 1.1 Koncepce restaurátorského zásahu

Pojem koncepce (z latiny *conceptum*) znamená vytvoření určité představy, nastolení myšlenek a následujícího postupu vedoucích k cíli – tedy restaurování uměleckého díla, navrácení díla do života, respektive prodloužení jeho života. Jedná se o počáteční proces restaurátorského zásahu. Z anglického jazyka je *concept* spojován s pojmem *thought* – myšlenka nebo *notion* – představa, názor, nápad, dojem, tušení, apod.

Koncepce restaurování se mění v závislosti na čase, době a regionu. Je ovlivněna sociálním cítěním a změnami, politickými systémy uvnitř státu a otevřeností vůči vnějším vlivům<sup>1</sup>. Koncepce restaurování prochází přirozeným vývojem. Posun vychází ze zdokonalení metod průzkumu, které přinášejí odpovědi na otázky týkající se výstavby díla, jeho složení; ale také z měnící se společenské situace, či vývoje kulturní psychologie společnosti. Každá země si vytvořila jakýsi koncept obnovy památek, který přímo vychází z historického kontextu, který je založen na kulturní a politické situaci, či válečných událostech. Jiný postoj bude zaujímat například země, která zažila válku, během které došlo k destrukci jednotlivých význačných památek, nebo dokonce celých měst. A naopak bude zcela přirozeně uplatňovat odlišné názory země, která prošla historií bez podobné zkušenosti a nemusela řešit otázku obnovy a rekonstrukcí, při níž docházelo ke snahám navrátit poničenému místu alespoň částečně něco ze svého „*genius loci*“. Společnost se snaží vždycky reagovat na daný problém tak, jak se jí jeví v dané situaci nejlepší.

V současné době se koncepce zakládá na zkušenostech a znalostech odborníků<sup>2</sup>. Během procesu restaurování často dochází ke shledání nových okolností, které se objeví při hlubším prozkoumání a práci s objektem.

---

<sup>1</sup> ASHLEY-SMITH, Jonathan. *The Basis of Conservation Ethics*. In: RICHMOND, Alison a BRACKER Alison Lee. *Conservation. Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*. London: Butterworth-Heinemann, 2009, (dále jen *The Basis of Conservation Ethics*), s. 6.

<sup>2</sup> VÁCHA, Zdeněk. *Koncepce restaurování – více otázek či odpovědí?*. In: *Restaurování a ochrana uměleckých děl/Koncepce restaurátorského zásahu – sborník konference Sdružení pro ochranu památek Artefakt*. Praha, 2011, (dále jen *Koncepce restaurování*), s. 7.

Často se stává, že je nutné sled prací pozměnit; připustit si změnu koncepce. Nynější trend přináší minimalizaci prováděných úkonů při restaurátorském zásahu<sup>3</sup>. Měly by se provádět pouze procesy, které jsou nezbytně nutné ke stabilizaci a prezentaci díla. Restaurátorovým úkolem je řídit se Etickým kodexem<sup>4</sup>.

## 1.2 Restaurování – Konzervace

Již od 19. století se začala problematika restaurování a konzervace uměleckých děl objevovat ve veřejných odborných časopisech, které se pokoušely o přesné vysvětlení těchto termínů. Tehdy bychom se mohly setkat s články od autorů W. Goetha, Hackerta atd. Nelze ale do dnešní doby říci, že bychom mohli tyto otázky považovat za vyřešené. Nejsou žádná známá a všeobecně uznávaná pravidla, předpisy, podle kterých by se restaurátor mohl bezpečně a stoprocentně řídit. A je zřejmé, že nikdy nebudou tyto pojmy přesně definovány. Díky různorodosti materiálů, se kterými se může restaurátor při své restaurátorské praxi setkat, není možné stanovit jednotný návod, popis postupu. Jako je každý člověk jedinečný, tak i každé umělecké dílo, jejímž tvůrcem člověk je, žije svůj neopakovatelný život, je ve své podstatě odlišné<sup>5</sup>.

František Petr na počátku 50. let 20. století rozděluje význam termínů restaurování a konzervace v podobě, v jaké je známe dnes. „*Restaurování*“ znamená obnoviti a „*konzervování*“ můžeme chápat jako zachování, uchránění<sup>6</sup>.

### 1.2.1 Konzervace

Jedná se o odbornou činnost, která v sobě zahrnuje péči o památky, jejich záchranu a stabilizaci v duchu zachování těchto památek budoucím generacím. Snaží se o zastavení nebo alespoň zpomalení degradačních procesů, které v díle probíhají a snaží se o omezení nebo odstranění nežádoucích vlivů na ni působících.

<sup>3</sup> PAULUSOVÁ, Hana. *Příčiny rozpadu papíru a způsoby jeho konzervace*. In: *Rukověť péče o papírové sbírkové předměty*. Praha: Rada galerií České republiky, 2003, (dále jen *Příčiny rozpadu papíru*), s. 10.

<sup>4</sup> Etický kodex a zásady pro praxi restaurování výtvarných uměleckých děl <http://www.restauro.cz/archiv/kodex.htm>

<sup>5</sup> PETR, František. *O restaurátorech v minulosti a přítomnosti*. In: *Zprávy památkové péče*. 1951–1952, XI–XII., 9–10 (dále jen *O restaurátorech*) s. 240.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 240.

Je důležité užít ale jen takových metod a prostředků, které památku neohrozí a bude v případě nutnosti tyto kroky nebo další konzervátorské zásahy použít i v budoucnosti<sup>7</sup>. Konzervátorský přístup nemá charakter estetický, ale výlučně technologický, což znamená, že jsou zde nepřípustné jakékoliv doplňky nebo postupy, které by měnily dochovaný autentický stav díla<sup>8</sup>.

Již na počátku 20. století roku 1905 přichází Georgie Dehio s požadavkem „Konzervovat, ne restaurovat“<sup>9</sup>.

Veškeré činnosti musí být v průběhu konzervátorského zásahu dokumentovány. Po celkovém průzkumu se většinou u konzervátorského zásahu, v našem případě u restaurování uměleckých děl na papírové podložce, jedná o čištění díla, dezinfekci, odstranění reziduí plísní, hub a celkové stabilizaci díla<sup>10</sup>, tedy zpevnění papírové podložky.

Velice důležitá je **preventivní konzervace**<sup>11</sup>. Jedná se o moderní přístup, jehož hlavní myšlenkou je v co nejmenší míře zasáhnout do podstaty díla, aby nedocházelo k zásahům do autenticity díla. Snaží se zajistit vnější optimální podmínky uložení díla a jeho vystavování, aby nedocházelo k další degradaci nebo se degradace alespoň zpomalila, a minimalizovat rizikové faktory (kolísání relativní vlhkosti vzduchu, teploty, světlo, UV záření, atmosférické nečistoty, polutanty, biologické napadení). Preventivní konzervace myslí i na podmínky vystavování památek, transportu a jejich poškození působením dalších negativních faktorů jako jsou přírodní katastrofy – povodně, požár; nebo poškození vandaly, zloději.

Pro jednotlivé materiály byly stanoveny doporučené optimální podmínky pro jejich vystavení a uložení<sup>Textová příloha 1.</sup>

<sup>7</sup> KUBIČKA, Roman a ZELINGER, Jiří. *Výkladový slovník malířství, grafiky a restaurátorství*, Praha: Grada Publishing, 2004, (dále jen *Výkladový slovník*), s. 118.

<sup>8</sup> VINTER, Vlastimil. *K otázkám odborné terminologie v oboru památkové péče*. In: *Zprávy památkové péče*. 5–6, XVIII, 1958, (dále jen *K otázkám*) s. 182.

<sup>9</sup> ŠTULC, Josef. *Autenticita památky a problém její rekonstrukce (několik poznámek k věčně aktuálnímu tématu památkové péče)*. In: *Zprávy památkové péče*. 8, ročník 61, 2001, (dále jen *Autenticita památky*), s. 243.

<sup>10</sup> KUBIČKA, Roman a ZELINGER, Jiří. *Výkladový slovník*, s. 118.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 124-125.



## 1.2.2 Restaurování

*„Restaurátor netvoří, restaurátor zachraňuje. Zachraňuje umělecké dílo, které vytvořil umělec dávno již zemřelý. Zachraňuje dílo, které vlivem rozličných škodlivých okolností méně nebo více propadlo zkáze a jemuž hrozí zkáza úplná, nebude-li správně ošetřeno. Při této práci restaurátor nesmí ani v nejmenším porušit to, co jest z původní autorovy tvorby zachováno. Jeho povinností je uvést dílo opět do takového stavu, aby pokud možná odpovídalo stavu, v jakém dílo vyšlo z rukou svého autora.“<sup>12</sup>*

František Petr

Na rozdíl od přístupu konzervátorského, který se spíše snaží o zachování artefaktu v nezměněné podobě pro další generace, je přístup restaurátorský snahou o obnovu a navrácení původního stavu, respektive co největšímu přiblížení tohoto stavu. Obnovení a oprava uměleckého díla se děje za účelem záchrany a prezentace. Je nutné si uvědomit, že především v anglicky mluvících zemích se místo pojmu restaurování – restoration užívá pojem conservation; v Itálii pak pojem restauro<sup>13</sup>.

Restaurátorský zásah je důležitý zásah v životě uměleckého díla. Jde o proces, který musí být přiznaný a musí zaručovat jeho obnovení a zachování pro budoucnost<sup>14</sup>.

Etika restaurování a přístup k uměleckému dílu prošel výrazným vývojem. Díky tomu se měnily i metody restaurování. V minulosti upravovali restaurátoři umělecká díla k „obrazu svému“, k přání majitele, či v souladu s dobovým slohovým pojetím<sup>15</sup>. V současné době je velký důraz kladen na autenticitu díla. Základní principy byly definovány v roce 1964 v odstavci 9 tzv. Benátské charty. Můžeme zde číst: *„Restaurování se stále přisuzuje charakter mimořádných opatření. Jeho cílem je zachování a objevování estetických a historických hodnot. Restaurování je založeno na respektování originálního stavu a na originálních dokladech“<sup>16</sup>*.

Při restaurování by se mělo dbát na to, aby byly jednotlivé kroky reverzibilní a byla zde použita minimální invence restaurátora<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> PETR, František. *O starých malbách restaurování*. Praha, 1954, (dále jen *O starých malbách*) s. 8.

<sup>13</sup> VÁCHA, Zdeněk. *Koncepte restaurování*, s. 8.

<sup>14</sup> BRANDI, Cesare. *Teorie restaurování*. Tichá Byzanc, 2000, (dále jen *Teorie restaurování*) s. 53.

<sup>15</sup> SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika malby II. Průzkum a restaurování obrazů*. Praha: Paseka, 2003, (dále jen *Technika malby*), s. 51.

<sup>16</sup> KUBIČKA, Roman a ZELINGER, Jiří. *Výkladový slovník*. s. 249.

<sup>17</sup> ASHLEY-SMITH, Jonathan. *The Basis of Conservation Ethics*, s. 6.

Restaurování zahrnuje komplexní přístup, včetně závěrečné retuše nebo rekonstrukce. Rozdíl mezi restaurováním a rekonstrukcí může být charakterizován následujícím výkladem. Pokud je po zásahu defekt přiznaný, můžeme hovořit o restaurování; zatímco u procesu, kdy bylo chybějící místo nahrazeno, aby vznikl dojem sceleného neporušeného celku, jedná se o rekonstrukční přístup<sup>18</sup>.

Restaurátorský zásah je proces, na jehož počátku stojí dokumentace stavu díla před zahájením dalších etap práce (umělecko-historický a technologický průzkum, popis stavu poškození). Na základě průzkumu je navržen postup restaurátorských prací<sup>19</sup>.

### 1.3 Reverzibilita

Požadavek reverzibility je v restaurátorské praxi velmi často skloňovaným pojmem, a to především od poslední třetiny 20. století. Názory se v průběhu historie měnily. Dnes ji považujeme za důležitý imperativ, zatímco v minulosti jí nebyla přikládána větší důležitost<sup>20</sup>. Jedná se o etický princip, který by zajistil navrácení stavu díla před restaurátorským zásahem<sup>21</sup>. Všechny kroky provedené během restaurátorského zásahu a použité materiály by měly být snadno odstranitelné bez poškození uměleckého díla nejen v době zásahu, ale také v budoucnu<sup>22</sup>. Nutno podotknout, že v samotné restaurátorské praxi nemůžeme mluvit o 100% reverzibilitě. Některé kroky v rámci restaurátorského procesu zcela určitě vykazují znaky nevratnosti.

Jedná se například o problematiku odstraňování starších zásahů, snímání starých laků nebo přemaleb<sup>23</sup>. Přesto by restaurátorskou snahou mělo být docílení reverzibility v co možná nejvyšším stupni.

---

<sup>18</sup> POULSON, Tina Grette. *Retouching of art on paper*. London: Archetype, 2008, (dále jen *Retouching*), s. 4.

<sup>19</sup> KUBIČKA, Roman a ZELINGER, Jiří. *Výkladový slovník*, s. 249.

<sup>20</sup> NEJEDLÝ, Vratislav. *Reverzibilita a mravní zodpovědnost při restaurování výtvarných děl*. In: *Zprávy památkové péče*, 7, 1993, (dále jen: *Reverzibilita*), s. 266.

<sup>21</sup> NEJEDLÝ, Vratislav. *Restaurování, konzervování, reverzibilita*. In: *Restaurování a ochrana uměleckých děl/Restaurování – rekonstrukce – reverzibilita*, Praha, 2008, (dále jen *Restaurování, konzervování, reverzibilita*), s. 5.

<sup>22</sup> JEDRZEJEWSKA, Hanna. *The concept of reversibility as an ethical problem in conservation*. In: *Problems of completion ethics and scientific investigation in the restoration*. Budapest: Institute of Conservation and Methodology of Museums, 1982, (dále jen *The concept of reversibility*), s. 27.

<sup>23</sup> NEJEDLÝ, Vratislav. *Reverzibilita*, s. 266.

Opačným jevem je ireverzibilita<sup>24</sup> neboli nevratnost. Může být způsobena materiálem, který nelze odstranit, nebo procesem, jenž zapříčinil zničení uměleckého díla.

## 1.4 Retuš

### 1.4.1 Vysvětlení pojmu

*„Je to práce umělecká, práce, kterou umělec zasahuje do uměleckého díla mistra jiného, mistra často již dávno zemřelého.“<sup>25</sup>*

František Petr

Protichůdné názory týkající se restaurátorských přístupů, včetně závěrečných retuší poukazují na složitost daného problému. Má se dílo zachránit jen v zachovaném stavu nebo se mají nedochovaná místa doplnit? Do jaké míry má být provedena retuš? A má se umělecké dílo vůbec retušovat? Zde jsou nastoleny jen základní otázky; na povrch jich ale vyvstává ještě mnohem více.

Je velmi důležité si uvědomit, že hledání odpovědí u konkrétních případech restaurovaných uměleckých děl nemá být pouze na jednom člověku, ale mělo by docházet k neustálému konzultování s dalšími odborníky – historiky umění, památkáři, technologi, atd.

V oblasti použití retuše a doplňování chybějících částí uměleckého díla<sup>26</sup> je mnoho nejasností, mnohdy se mezi odborníky vedou spory. Existují tři hlavní argumenty, proč k retuším nepřistupovat. Prvním z nich je otázka reverzibility<sup>27</sup>, druhým je obava restaurátorů z možnosti dezinformace a dezinterpretaci v souvislosti s vědomím historické hodnoty a autenticity materiálu a třetím je argument hovořící o retuši jako ne příliš konzervátorském přístupu, kdy je retuš zbytečným krokem<sup>28</sup>.

---

<sup>24</sup> JEDRZEJEWSKA, Hanna. *The concept of reversibility*, s. 31.

<sup>25</sup> PETR, František. *O starých malbách*, s. 258.

<sup>26</sup> POULSON, Tina Grette. *Retouching*, s. 1.

<sup>27</sup> Viz kapitola **1.3 Reverzibilita**

<sup>28</sup> POULSON, Tina Grette. *Retouching*, s. 65.

Musíme si uvědomit, že každá země má k retuším a doplňování svůj postoj. Tyto názory se odvíjí od historie dané země, dochovaných památek a historií restaurování.

Cesare Brandi přichází se zásadami, které by se měly dodržovat při doplňování a v retuši uměleckých děl. Můžeme konstatovat, že stejné zásady prosazoval i Bohuslav Slánský, zakladatel české restaurátorské školy, a v podstatě jsou platné i v dnešní době.

Dle zásad Brandiho by měl být doplněk rozeznatelný, avšak nemá být patrný ze vzdálenosti ideální pro pozorování díla, ale má být rozpoznatelný zblízka. Zacelení defektů má být provedeno jak v místech chybějící barevné vrstvy, která je nositelem obsahové stránky díla, ale také v místech poškozené struktury a na závěr hovoří o restaurátorském zásahu jako o zásahu reverzibilním, který nesmí znemožňovat budoucí zásahy, ale spíše ho usnadnit<sup>29</sup>.

Pojem retuš znamenající „znovu se dotýkati“ je francouzského původu. Termín je znám již z roku 1611, kdy jej užil Randle Cotgrave ve svém francouzsko-anglickém slovníku *Dictionarie of the French and English Tongues*<sup>30</sup>. Ve frankofonních zemích se ale setkáváme s pojmem reintegrace poškozených míst<sup>31</sup>.

V restaurátorské praxi mají retuše estetický význam. Jsou součástí koncepce restaurátorského zásahu a jeho další prezentace. Provedení retuše je prací čistě restaurátorskou, ne technologickou, samozřejmě ale při dodržení technologické kázně. Jedná se o scelování barevné vrstvy, její doplňování<sup>32</sup>. Vždy je nutné brát v úvahu výstavbu samotného uměleckého díla, retuš musí být stejně jako malba technologicky spojena s restaurovaným dílem.

Cesare Brandi popisuje chybějící místo jako obraz rýsující se na pozadí. Vytváří se nový objekt, který ruší vnímání původní malby: „... *prázdňé místo, tento nečekáňý „obraz“ je vnímáň jako obraz, jehož pozadí tvoří malba. K poškození tak přibývá jeho znehodnocení, kdy to, co původně vzniklo jako obraz, je degradováňo na pouhé pozadí.*“<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> BRANDI, Cesare. *Teorie restaurování*, s. 40-41.

<sup>30</sup> POULSON, Tina Grette. *Retouching*, s. 6.

<sup>31</sup> NEJEDLÝ, Vratislav. *Retuš výtvarňých děl. Několik poznáňmek k užíváňí a obsahu pojmu*, Restaurování a ochrana uměleckých děl/Retuše uměleckých děl – sborník konference Sdružení pro ochranu památek Artefakt. 2010, (dále jen *Retuš výtvarňých děl*), Praha, 2010, s. 6.

<sup>32</sup> PETR, František. *O starých malbách*, s. 258.

<sup>33</sup> BRANDI, Cesare. *Teorie restaurování*. Tichá Byzanc, 2000, s. 42.

Každá retuš může ovlivňovat vzhled uměleckého díla<sup>34</sup>. I retuše jako je *tratteggio* nebo retuš neutrální, které se snaží restaurovaný objekt co nejméně změnit a uchovat ho v co nejvíce dochovaném stavu, mění vzhled uměleckého díla.

K retuši je nutné používat barvy s kvalitními pigmenty a snadno reverzibilními pojítky, která zaručují její pozdější jednoduché sejmutí. Před retuší je nutné vytvořit izolační vrstvu. Setkáváme se totiž s případy, kdy je nutné nevhodnou retuš odstranit, jak z hlediska estetického, tak konzervačního.

Bohuslav Slánský ve své knize *Technika malby I: Malířský a konzervační materiál* z roku 1956 rozděluje retuše na nápodobivou, neutrální a lokální. Heinz Althöfer vytvořil následující rozdělení retuší: neutrální retuš, *tratteggio*, normální retuš, totální (úplné) retuše a restaurování „malby jakožto fragmentu“<sup>35</sup>. Jednotlivé způsoby retuší nelze jednoduše specifikovat. V současné době dělíme retuše dle jejího provedení na neutrální, lokální, nápodobivé, šrafované, tečkované, čárkované<sup>36</sup>. V praxi běžně dochází k tomu, že na jednom díle je použita kombinace retuší. Vše závisí na rozsahu, charakteru poškození.

V neposlední řadě také bereme v úvahu požadavky investora, význam díla a budoucí uložení nebo jeho prezentaci<sup>37</sup>. Je nutné si uvědomit důležitost správného provedení retuše uměleckého díla. Restaurátorem úkolem je přistupovat k retuši citlivě a s pokorou. Správně provedená retuš může samotnému dílu pomoci a navrátit mu život, v opačném případě dochází k změnám způsobujícím dezinterpretaci.

Pro představu uvádíme jen několik ukázek špatně pochopeného uměleckého díla a jeho následnou dezinterpretaci.

Dnes už historickou záležitostí je restaurování nástěnných maleb v rotundě sv. Kateřiny ve Znojmě. Restaurování provedl vídeňský malíř a restaurátor Theofil Melicher (1860–1926). Jeho práce byla později kritizována z důvodu rekonstrukcí ovlivněných tehdejšími vkusem bez ohledu na autenticitu malby, takže došlo k zásadní změně charakteru malby<sup>38</sup>.

<sup>34</sup> NEJEDLÝ, Vratislav. *Retuš výtvarných děl*, s. 6–7.

<sup>35</sup> ALTHÖFER, Heinz. *K otázce retuší při konzervaci závěsných obrazů*. In: *Památková péče*. 1967, 27, 8, (dále jen *K otázce retuší*), s. 227.

<sup>36</sup> KUBIČKA, Roman a ZELINGER, Jiří. *Výkladový*, s. 254.

<sup>37</sup> NEJEDLÝ, Vratislav. *Retuš výtvarných děl*, s. 7.

<sup>38</sup> TOGNER, Milan. *Restaurování nástěnných maleb znojenské rotundy*. In: CIPRIAN, Pavel a kol., *Znojenská rotunda ve světle vědeckého poznání: vědecká konference, Znojmo 23. - 25. 9. 1996: sborník příspěvků*, Znojmo 1997, s. 102–107.

K těmto nešťastným zásahům bohužel dochází i v dnešní době. Snad nejznámější dezinterpretace, jejíž fotografie obletěly celý svět, je „zrestaurování“ fresky „*Ecce homo*“ z 19. století ze španělského města Borja. K tomuto zásahu, provedeném důchodkyní došlo roku 2012.

Smutnou ukázkou je také restaurování nástěnných maleb <sup>Obr. 1-4</sup> v kapli Panny Marie v Prackově, které proběhlo na konci roku 2012. U fragmentárně dochované malby v presbytáři kaple došlo k rozsáhlé rekonstrukci, zřejmě založené na volné invenci restaurátora. Rekonstrukce je částečně provedená čárkovanou retuší bez jakýchkoliv pravidel. Tento zásah jednoznačně poukazuje na to, jak je důležité dílo pochopit.



Obr. 1 Andílek, stav před restaurováním, kaple Panny Marie, Prackov.



Obr. 3 Andílek, stav před restaurováním, kaple Panny Marie, Prackov.



Obr. 2 Andílek, stav po restaurování, kaple Panny Marie, Prackov.



Obr. 4 Andílek, stav po restaurování, kaple Panny Marie, Prackov.

## 1.4.2 Historie použití retuší

*„... jakýkoli zásah směřující k zacelení chybějících míst v obraze doplněním nebo připodobněním je zásahem, jenž vybočuje z chápání uměleckého díla, jež pozorujeme, jelikož my nejsme umělec-tvůrce, a nemůžeme proto obrátit běh času a legitimně vstoupit do onoho okamžiku, v němž umělec tvořil část, která nyní schází.“<sup>39</sup>*

Cesare Brandi

O opravy uměleckých děl se v minulosti starali především malíři nebo sochaři. Až od 18. století vzniká restaurátorství jako samostatný svébytný obor. Antoine-Joseph Pernety (1716-1796) již v 18. století doporučuje použití voskových retuší, které téměř nepodléhají stárnutí. Zřejmě už tehdy znal vlastnosti retuší olejovými barvami, které vlivem stárnutí černají. Tato zkušenost později upadla do zapomnění a znovuobjevení nastalo až kolem 30. let 20. století. O způsobu retuše píše A. J. Pernety takto: *„K tomu, aby se odstíny barev neměnily, je třeba použít co nejméně oleje. Musíme se vyvarovat barev, které jsou nestálé. Nejlepší a nešťastnější způsob je retušování voskovými barvami.“<sup>40</sup>*

Německý lékař, restaurátor a badatel Max von Pettenkofer (1818-1901) byl zásadně proti restaurátorskému přístupu, zakončeném tak detailní retuší, kterou nelze ani odborníkem pomocí lupy rozpoznat. Restaurátora, který tuto retuš provedl, označuje za padělatele hodného přísného potrestání, a to dokonce kázníci<sup>41</sup>. Možná se nám může zdát tento názor přehnaný, nicméně poukazuje na zásadní problematiku v této oblasti. Ohlasem na Pettenkoferův názor vzniká myšlenka neretušování defektů uměleckých děl. Tento požadavek později přijala muzea a galerie, která dbala na to, aby defekty byly scelovány nejlépe neutrální retuší, nebo nejvýše lokální retuší bez jakékoli modelace a kresby<sup>42</sup>.

Jacques Maroger (1884-1962) byl toho názoru, že by se retuše měly provádět barvami, které se shodují s původními barvami použitými na uměleckém díle. Doporučoval retušovat pomocí olejových barev s přídavkem arabské gumy, kterými podle jeho názoru maloval van Eyck a jeho následovníci<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> BRANDI, Cesare. *Teorie restaurování*, s. 109.

<sup>40</sup> SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika malby*, s. 143.

<sup>41</sup> PETR, František. *O restaurátorech*, s. 241.

<sup>42</sup> PETR, František. *O starých malbách*, s. 259.

<sup>43</sup> SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika malby*, s. 242.

Celoevropský názor prosazovaný v 19. století nerespektoval autenticitu uměleckého díla ani slohovou čistotu. Tyto tendence byly prosazovány při restaurování nástěnných i deskových maleb. Evropské pojetí autenticity bylo ovlivněno historickým povědomím, které se formovalo již v 18. století a v době romantismu byla založena na myšlenkách národního uvědomění a tradicích. V této době zvýšeného zájmu a růstu národního cítění, uvědomování své národnosti docházelo k obnově nástěnných maleb středověkých chrámů, které byly pomníky jejich národní minulosti. Poukazovaly na národní slávu a politické postavení země.

Při obnově interiérů staveb docházelo k objevům fragmentárně dochovaných maleb, které byly často odkrývány a přemalovávány. Malíři usilovali o doplnění a obnovení maleb do podoby původního stavu. Jednalo se o spekulativní rekonstrukci (hypotetickou rekonstrukci), jejíž provedení bylo často idealizované a ovlivněné tehdejšími romantickým výtvarným pojetím. Často se stávalo, že interpretace nebyla správně pochopena, i když umělci-restaurátoři usilovali o rekonstrukci provedenou stylem originální malby<sup>44</sup>.

Příkladnou ukázkou častých rekonstrukcí při restaurátorských zásazích v 19. století je nástěnná malba na vítězném oblouku kostela v Engumu v Dánsku. Jedná se o výjev Kaina a Ábela<sup>Obr. 5-6</sup>. Malby dochované ve velmi fragmentárním stavu byly nalezeny roku 1888 a následně restaurovány Jacobem Kornerupem, který se zabýval restaurátorskou činností mezi léty 1862-1945. Výjev Ábela je rekonstruován v dolní polovině malby (dochovala se pouze horní polovina postavy s andělem); u obrazu Kaina se jedná o rekonstrukci téměř celé kompozice. Předlohou byla podobná malba z kostela v Tyvelse.

---

<sup>44</sup> BRAJER, Isabelle. *The Concept of Authenticity Expressed in the Treatment of Wall Paintings in Denmark*. In: In: RICHMOND, Alison a BRACKER Alison Lee. *Conservation. Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*. London: Butterworth-Heinemann, 2009, (dále jen *The Concept of Authenticity*), s. 86.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 87.





Obr. 5 Ábel, rekonstrukce nástěnné malby z 19. století, kostel Engum Durch, Dánsko.



Obr. 6 Kain, rekonstrukce nástěnné malby z 19. století, kostel Engum Durch, Dánsko.

I při restaurování deskových a závěsných obrazů docházelo k retuším v napodobivém stylu, kdy byly defekty doplňovány tak, aby byly k nerozeznání od původní malby. Velmi často byla umělecká díla upravována v dobovém stylu, měnily se rozměry objektů – byly zmenšovány, zvětšovány; často přemalovány a patinovány. Takto provedené doplňky se dají považovat za podvrh, dochází jen ke zdánlivému zlepšení stavu uměleckého díla, a to na úkor jeho původnosti, jak uvádí také Bohuslav Slánský<sup>46</sup>.

Příkladem může být obraz „*Růžencová slavnost*“ od Albrechta Dürera, kdy na počátku 19. století restaurátor Jan Gruss doplnil chybějící partie tak dokonale, že zaretušoval i defekty vzniklé odpadnutím podkladové vrstvy, takže retuše byly provedeny pouze na pocit restaurátora, nevěděl, jak tato místa původně vypadala. Vytvořil jakousi volnou kompozici v nazarénském duchu<sup>47</sup>. Mohli bychom hovořit o dezinterpretaci díla<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> „Doplňky tohoto druhu nemají daleko k podvrhu, a to tím spíše, čím dokonaleji jsou provedeny. Nejde přitom jenom o kresbu, modelaci tvaru a kolorit, nýbrž i o sílu nánosu barvy, druh pojidla, o individuální rukopisné tahy štětce a také o příznaky stáří.“

SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika malby*, s. 238–239.

<sup>47</sup> VESELÝ, Karol. *Reštaurovanie obrazov*. In: *Umenie: Mesačník pre výtvarnú kultúru*. Bratislava: Umelecká beseda slovenská, 1949, s. 59.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 238.

Na počátku 20. století Dán Eigil Rothe (1897-1929) přichází s myšlenkou pojetí autenticity, která vychází z požadavku vysoké dovednosti, zkušenosti, znalosti umění a disciplíny, která vede k dosažení věrného zobrazení pomocí napodobení tahů štětcem originálního díla. Často rekonstruoval celé obličejové podle dochovaných předloh okolních výjevů.

Naopak později pocíťoval Rothe velký problém u rekonstrukcí dochovaných fragmentů maleb a jejich přemalob. Pokud se nedochovaly velké části malby a neměl předlohy pro jejich doplnění, tónoval tyto partie vápennou vodou. Věřil, že touto cestou se ztlumí rozdíly mezi rekonstrukcí a originální malbou<sup>49</sup>.

Rotheho asistent, Egmont Lind, použil v roce 1934 při restaurování nástěnných maleb kostela v Brokeru unikátní metodu retuše, která by se dala považovat za předchůdce italské retuše *tratteggio rigatino* nebo za současnou metodu *tratteggia* používanou nezávisle na sobě v jiných částech Evropy. Tato retuš je jasně odlišitelná od originální malby. Jedná se o systém krátkých rovnoběžných čar tvořících malé skupinky, které jsou uspořádány v různých směrech, avšak nikdy nedochází k jejich překrývání<sup>Obr. 7</sup>. Tato dánská technika, stejně jako italské *tratteggio*, je inspirována stylem malby raných italských primitivů<sup>50</sup>.



Obr. 7 Detail provedení retuše Egmonta Lindeho z roku 1934 na nástěnných malbách kostela Broager Durch v Dánsku.

<sup>49</sup> BRAJER, Isabelle. *The Concept of Authenticity*, s. 88.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 88–89.

Mezi uznávané osobnosti památkové péče u nás patří bezesporu **Vincenc Kramář** (1877–1960). Byl to významný teoretik v oblasti moderního restaurování. Zabýval se také otázkou retuše uměleckých děl. Již ve 20. letech 20. století experimentoval jako první u nás s lokální retuší. Mezi jeho základní kritéria patřila reverzibilita, která bohužel díky tehdejšímu materiálu nebyla možná. Tehdy se retuše prováděly pomocí pigmentů pojených olejem, který černal a obtížně se snímal. V 1932 byl do Prahy pozván restaurátor Arthur Klausner z Paříže, který na obrazech Vyšebrodského cyklu předvedl nové řešení retuší, a to pomocí pigmentů pojených včelím voskem<sup>51</sup>. Vincenc Kramář byl také stoupencem zachování autenticity uměleckého díla, byl představitelem vědeckého způsobu restaurování. Tvrdil, že největší zážitek může pozorovateli přinést pouze původní tvarová struktura uměleckého díla, a proto také prosazoval snímání starých laků<sup>52</sup>.

Na počátku 30. let 20. století shrnuje Vincenc Kramář požadavky uměleckého a vědeckého vzdělání restaurátora: „*Restaurace uměleckých děl vyžaduje uměleckého školení a především citění, rozsáhlé znalosti staršího umění, zvláště o stránce technické, a především mnoho vědění z oboru chemie a částečně fyziky; z toho všeho je patrné, že jen ze zvláště vnitřně organizovaných jedinců mohou vyrůst dobří restaurátoři.*“<sup>53</sup>.

Za zakladatele československého moderního restaurování považujeme Bohuslava Slánského, který byl Kramářovým přítelem a kolegou. Nutno podotknout, že Vincenc Kramář stál u zrodu názorů a postojů, z kterých Bohuslav Slánský vycházel a které jsou uznávány až do dnešní doby<sup>54</sup>. Proto by nešlo na tohoto představitele památkové péče zapomenout.

V 60. letech 20. století Bohuslav Slánský v návaznosti na Vincence Kramáře odmítl myšlenku pouhé konzervace stavu dochovaného uměleckého díla, přičemž by byly přiznány stopy poškození a stopy stáří<sup>55</sup>.

<sup>51</sup> HLOBIL, Ivo. *Vincenc Kramář – Organizátor a teoretik moderního restaurování uměleckých děl v Československu*. In: HLOBIL, Ivo a PERŮTKA, Marek. *Na základech konzervativní teorie české památkové péče*. Praha, 2008, (dále jen *Vincenc Kramář*), s. 129.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 130.

<sup>53</sup> HLOBIL, Ivo. *K výtvarnému aspektu československé restaurátorské školy*. In: HLOBIL, Ivo a PERŮTKA, Marek. *Na základech konzervativní teorie české památkové péče*. Praha, 2008, (dále jen *K výtvarnému aspektu*), s. 130.

<sup>54</sup> HLOBIL, Ivo. *Vincenc Kramář*, s. 131.

<sup>55</sup> „*V poslední době se na různých místech Evropy setkáváme s tendencemi silně poškozený obraz jenom konservovat, nerestaurovat, ponechat ho v jeho fragmentárním stavu bez jakýchkoliv doplňků. Tyto krajní tendence jsou výrazem bezvýhodnosti řešení dilemat vyplývajících z požadavků nejrůznějších názorových přístupů k restaurování obrazů. ... Doplnění odpadlých částí podkladu pro malbu nejen že nenaruší původnost obrazu, ale je naopak předpokladem pro to, aby malbě mohla být alespoň částečně navrácena její výtvarná hodnota.*“

Musíme si uvědomit, že každý vývojový stupeň je důležitý. Pokud bychom nepoznali restaurátorský přístup 19. století, na který reagovalo nové pojetí na počátku 20. století, které stálo v opozici a odsoudilo užití napodobivé retuše v rozsáhlé míře označené za podvrh, nemohlo by dojít k rozvoji nového pojetí přetrvávajícího do dnešní doby, požadujícího snadné odstranění doplňků a přiznání retušovaného místa.

V Evropě od konce 50. let probíhaly diskuze na téma doplňování a způsobu retuší. V Itálii se jedná o teoretické práce Cesara Brandiho nebo Umberta Baldiniho. U nás k podobným diskuzím nedocházelo. Zřejmě to bylo z důvodu odříznutí naší země od okolního světa díky politickému systému. Proto po několik desetiletí restaurátoři vycházeli ze Slánského koncepte.

Na počátku 21. století vyvstávají na povrch stále nevyřešené otázky týkající se způsobu a míry retuše poškozených míst. Pro řešení tohoto problému je nezbytná mezioborová spolupráce<sup>56</sup>.

---

SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Rekonstrukční retuš na snímatelné podložce*. In: *Památky a příroda* 6, 1967, (dále jen *Rekonstrukční retuš*), s. 233.

<sup>56</sup> NEJEDLÝ, Vratislav. *Diskuze o způsobech retuše poškozených míst nástěnných maleb*. In: *Zprávy památkové péče*, ročník 67, číslo 2, 2007, (dále jen *Diskuze o způsobech retuše*), s. 140.

## 2. RESTAUROVÁNÍ V ČESKÝCH ZEMÍCH V OBDOBÍ 2. POLOVINY 20. STOLETÍ

Samotná historie vývoje restaurátorských přístupů ve 20. století v českých zemích je velmi širokým tématem. Tato práce se jí nemůže zabývat dopodrobna, ale bude se snažit jen o jakýsi stručný přehled zásadních myšlenek a názorů. Tímto tématem se po celý život zabývají ve svých rozsáhlých studiích PhDr. Vratislav Nejedlý nebo Ivo Hlobil a Karel Stretti.

### 2.1 Období 50. let 20. století

Po roce 1948 vznikla česká restaurátorská škola, na jejímž počátku stál prof. Bohuslav Slánský a Vincenc Kramář. Byly nastoleny základní principy opřené o vědecké základy. Můžeme tedy konstatovat, že ještě před druhou světovou válkou byly položeny základy moderního restaurování<sup>57</sup>. Česká škola si vydobyla výsostné postavení nejen v naší zemi, ale i v mezinárodním měřítku<sup>58</sup>. Je velmi zajímavé, že Slánského teoretické úvahy se v podstatě shodují s úsilím ICCROMu, současné vrcholné restaurátorské organizace.

V roce 1946 založil prof. Bohuslav Slánský na Akademii výtvarného umění v Praze speciální restaurátorskou školu. Nejprve požadoval, aby restaurátor pochopil umělecký význam opravovaného díla, v 60. letech změnil svůj požadavek na úspěšného restaurátora, který je vedle restaurátorské činnosti také činný ve své volné tvorbě<sup>59</sup>.

Důležitým mezníkem v historii restaurování se stal známý spor Bohuslava Slánského a Františka Petra v 50. letech 20. století, týkající se restaurování nástěnných maleb v kostele sv. Apolináře v Praze. František Petr napadl postup a způsob retuší Bohuslava Slánského, tedy užití lokální retuše pomocí akvarelových barev. Dá se říci, že tento spor odrážel protichůdné proudy projevujícími se v celé Evropě.

---

<sup>57</sup> NEJEDLÝ, Vratislav. *České restaurování ve druhé polovině 20. a na počátku 21. století*. In: *Zprávy památkové péče*. 2008, ročník 68, 5, (dále jen *České restaurování*), s. 368.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 366.

<sup>59</sup> *Ibidem*, s. 366.

Jednalo se především o polemiky týkající se doplňování a přemaleb provedených nereverzibilními materiály. František Petr prosazoval doplňování nástěnných maleb pomocí rekonstrukčních nerozpustných retuší, pokud zůstanou zřejmé a nepoškodí původní malbu. Tyto myšlenky publikoval během let 1952–1955 ve svých článcích *O restaurátorech v minulosti a přítomnosti*<sup>60</sup> a *O výchově restaurátorských kádřů*<sup>61</sup>. Bohuslav Slánský oproti tomu prosazoval použití reverzibilních prostředků a požadavek optické stálosti materiálu. Argumentoval názorem, že jakákoliv snaha o stálost, domalovávání obrazu tímto způsobem a použití stálých retuší vede k podvrhu<sup>62</sup> a ztrátě autenticity. Byl si ale také vědom toho, že pohled na retuše se v průběhu času mění, a proto je pro něho právě velmi důležitý aspekt její snadné odstranitelnosti<sup>63</sup>.

Období 50. let bylo ale také ve znamení jednání o tom, do jaké sféry v rámci „socializace“ by mělo být restaurování zařazeno, ale také o vydání prvního zákona o kulturních památkách z května 1958. Setkáváme se zde také s rozvojem průmyslu a používáním nových syntetických materiálů v restaurátorské praxi. Do této doby byly používány pouze přírodní materiály, z kterých se dílo skládalo. V některých oblastech syntetické materiály převládly nad přírodními a Bohuslav Slánský dokonce přichází s odvážným názorem, že syntetickými materiály budou do budoucna řešeny všechny problémy<sup>64</sup>.

## 2.2 Výstavy restaurátorů

Nová generace restaurátorů navázala na tradiční způsoby vycházejících z myšlenek Dr. Bohuslava Slánského, který prosazoval propojení restaurátorské činnosti s volnou tvůrčí činností restaurátorů a pořádáním „restaurátorských výstav“, jejichž rozvoj nastal v 60. letech 20. století. Malíři a sochaři prezentovali jak svou volnou tvorbu, tak své restaurátorské projekty<sup>65</sup>. Malíři a restaurátoři založili několik skupin a vytyčili si své cíle.

---

<sup>60</sup> PETR, František. *O restaurátorech*, s. 250.

<sup>61</sup> PETR, František. *O výchově restaurátorských kádřů*. In: *Zprávy památkové péče*. 1954 a 1955, ročník 14 a 15, s. 235–239, 156–157.

<sup>62</sup> NEJEDLÝ, Vratislav. *České restaurování*, s. 369.

<sup>63</sup> SLÁNSKÝ, Bohuslav. *K článku F. PETRA: Sporné otázky restaurace nástěnných maleb*. In: *Zprávy památkové péče*. 1956, 16, s. 94.

<sup>64</sup> NEJEDLÝ, Vratislav. *České restaurování*, s. 370–371.

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 365.

Jedná se o skupinu restaurátorů R - 64<sup>66</sup> založenou roku 1964, která prezentovala své práce na dvou výstavách v Kramářově galerii v Praze a v Kroměříži, nebo sdružení Skupina 66<sup>67</sup> z roku 1966<sup>68</sup>.

V druhé polovině 20. století se také konaly výstavy restaurovaných děl. Jmenujme například 60. léta a výstavu barokního malířství, 70. léta a výstavu věnovanou celoživotní restaurátorské činnosti Bohuslava Slánského k výročí jeho 70. narozenin, nebo v 90. letech výstava obrazů Mistra Theodorika z kaple sv. Kříže na Karlštejně<sup>69</sup>.

V 70. letech Bohuslav Slánský poukazuje na důležitost spolupráce fundovaného restaurátora s vědeckými odborníky – především s historiky umění a chemickými technologi.

### 2.3 Charakteristika české restaurátorské školy

Nyní se ještě na okamžik vrátíme do období kolem poloviny 20. století. Tehdy v Evropě dochází k formování dvou základních restaurátorských přístupů. Jeden z nich přichází s myšlenkou neretušování a přiznání všech defektů, a tím vlastně poukazuje na hodnotu stáří<sup>70</sup> uměleckého díla; protichůdný přístup usiloval o co nejúplnější navrácení díla do původní podoby<sup>71</sup>. Představitelé tohoto proudu se snažili tehdejšími prostředky uvést umělecké dílo do doby jeho vzniku, aniž by respektovali hodnotu stáří. Tyto myšlenky měly bezesporu také vliv na vývoj restaurátorského přístupu v českých zemích.

---

<sup>66</sup>Skupina restaurátorů R-64 sdružovala tyto členy: Alt Jaroslav; Bárta Josef; Blažej Jiří; Forstová Helena; Frömlová Zeduláková Věra; Fuchs Otakar; Fusek Jiří; Hamsík Mojmir; Hlava Vladimír Vojtěch; Horký Jan; Horký Jan; Josefík Jiří; Kučera Karel; Kyšková Eva; Laštovička Jiří; Meszárošová Irina; Míša Oldřich; Míšová Čilová Bohumira; Schwarzová Hrušková Dagmar; Stádník Karel; Sysel František; Šebelová Vašku Marcela; Tvrdý František S.; Vachuda Jan; Zemánek Bohumil.

<http://abart-full.artarchiv.cz/skupiny.php?Fvazba=seznamclenu&IDskupiny=1470>

<sup>67</sup> V roce 1968 měla Skupina 66 čtyřicet sedm členů. Patřili mezi ně například Jaroslav Alt st., Miloslav Smrkovský, Vlastimil Berger, František Makeš, Jiří Toroň, Miloslav Chlupáč, Stanislav Hanzl, Josef Němec, Vladislav Turský, Olbram Zoubek, Eva Kmentová, Miloslav Kolař a další.

NEJEDLÝ, Vratislav. *České restaurování*, s. 365.

<sup>68</sup> Ibidem, s. 365.

<sup>69</sup> Ibidem, s. 365.

<sup>70</sup> V Praze roku 1979 proběhla výstava „Umění francouzského středověku“, o které se Miloš Suchomel vyjádřil: „Sochařská díla na výstavě nenesla žádné nové scelovací, tmelové a retušovací restaurátorské zásahy, tím méně pak byla opatřena současnými modelačními doplňky.“

HLOBIL, Ivo. *Připomenutí hodnoty stáří*. In: *Technologia artis*. Praha, 1990, 1, (dále jen *Připomenutí hodnoty stáří*), s. 5.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 5.

Ke druhé výše zmiňované větvi se přikláněl také František Petr, který svůj názor vysvětloval následovně: „*Účelem konservování a restaurování malířských památek znamená tedy přivést poškozené nebo stářím sešlé obrazy ve všech jejich částech, pokud ještě vůbec zachovány jsou, opět do takového stavu, který by vzezřením i novou pevností co nejvíce odpovídal jejich stavu původnímu.*“<sup>72</sup>.

Nutno podotknout, že česká restaurátorská škola se nepřiklonila ani k jednomu z krajních řešení, a to s ohledem na hodnotu stáří uměleckého díla. Nesnažila se tedy ani konzervovat současný stav, ani obnovovat původní vzhled uměleckého díla. Přichází s názorem, že není možné odstranit znaky stáří a navrátit restaurovaný objekt do podoby těsně po jeho dokončení<sup>73</sup>. Českou restaurátorskou školu charakterizoval ve svých statích Karel Stretti<sup>74</sup>.

Milan Togner zabývající se taktéž českou restaurátorskou školu poukazuje na důležitost výtvarného přístupu a složky restaurátorské činnosti, zároveň ale připomíná, že by výtvarný podíl neměl převyšovat podíl technologický<sup>75</sup>. Výtvarný aspekt, vlastnosti charakterizující samotného umělce musí být kontrolovány.

Těchto myšlenek bychom se měli držet i v současné době a měli bychom se snažit, abychom zabránili poškození samotné autenticity uměleckého díla. Umělecké dílo vzniklo v dobách dávno minulých, a proto je zcela přirozené, že na něm zub času zanechal své stopy. Restaurátor se dává do služeb uměleckého díla, musí k němu přistupovat s pokorou. Snaží se o zachování jeho autenticity, a proto musí potlačit svou výtvarnou invenci do té míry, aby dílo zachránil, prodloužil jeho život a aby mohlo být opět prezentováno.

<sup>72</sup> PETR, František. *O restaurátorech*, s. 240.

<sup>73</sup> HLOBIL, Ivo. *Připomenutí hodnoty stáří*, s. 6.

<sup>74</sup> „*Můžeme tedy konstatovat, že již před druhou světovou válkou byl u nás jasný teoretický a technologický názor v duchu moderního restaurování... výsledky práce našich restaurátorů jsou obecně ve světě vysoce hodnoceny právě pro svůj citlivý výtvarný přístup k restaurování a k interpretaci uměleckého díla. ... Česká restaurátorská škola chápe umělecké dílo jako nedílný celek, jehož hmotná podstata je pouze nositelkou duchovního uměleckého významu... Česká restaurátorskou školu zcela respektuje autentickou výtvarnou formu i hmotnou podstatu díla, které retuší sceluje pouze do té míry, aby bylo přístupné divákovi. ... Přirozeným požadavkem je exaktní, možno říci vědecký přístup k práci a její přesné vymezení průzkumem, provedeným ve spolupráci s přírodovědcem a historikem umění, používání reverzibilních technologií a zachování rysů stáří. ... Jedním slovem podržení celého restaurování maximálnímu respektu k autenticitě díla...*“

STRETTI, Karel. *Vývoj a specifika restaurování v českém prostředí*. In: *Technologia artis* 3. Praha, 1993, 3, s. 5.

<sup>75</sup> NEJEDLÝ, Vratislav. *České restaurování*, s. 367.



Zuzana Wichterlová ve svém příspěvku ve sborníku konference Arte-fakt z roku 2007 uvádí pravdu, kterou by si každý restaurátor měl uvědomit: „*Restaurování není tvůrčí činnost, protože ta je s pokorou neslučitelná. Kdo chce tvořit, ať nerestauruje, ať tvoří. Restaurování je třikrát pokora. Pokora vůči autorovi – bez něj by dílo neexistovalo. Pokora vůči předchozímu restaurátorovi. ... A potřetí pokora vůči budoucímu restaurátorovi – zcela jistě bude vědět více, než my, co není nezbytné, nechme na něj.*“<sup>76</sup>.

Po roce 1989 se u nás projevuje snaha o reorganizaci památkové péče a restaurování. I přes změnu politického systému a s ní spojené společenské změny vychází ze základů ustálených v 50. letech. Jak bylo zmíněno výše, naše restaurátorská škola se stala mezinárodním pojmem. Současným trendem je zlepšit úroveň tohoto oboru ve smyslu ubírat se cestou co nejdůslednější interdisciplinarity.

---

<sup>76</sup> WICHTERLOVÁ, Zuzana. *Víme, jak se vyvinou naše zásahy do památky? Jaký život můžou prožít památky, které restaurujeme?*. In: *Restaurování a ochrana uměleckých děl/Restaurování restaurovaného – sborník konference Sdružení na ochranu památek Arte-fakt*, Praha, 2007, s. 24.

### 3. UMĚLECKÁ DÍLA NA PAPIROVÉ PODLOŽCE

#### 3.1 Vymezení oboru

Využití papíru zaznamenalo od dob jeho rozšíření obrovský rozmach. Papírová podložka tvoří rozsáhlou část sbírkových fondů různých dokladů kultury minulosti. Jedná se o poměrně levný materiál, který sloužil a i nadále slouží jako podložka pro umělecká díla (obrazy, skici, apod.), nebo jako materiál pro artefakty denní potřeby (paravány, „papírmaše“, vějíře, tapety, dětské hry – puzzle, apod.), jako pomocný materiál, makulatura, ...

Pokud se pokusíme specifikovat obor týkající se uměleckých děl na papírové podložce, musíme si uvědomit, že se jedná o velmi náročný úkol. Předmětem našeho zájmu jsou umělecká díla dvourozměrná, případně trojrozměrná. Jedná se o umělecká díla na papírové podložce s barevnou vrstvou. Zahrnuje pestrou škálu artefaktů, lišících se jak technikou barevné vrstvy, tak dokonce typem a způsobem výroby samotné papírové podložky. V praxi se setkáváme s kresebnými technikami i technikami malířskými – malby pojené různými pojítky, nebo grafickými technikami, či jejich kombinacemi. Setkáváme se s historickými technologiemi a materiály (akvarel, olejomalba, uhel, pastely, grafit, tužka, apod.) nebo s novodobými záznamovými prostředky (fixy, inkousty, apod.), které často způsobují poškození papírové podložky nebo podléhají vlastní degradaci (blednutí)<sup>77</sup>.

#### Stavba uměleckého díla na papírové podložce<sup>78</sup>

Umělecké dílo na papírové podložce se skládá z těchto čtyř základních kamenů:

1. Papírová podložka
2. Klíždlo, materiály upravující vlastnosti papírové podložky
3. Medium – barevná vrstva
4. Povrchová úprava – lak, fixáž

<sup>77</sup> <http://www.cci-icc.gc.ca/caringfor-prendresoindes/articles/422-eng.aspx>

<sup>78</sup> <http://www.thehenryford.org/research/caring/paper.aspx#1>

### Papírová podložka

Zpočátku se jednalo o používání kvalitního ručního papíru, který se tradičně vyráběl z hadroviny. Tato papírová podložka obsahující celulósová vlákna (len, konopí, bavlna, moruše, atd.) je odolná a stabilní po několik staletí. Od 19. století s příchodem moderního papírenského průmyslu došlo ke změně tradiční technologie, při které se začaly používat levné materiály. Produkce se výrazně urychlila a zlevnila, avšak na úkor kvality materiálu. Novodobé strojové papírové podložky nižší kvality podléhající rychlejší zkáze. Degradace probíhá díky použití nekvalitního materiálu (například dřevovina obsahující lignin podléhá díky oxidaci křehnutí a žloutnutí) nebo samotným výrobním procesem. Často také užití chemických látek při výrobním procesu urychluje degradaci materiálu. Některé typy strojového papíru, například pauzovací (transparentní) papír, se v některých případech zprůhledňují pomocí máčení v kyselině sírové. Oxidace probíhající v důsledku expozice kyseliny sírové v papírové podložce zkracuje celulósová vlákna, a tím se stává papír křehčím.

Samotná papírová podložka je také díky svému chemickému složení velice náchylná na vlivy prostředí, jeho razantní změny a znečištění. Nejčastější příčinou mechanického poškození papíru je také nešetrná manipulace způsobující jeho deformaci – natržení, pomačkání. Uložení v prostředí s vysokou relativní vlhkostí vzduchu způsobuje jeho zvlnění, a to z toho důvodu absorpce vzdušné vlhkosti. Delší expozice ve vlhkém prostředí urychluje chemické reakce a podporuje růst plísní<sup>79</sup>.

### Materiály upravující povrch papírové podložky

Mezi materiály upravující povrch papírové podložky patří klíždla a další přísady, které mohou změnit vlastnosti – například absorpci, nasákavost podložky. Jedná se o kožní, či kostní klič, želatinu, rostlinné gummy, škroby a podobně. Od počátku 16. století se do kliču i želatiny přidával kamenec, který při degradaci vytváří kyselinu sírovou, jenž způsobuje krácení celulósových vláken. Na povrch papírové podložky se často aplikovala hlinka, křída nebo pigmenty pojené želatinou, které měly za úkol vyhladit povrch papírové podložky<sup>80</sup>.

<sup>79</sup> <http://www.cci-icc.gc.ca/caringfor-prendresoindes/articles/422-eng.aspx>

<sup>80</sup> <http://www.thehenryford.org/research/caring/paper.aspx#1>

### Barevná vrstva

Umělecká díla na papírové podložce jsou vytvářena různými technikami. Rádi bychom se zmínili především o použití akvarelu, s nímž se často při restaurování děl na papírové podložce můžeme setkávat. Počátky použití **akvarelu** pro vytvoření svěbytného díla na papírové podložce můžeme hledat už v 15. století u Albrechta Dürera a jeho krajinářských studií. K rozsáhlejšímu využití této techniky došlo během 16. a 17. století, kdy se rozšířila i mezi laiky. Rovnocenného postavení se dočkala během 18. století, přičemž někteří mistři tvořili jen výhradně technikou akvarelu. Oblíbenou technikou se stal pro umělce tvořící v duchu impresionismu, ale také expresionismu<sup>81</sup>.

Edgar Degas nebo Henri de Toulouse-Lautrec příležitostně malovali na neupravený **kartón**, přičemž využívali jeho tmavě hnědý odstín jako střední tón. Díky savému, nijak neupravenému povrchu docházelo k zasáknutí barevné vrstvy do kartónu, čímž vznikaly matné malby připomínající pastel<sup>82</sup>.

## **3.2 Artefakty na papírové podložce**

Účel vzniku a dalšího využití uměleckých děl na papírové podložce se během historie často měnil. Tato díla mnohdy nebyla primárně určena k prezentaci; sloužila jako přípravný materiál k provedení realizace závěsných obrazů, nástěnných maleb, ... Tyto přípravné práce měly plnit svou funkci jen období vzniku svěbytného uměleckého díla. Dnes jsou na ně kladeny vysoké nároky spojené s prezentací; stávají se plnohodnotnými uměleckými díly. Často se předpokládalo, že budou dokonce zničeny, a proto byly provedeny různorodými, mnohdy nekvalitními materiály na podřadnou podložku. Dnes jsou pro nás významným historickým pramenem. Jsou na ně kladeny vysoké nároky i přes jejich velmi značné poškození.

Mezi taková díla patří například velkoformátové kartony vznikající už od období renesance, které sloužily k zaznamenání prvotních myšlenek umělců. Jednalo se o skici budoucích realizací a studie.

---

<sup>81</sup> HRDINA, Miroslav. *Akvarel a kvaš*. Praha: Aventinum, 1999, s. 20.

<sup>82</sup> GAIROVÁ, Angela. *Příručka pro výtvarníky. Úplný přehled malířských a kreslířských materiálů a technik*, Praha: Svojtka a Vašut, 2003, s. 17.

Přípravné kartony<sup>83</sup> byly často provedené ve stejném rozměru jako výsledný originál (cartone z italského jazyka znamená velký kus papíru) a musely být schváleny investorem. **Přípravné skici** prvotně sloužily jako předlohy pro následné vytvoření nástěnných maleb, tapiserií nebo deskových maleb – nejedná se tedy o závěrečné dokončené umělecké dílo.

Zajímavým příkladem je práce Rafaela Santi, který vytvářel návrhy rozměrných gobelinů na jednotlivé kusy papíru, které slepoval pomocí lepidla z mouky. Výsledný karton byl posléze rozřezán na vertikální pruhy, které se staly předlohou pro jednotlivé tkalce. V 17. století byly nakaširovány na plátěnou podložku a od té doby sloužily jako svěbytné umělecké dílo různých sbírek<sup>84</sup>.

Setkáváme se ale také s novodobými případy. Příkladem může být přípravná kresba Alfonse Muchy<sup>85</sup> o rozměrech 1570x6062 milimetrů, provedená na pauzovacím papíře. Kresba v měřítku 1:1 sloužící jako podklad pro závěsný obraz byla perforovaná přibližně po 5 milimetrech, což poukazuje na značnou destrukci velmi křehké papírové podložky. Perforace je v tomto případě záměrem, složila k přenosu linií, což znamená, že při restaurování musela být zachována. V současné době je přípravná skica chápána jako svěbytné umělecké dílo, přičemž původně vznikalo jen jako pomocný materiál.

V 16. století, ale i později se často grafické listy a kresby vázaly do alb<sup>86</sup>, plnicích funkcí encyklopedií. Alba se stala součástí různorodých sbírek. I tyto kresby původně existovaly jako svěbytné samo o sobě fungující dílo.

V restaurátorské praxi se tedy často setkáváme s uměleckými díly, jejichž smysl vzniku se během historie pozměnil.

Především s rozvojem vědy a průmyslu se stala papírová podložka materiálem sloužícím k zaznamenání **architektonických návrhů**, skicáků, nebo návrhů výzdoby interiérů (štuková výzdoba, tapety). Architekti a řemeslníci vytvářeli propracované vizualizace svých případných zakázek. Tyto návrhy sloužily jako „vizitka“, prezentace prací. Do dnešní doby jsou pro nás významným pramenem dokumentujícím podoby a změny staveb, interiérů. Proto je velmi důležité se artefakty na papírové podložce zabývat, aby byly zachráněny pro budoucí generace.

<sup>83</sup> <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/raphael-cartoons-what-is-a-cartoon/>

<sup>84</sup> <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/raphael-cartoons-what-is-a-cartoon/>

<sup>85</sup> KOPECKÁ, Veronika. *Restaurátorská zpráva. Poddání Nymburští L. P. 1421, Bohu a Pražanům*. Litomyšl, 2008.

<sup>86</sup> POULSON, Tina Grette. *Retouching*, s. 13.

Mnohatisícové položky archivních fondů tvoří taktéž různé plány (plány budov, důlní plány apod.) a mapy. Od středověku a raného novověku se setkáváme s mapováním šlechtického majetku. Zpočátku jsou topografické celky zaznamenány na pergamentu, ale po příchodu papíru se často setkáváme s velkoformátovými **mapami** na ručním papíru, později kaširovaném na plátně. Tyto plány se často používaly v terénu, postupně byly dokreslovány a měněny. Z toho důvodu zde nacházíme kombinaci různých záznamových prostředků, ale i papírových podložek a druhotných vysprávek. Restaurování těchto artefaktů vyžaduje stejně jako u všech uměleckých děl znalost materiálu a případné problémy spojené s destruovaným dílem.

### 3.3 Restaurování papírové podložky

#### 3.3.1 Historie restaurování papírové podložky

S laickými opravami papírové podložky se setkáváme od počátku používání papírové podložky. Cennino Cennini v 15. století popisuje výrobu lepidla pro papírníky a knihaře ke slepování papírů takto: „*Vezmi nádobu skoro plnou čerstvé vody a dej ji dobře ohřáti. Když se začíná vařit, měj mouku dobře prosetou a postupně ji zvolna přisypávej do té nádoby stále při tom míchaje třískou. Nechej to povařit a hled', aby nebyl ten lep příliš hustý. Pak jej odtáhni od ohně a vylíj na misku. Chceš-li, aby nepáchl, dej do něj soli a pak ho použij, až ho budeš potřebovat.*“<sup>87</sup>.

Historických pramenů je poměrně málo. Od 17. a 18. století se setkáváme s vydáváním různých příruček zabývajících se především opravami tisků. Většinou se jednalo o umělce, či grafiky, kteří se snažili opravit grafické sbírky, kresby. Z období kolem poloviny 18. století máme zprávy o kaširování a podlepování těchto děl na druhotnou podložku. Tito „restaurátoři“ většinou pracovali pro soukromého zadavatele, kterými mohli být majitelé různých sbírek nebo obchodníci s uměním.

Samotné zásahy se lišily podle toho, kým byly provedeny. Pokud bylo dílo restaurováno správcem sbírek, často se jednalo o zásahy těžkopádné, lidové, oproti zásahům, které byly provedeny malíři, kteří znali technologii a postupy výstavby uměleckých děl.

---

<sup>87</sup> HŘEBÍČKOVÁ, Barbora. *Recepty starých mistrů aneb Malířské postupy středověku*. Brno: Computer Press, 2006, s. 85.

Zvláštní skupinu také tvoří „po domácku“ provedené zásahy laiků. Musíme si uvědomit, že ačkoliv se jedná o zásahy často primitivní a dávno překonané, dílo by bez této záchrany nemohlo přežít do této doby. Možnosti těchto laických restaurátorů byly značně omezené<sup>88</sup>.

Až v první polovině 20. století vznikají první restaurátorské dílny při státních institucích (galerie, muzea, archivy,...)<sup>89</sup>.

Samotný vývoj restaurování závisí také na možnostech a vyspělé technologii. V 50. letech 20. století popisuje František Petr ve své publikaci problematiku restaurování současné papírové podložky, která nemá dobrou kvalitu, a proto velmi rychle podléhá zkáze. Doporučuje proto transfer malby na novou nosnou podložku (plátno, dřevěná deska), aby bylo umělecké dílo zachráněno<sup>90</sup>.

V současné době je technologie a možnosti záchrany takového díla na daleko vyšší úrovni, a proto se restaurátorská praxe snaží o záchranu uměleckého díla jako celku, dbá se na to, aby dílo neztratilo nic ze své původnosti. Musíme si uvědomit, že umělecké dílo se skládá ze své materiálové složky, jež je představená nosnou podložkou a barevnou vrstvou, a ze složky „duchovní“, přinášející určitou hodnotu. Jedna bez druhé ztrácí svou funkci. Pokud dílo transferujeme na novou podložku, definitivně ztrácí autenticitu materiálu. K tomuto postupu by mělo docházet snad jen v krajních řešeních. Dnešní praxe se snaží o záchranu obojího.

### 3.3.2 Problematika historických i novodobých restaurátorských zásahů

Úvod této kapitoly bychom rádi zahájili několika myšlenkami Heinze Althöfera, zabývajících se otázkami restaurování závěsných obrazů<sup>91</sup>. Retuš a restaurování závěsných obrazů mají totiž s oborem restaurování uměleckých děl na papírové podložce mnoho společného. Dá se říct, že je oborem příbuzným, oborem, z kterého naše práce vychází. Při restaurátorském zásahu může v případě neopatrnosti dojít k nevratným změnám. Jedná se například o změnu barevnosti, struktury, změně lesku povrchu atd.

---

<sup>88</sup> POULSON, Tina Grette. *Retouching*, s. 22–25.

<sup>89</sup> *Ibidem*, s. 12.

<sup>90</sup> PETR, František. *O starých malbách*, s. 251.

<sup>91</sup> ALTHÖFER, Heinz. *K otázce retuší*, s. 227.

Spornou otázkou při restaurování uměleckých děl, např. olejomalb, ale i polychromovaných skulptur, je čištění nebo odstraňování nečistot, či zdegradovaného laku. A to z toho důvodu, aby nedošlo k optické změně, jejímž výsledkem by byla změna celkového dojmu z díla. Při zásahu by se mělo dbát na zachování autenticity<sup>92</sup>.

U restaurování uměleckých děl na papírové podložce platí tato rizika snad ještě ve větší míře. Mezi rizikové procesy patří dezinfekce, mokré čištění, nebo neutralizace. Zde pro ilustraci předkládáme několik příkladů. Pokud je umělecké dílo vytvořeno olejovou barevnou vrstvou nebo vrstvou lakovou, může při dezinfekci dojít k jeho narušení, či vzniku nevratných zákalů. Při mokřím čištění a následném zalisování může dojít ke změně lesku povrchu papírové podložky, nebo změně struktury, stejně jako při přenesení na novou podložku. Často se setkáváme s použitím kyselých novodobých podložek (transparentní papír, dřevité lepenky,...) v kombinaci s barevnou vrstvou. Proto je vždy nutné zvážit použití procesu odkyselení, aby nedošlo ke ztrátě barevné vrstvy. Razantní změna pH může vést ke změně barevnosti, či v krajním případě až k úplnému odbarvení. Obecně lze za problémová považovat některá organická barviva, či organické pigmenty<sup>93</sup>. S podobnými zásahy se můžeme setkat již z dob dávno minulých; další poškození mohlo být také způsobeno nevhodným skladováním v nešetrných podmínkách.

Jak bylo popsáno výše, restaurování uměleckých děl na papírové podložce je procesem velmi složitým, a to díky pestrosti užitých technik a materiálů. Je proto nutná zkušenost z oboru restaurování závěsných obrazů, maleb, ale také znalost restaurování papíru. Velmi často se zásah neobejde bez spolupráce technologa a historika umění. Papírová podložka je díky svému chemickému složení a vlastnostem velmi choulostivým materiálem. Jedná se o nosič cenných historických informací, a proto je nutné jej zachovat pro další generace.

Problémy spjaté s restaurováním novodobých děl na papírové podložce mohou být způsobeny autorskou chybou – špatnou kombinací materiálů použitých při vzniku díla; použitou metodou výroby papíru nebo předchozími zásahy, které mohou mít povahu odbornou, či neodbornou<sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup> CAPLE, Chris. *The Aids of Conservation*. In: RICHMOND, Alison a BRACKER Alison Lee. *Conservation. Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*. London: Butterworth-Heinemann, 2009, (dále jen *The Aids of Conservation*), s. 27.

<sup>93</sup> KOPECKÁ, Veronika. *Úskalí spojená s restaurováním moderních papírových artefaktů*. In: *Acta artis academica. Znalost a praxe ve výtvarném umění – Sborník 4. mezioborové konference ALMA*. Praha, 2012, (dále jen *Úskalí spojená s restaurováním*), s. 285.

<sup>94</sup> *Ibidem*, s. 283.



Staří mistři tvořili díla dle tradičních technologií, využívali kvalitních materiálů, které se navzájem podporovaly a vytvářely společnou symbiózu. Za moderní umění se považují díla vznikající od 19. století. Jedná se o období změn v chápání umění a i možností použití nových materiálů. Umění začíná experimentovat jak ve svém výrazu, tedy po estetické stránce, tak po stránce technologické. Nesprávně užitá kombinace materiálů vedou k urychlené degradaci díla nebo dokonce k jeho totální destrukci.

Pokud se zabýváme uměleckými díly na papírové podložce, je nutné si uvědomit, že některé materiály jsou pro tento typ extrémně nevhodné, mohou například způsobit její zkrěhnutí. Pro příklad můžeme jmenovat techniky olejové malby, pryskyřičné nebo voskové<sup>95</sup>.

Značné nesnáze způsobují v historii provedené zásahy, které jak již bylo naznačeno výše, mohou mít povahu odbornou, či laickou. K těmto neodborným zákrokům bychom měli přistupovat s vědomím, že byly vytvořeny za účelem památce pomoci. Často se jednalo o vyspravení papírové podložky z důvodu jejího mechanického poškození (natržení, ztráta, apod.). V historii se vysprávky prováděly většinou různým papírem a jako adhezivum byly použity látky na přírodní bázi – škrob, ovocné gumy, kliš apod. Nutno podotknout, že tyto materiály způsobují vyšší aciditu papírové podložky, která vede k jejímu křehnutí a ztrátě pružnosti. Později se začaly používat lepicí pásy se syntetickými adhezivy, jejichž odstraňování způsobuje značné problémy. Zkrěhlý materiál se často podlepoval dalšími vrstvami papíru nebo plátěnou podložkou.

I umělecká díla na papírové podložce byla mnohdy pozměňována dle dobového vkusu. Malby se opatřovaly umělou patinou, retušovaly se, či přemalovávaly. Často se měnily i rozměry nebo tvar uměleckých děl.

Mezi důležité faktory degradace můžeme zařadit neodborné zacházení s artefakty, ke kterým dochází při nevhodném skladování v archivech, jejich stěhování nebo využíváním badateli<sup>96</sup>.

Někdy se setkáváme s případy, kdy může dojít ke zhoršení stavu v souvislosti s hromadně prováděnými úkony. Mezi tyto zásahy můžeme zařadit nešetrně provedené mechanické čištění nebo hromadné odkyselení velkého množství děl bez předchozího zhodnocení stavu materiálu<sup>97</sup>.

---

<sup>95</sup> Ibidem, s. 284.

<sup>96</sup> PAULUSOVÁ, Hana. *Příčiny rozpadu papíru*, s. 9.

<sup>97</sup> KOPECKÁ, Veronika. *Úskalí spojená s restaurováním*, s. 285.

Je nutné brát na zřetel, že některé barevné vrstvy působením odkyselovacího prostředku mohou být narušeny, rozpuštěny, a tím definitivně zničeny. Jedná se často o nenahraditelné ztráty. Ideálně bychom měli přistupovat ke každému dílu individuálně. Na druhou stranu chápeme postoj a snahu instituce, která má za úkol spravovat desetitisíce takových artefaktů.

Samostatnou kapitolu v oboru restaurování děl na papírové podložce, a nejen v tomto oboru, je problematika spjatá s moderním uměním, ke kterému musíme taktéž přistupovat s velkou opatrností, jelikož často může skrývat mnohá tajemství spojená s technologickou stránkou díla. Současným trendem při jeho vzniku je chaos v použitých materiálech, spojování látek, které spolu nekonvenují, nevytvářejí symbiózu. Následkem tohoto umělcova počínání je rychlá destrukce díla. Na druhou stranu někteří autoři s destrukcí počítají, je pro ně estetickou kvalitou a právě zde je nutné dílo pochopit. Pokud je to možné, je vždy lepší prokonzultovat danou problematiku i se samotným umělcem, aby při restaurátorském zásahu nedošlo ke ztrátě autentického záměru. Restaurování moderních uměleckých děl, a to nejen na papírové podložce, je spojeno s mnoha úskalími a otázkami o autentické hmotě, záměru a o tom, co je již produktem degradace a stárnutí<sup>98</sup>.

### 3.3.3. Preventivní konzervace

Často se do rukou restaurátora dostanou artefakty v době, kdy jsou již na sklonku svého života, tedy díla silně destruovaná. Současný přístup preferuje tzv. **preventivní konzervování**, jež klade důraz na stanovení a dodržování optimálních podmínek, která nepodporují destrukci díla. Pokud by díla byla ošetřena ještě v dobrém stavu, jednalo by se o jednodušší konzervátorský zásah. Výhodou by byla i finanční stránka situace. Na druhou stranu instituce nemají možnost provádět tyto konzervační zásahy pro velké množství artefaktů, které by tento zásah potřebovaly.

Klíčovým krokem je tedy vytvoření optimálních podmínek pro daný typ artefaktu. Mělo by se jednat o jednu z nejdůležitějších priorit péče o sbírkové fondy<sup>99</sup>.

<sup>98</sup> POULSON, Tina Grette. *Retouching*, s. 79.

<sup>99</sup> PAULUSOVÁ, Hana. *Příčiny rozpadu papíru*, s. 9.

### 3.3.4 Základní požadavky moderního restaurování<sup>100</sup>

1. Materiály, určené ke konzervaci a restaurování, musí být chemicky inertní, opticky stálé, nesmějí tmavnout, či žloutnout.
2. Laky i retuše musí být do budoucna snadno reverzibilní, aniž by se poškodila původní barevná vrstva uměleckého díla.
3. Tmel ani retuš nesmí přesahovat místo defektu, nesmí překrývat původní barevnou vrstvu uměleckého díla.

Postup a rozsah restaurátorského zásahu prováděného u uměleckých děl na papírové podložce se liší u každého díla. Nelze ho provádět paušálně. Způsob se liší podle typu konzervovaného materiálu. Obecný postup užívaný při restaurování uměleckých děl na papírové podložce je nastíněn v textové příloze <sup>Textová příloha 2</sup>.

## 3.4 Retuš uměleckých děl na papírové podložce

Během 20. století se postoj k procesu retuší radikálně změnil; restaurátoři se začali zabývat myšlenkou etických problémů spojených převážně s reverzibilitou. S koncem 19. století a počátku 20. století se vedly časté diskuze na téma retušování závěsných obrazů, nicméně otázka retuší děl na papírové podložce byla stále víceméně opomíjena. Musíme si uvědomit, že se pojetí retuše v různých zemích liší, závisí na různých okolnostech<sup>101</sup>.

Za zmínku stojí kniha Niny Grette Poulson s názvem *Retouching of art on paper*<sup>102</sup>, která se zde zabývá historickými prameny zabývajícími se retušemi děl na papírové podložce. Můžeme se setkat s různými postupy doplnění a retuší, dále popisy různých autorů od počátku 19. století, kteří svoje postupy publikovali a seznamovali čtenáře s materiály, které jsou vhodné k retuši u děl provedených různými technikami.

Je velmi důležité, abychom si uvědomili případné rozdíly mezi retuší uměleckých děl na papírové podložce a závěsných malbách, nebo archivních materiálů.

<sup>100</sup> SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika malby*, s. 51.

<sup>101</sup> POULSON, Tina Grette. *Retouching*, s. 2.

<sup>102</sup> Ibidem, s. 26–45.

Je zřejmé, že díky rozdílům fyzikálních vlastností není možné u každého materiálu zvolit stejný typ retuší. Musíme ke každému dílu přistupovat individuálně. Pokud není papírová podložka speciálně upravena, jedná se o vláknitý, savý, porézní materiál, díky němuž dochází k absorpci barevné vrstvy do jeho struktury, a tím vzniká jakási interakce. Tato absorpce závisí jak na samotné podložce, tak na vlastnostech použité techniky. Je tedy nutné podotknout, že v případě použití jakékoliv retuše a izolace před tímto zásahem, nebude možné v budoucnu retuš u děl na papíru stoprocentně odstranit. Jedná se o první rozdíl mezi těmito artefakty a závěsnými obrazy. Umělecká díla na papíru mají často jednodušší strukturu oproti malbám na jiných podložkách, které se často skládají z podkladu, podmalby, vlastní malby a závěrečného laku. Provedené retuše se na takovém díle mohou snáze rozpoznat. Závěrečný lak dokáže scelit retušované plochy s originální malbou, což může být do značné míry výhodou<sup>103</sup>.

Archivní dokumenty plní funkci historického pramene, což znamená, že se na tyto dokumenty klade převážně požadavek zachování autenticity a pravosti, a to na úkor estetiky. Při restaurování těchto děl se na rozdíl od uměleckých děl na papíru nepřistupuje k žádným retuším. Dochází pouze ke stabilizaci a skeletizaci díla, aby mohlo sloužit případným badatelům. Důležitým faktorem je také ekonomické zvážení, zda bude závěrečná retuš provedena, či nikoliv<sup>104</sup>.

---

<sup>103</sup> Ibidem, s. 8–9.

<sup>104</sup> Ibidem, s. 9.

## 4. KONCEPCE RESTAUROVÁNÍ A KONZERVACE UMĚLECKÝCH DĚL NA PAPIROVÉ PODLOŽCE

Úvodem bychom rádi objasnili strukturu této kapitoly, která popisuje základní skupiny koncepcí restaurátorského zásahu. Je rozdělena do podkapitol zabývajících se jednotlivými koncepcemi. Struktura podkapitol je následující: nejprve je ve stručnosti popsána základní charakteristika daného přístupu, možnosti jeho použití v případě restaurování uměleckých děl na papírové podložce a popis modelového zásahu provedeném v rámci praktické části bakalářské práce, kde jsou objasněny důvody použití dané koncepce u vybrané malby a její výsledky. Součástí jsou také ilustrační obrázky porovnávající stav díla před restaurováním a stav díla po provedení vybrané koncepce.

U každé malby je také naznačen postup restaurátorských prací. Z důvodu značného množství zásahů, lišících se u vybraných maleb zpravidla až posledním krokem, tedy způsobem provedení retuše, je komplexní popis restaurátorských zásahů u jednotlivých maleb zaznamenán v protokolech zařazených do textové přílohy<sup>105</sup>. V případě zájmu je tedy možné do těchto protokolů nahlédnout. Textová příloha je u každé malby označena horním indexem<sup>Textová příloha 47-67</sup>.

Výběr vlastní koncepce restaurátorského, či konzervátorské zásahu závisí na mnoha faktorech (například míra zachování, možnostech další prezentace, apod.). Z toho plyne několik otázek, které si před stanovením koncepce musíme uvědomit, abychom mohli navrhnout nejvhodnější způsob zásahu.

Bude dílo vystaveno a užíváno k prezentačním účelům nebo bude uloženo v depozitáři? Má sloužit jako historický pramen? V jakých podmínkách bude uloženo? Kdo je zadavatelem a majitelem objektu? Bude objekt schopný další prezentace, nebo nese známky tak silné degradace, že je jeho vystavení nemyslitelné? Jedná se o kulturní památku a je tedy nutná spolupráce s NPÚ? Před každým restaurátorským zásahem je také nutné si položit otázku, zda je třeba chybějící místo doplňovat, případně do jaké míry, jestli ponechávat, či odstraňovat pozdější zásahy, či přidané materiály.

---

<sup>105</sup> Viz kapitola 10. Textová příloha

Na tyto otázky neexistuje jednoznačná odpověď. Vždy bude záviset na schopnostech, materiálech a technologiích dané doby, na zručnosti restaurátora<sup>106</sup>. Restaurátor by si měl také položit otázku, jaký život bude umělecké dílo prožívat po restaurátorském zásahu. Zda bude sloužit jako pramen, bude mít hodnotu historického dokumentu nebo zda bude určeno k prezentaci, a tím bude vystavené očím laické veřejnosti.

Pokud má být dílo vystaveno v galerii, v aukční síni, nebo ve sbírkách soukromého investora, očekáváme od něho maximální estetické kvality, tedy ničím nerušený vzhled. Přiznání jakýchkoliv defektů v tomto případě nepřichází v úvahu. Soukromí zadavatelé často kladou restaurátorovi úkol, aby po zásahu byl objekt „jako nový“. Někteří si tento chybný názor nenechají vysvětlit, a tím bohužel většina z nich tak svým požadavkem staví restaurátora na pomyslné vážky. Restaurátor musí hledat kompromis, který by uspokojil zadavatele a zároveň restaurátorský pohled, při kterém úcta k dílu a autentické hmotě památky by měla být na prvním místě<sup>107</sup>.

Druhým pólem je přístup muzeí, jejichž současným trendem je snaha o nastolení optimálních podmínek uložení a tím i možnost preventivní konzervace<sup>108</sup>. Dokumenty uložené v muzeích a archivech jsou využívány často jen zřídka odbornou veřejností a to jen v rámci badatelské činnosti. Tyto památky plní funkci historického pramene, a proto je estetická hodnota až na druhém místě zájmu<sup>109</sup>.

Otázku koncepte rozsahu restaurátorského procesu řeší také Dr. Heinz Althöfer<sup>110</sup>. Poukazuje na význam stavu díla, jeho míře dochování, historické ceně a klimatickém uložení. Nedílnou součástí musí být také teoretické úvahy. Poukazuje na vývoj a možnosti různých přístupů v určité době a dané oblasti. Provedení závěrečné retuše závisí na rozsahu poškození a závěrečné prezentaci díla.

Čím je rozsah defektů rozsáhlejší, tím je obtížnější provést rekonstrukci díla. Rekonstrukce se také nedoporučuje v případě absence důležitých kompozičních prvků a důležitých částí malby (hlava, ruce, nohy,...).

---

<sup>106</sup> NEJEDLÝ, Vratislav. *Reverzibilita*, s. 264.

<sup>107</sup> POULSON, Tina Grette. *Retouching*, s. 76.

<sup>108</sup> Viz kapitola **1.2.1 Konzervace**

<sup>109</sup> POULSON, Tina Grette. *Retouching*, s. 76.

<sup>110</sup> ALTHÖFER, Heinz. *K otázce retuší*, s. 227.

Dle Vratislava Nejedlého se umělecké dílo nachází mezi dvěma póly. Na jedné straně se jedná o hodnotu historicko-dokumentární, která vyžaduje dílo konzervovat za účelem vytvoření historického dokumentu, tedy pro studium historie, dějin umění, ... Protipólem je estetická hodnota, představující umělecké dílo jako živou památku. Téměř vždy památka prochází úpravou vzhledu; jedná se o zásah do hmotné podstaty památky<sup>111</sup>.

#### 4.1 Dělení koncepcí

Pokud se zabýváme koncepcí konzervace a restaurování uměleckých děl na papírové podložce, můžeme zásahy rozdělit na konzervační, částečně restaurátorský a komplexní restaurátorský zásah. Jedná se tedy o kategorizaci zásahu z hlediska intenzity.

Tyto tři hlavní skupiny se liší dle míry a způsobu provedení. U přístupu čistě konzervačního dochází pouze ke stabilizaci hmoty uměleckého díla, zatímco u restaurování, či dokonce rekonstrukcí bereme v úvahu i estetické hledisko a výtvarný výraz. Nesmíme také zapomenout na budoucí využití památky, použitelnost v praxi; to znamená, jestli se po restaurátorském zásahu vrátí ke svému původnímu účelu (například je-li prostředkem zbožnosti – kultovní obraz, či socha). Měřítkem pro porovnání pro nás může být „*stupeň a míra intenzity prováděného zásahu vzhledem k dochovanému autentickému stavu památky*“<sup>112</sup>.

#### 4.2 Konzervační zásah

Ke konzervačnímu přístupu, jako synonymum bychom mohli užívat pojem „galerijní přístup“, se přistupuje především v případě, kdy se jedná o velmi degradované dílo, u kterého by restaurátorský zásah byl velkým zásahem do podstaty hmoty daného objektu. Klíčovou myšlenkou a východiskem je úcta k hodnotě originálu, kdy se fragment, či torzo díla stává novou esteticky přijatelnou kvalitou<sup>113</sup>.

<sup>111</sup> NEJEDLÝ, Vratislav. *Retuš výtvarných děl*, s. 6.

<sup>112</sup> VINTER, Vlastimil. *K otázkám odborné terminologie*, s. 182.

<sup>113</sup> KAŠE, Jirí. *Kamenná socha 17. a 18. století v Čechách – problém mezioborového výzkumu*, In: *Zpravodaj společnosti pro starou hudbu*, Praha, 1987, (dále jen *Kamenná socha*) s. 13.

Konzervační zásah se snaží o maximální možné dochování autentické hmoty památky pro další generace, a proto je zásah omezen jen na úkony, které nezasáhnou nebo v co možná nejmenší míře zasáhnou do podstaty díla. Ve většině případů se tohoto přístupu používá u silně degradovaných objektů, často jen fragmentárně dochovaných, u kterých by komplexní zásah, včetně retuší, či dokonce rekonstrukcí, vedl až za hranice, u kterých by doplňování rozsáhlých partií způsobilo dezinterpretaci a ztrátu autentické hmoty díla.

Nejčastěji se této koncepcí užívá u děl uložených v muzeích, archivech, či galeriích, a to tehdy, pokud se předpokládá, že bude dílo nadále uloženo pouze v depozitáři a nebude využíváno například pro badatelské účely, či k vystavování v expozici.

Často se můžeme setkat také s termínem archeologické restaurování<sup>114</sup>, které se soustředí na záchranu artefaktu. Při zásahu se převážně jedná jen o očištění nečistot a korozních produktů, aby se zvýšila jeho životnost a zpomalila další degradace. Samotný zásah tedy zahrnuje pouze nezbytné kroky, vedoucí k zastavení, či zpomalení degradace díla. Prakticky se jedná ve většině případů pouze o očištění povrchu díla mechanicky suchou cestou, aby došlo k odstranění prachového depozitu, který je zdrojem nečistot a živnou půdou pro mikroorganismy. V případě nutnosti se dílo dezinfikuje. Stejně jako u všech děl je velice důležitá vhodná adjustace a vytvoření ochranného obalu, chránícího objekt před znečištěním a další degradací. Je nutné brát na zřetel fakt, že bude dílo uloženo v depozitáři.

Ke konzervačnímu přístupu můžeme také řadit ambulantní zásahy<sup>115</sup>. Jedná se o dočasnou a rychlou pomoc pro velmi zničená díla. Počítá se s tím, že do budoucna může být na díle proveden komplexnější zásah.

#### 4.2.1 Prezentace fragmentárně dochovaného díla

V této práci ukazujeme tři ukázky konzervačního zásahu lišícího se rozsahem provedených úkonů. Na vybraných objektech se snažíme demonstrovat různé stupně zásahu a usilujeme o co možná největší míru zachování autentického fragmentárně dochovaného materiálu se všemi defekty a poškozeními, což je hlavním cílem samotného konzervačního zásahu.

---

<sup>114</sup> CAPLE, Chris. *The Aids of Conservation*, s. 27.

<sup>115</sup> <http://www.wold.nkp.cz/restaur/typy.htm>



Konzervační zásahy se často aplikují na dílech fragmentárně dochovaných, u kterých by restaurátorský zásah byl velkou intervencí do autenticity díla.

Všechna díla, u kterých byl proveden konzervační přístup, byla na závěr uložena do ochranného obalu – krabice z lepenky BoxBoard<sup>Obr. 122</sup>, do které byly fragmenty, či celý objekt fixován na stejný druh lepenky BoxBoard pomocí melinexových proužků. Je nutné si uvědomit, že pro každý objekt je potřebné nalézt vhodný způsob uložení.

**Pro první ukázkou konzervační koncepce**<sup>Obr. 8-9</sup> bylo vybráno silně degradované dílo dochované pouze v několika fragmentech. Jedná se o malbu „**9. Vraždění neviňátek**“, u které zásah<sup>Obr. 94-105</sup> zahrnoval pouze dezinfekci a suché čištění mechanickou cestou<sup>Textová příloha 47</sup>. Jak bylo popsáno výše, těmito procesy došlo k odstranění prachového depozitu a zabráněno dalšímu mikrobiologickému napadení. Tím byly provedeny nezbytné kroky vedoucí k zastavení další degradace díla.

Pro první koncepci byl vybrán tento objekt z toho důvodu, aby malba mohla být i do budoucna prezentovaná pouze ve stavu fragmentů. Jakýkoliv záměr malbu restaurovat, a tedy například doplňovat chybějící partie, by znamenal v každém případě alespoň částečnou hypotetickou rekonstrukci. Přesnou lokaci dochovaných fragmentů totiž nelze s jistotou určit, jakékoliv snahy o jejich navrácení na své původní místo by mohl vést k dezinterpretaci.

Takto dochované dílo lze prezentovat buď v podobě jednotlivých fragmentů, nebo se můžeme pokusit o jejich znovusestavení, obnovení původního stavu. V souvislosti s prezentací fragmentárně dochovaného díla můžeme tedy hovořit o **anastylose/rekompozici**<sup>116</sup>, což znamená opětovné sestavení dochovaných částí do původního tvaru a vzhledu. Tento postup se uplatňuje především v praxi archeologů<sup>117</sup>.

<sup>116</sup> Anastylosa = znovuvztyčení sloupů

<sup>117</sup> VINTER, Vlastimil. *K otázkám odborné terminologie*, s. 182.



Obr. 8 „9. Vraždění neviňátek“, stav před restaurováním.



Obr. 9 „9. Vraždění neviňátek“, stav po restaurování, konzervační přístup – prezentace fragmentárně dochovaného díla.

U druhého konzervačního zásahu<sup>Obr. 10-11</sup> bylo dílo<sup>Obr. 106-121</sup> s názvem „*Ježíš přibit na kříž*“ vydezinfikováno, sejmuto z druhotné papírové podložky, vyčištěno mechanicky suchou cestou a na závěr došlo ke konsolidaci barevné vrstvy<sup>Textová příloha 38</sup>. Tato malba vykazuje poměrně dobrou kondici, papírová podložka je až na rozsáhlou ztrátu podél horní hrany kompaktní.

Tento zásah bychom mohli srovnávat s první ukázkou konzervačního zásahu. Jediným rozdílem je poslední krok, tedy konsolidace barevné vrstvy, která byla nezbytná z důvodu zabránění další degradaci díla. Pro koncepci bylo vybráno toto dílo z důvodu poměrně dobrých vlastností, to znamená, že další skeletizace nebyla nutná, a to i díky následujícímu využití díla - uložení v ochranné krabici.



Obr 10. „Ježiš přibit na kříž“, stav před restaurováním.



Obr 11. „Ježiš přibit na kříž“, stav po restaurování, konzervační přístup –  
Prezentace fragmentárně dochovaného díla.

**Poslední konzervační zásah**<sup>Obr. 12-13</sup> provedený na díle „**4. Obřezání Páně**“ v sobě zahrnuje dezinfekci, mechanické suché čištění a konsolidaci barevné vrstvy<sup>Textová příloha 49</sup>. Před uložením díla do ochranné krabice došlo ke zpevnění havarijních částí papírové podložky můstky z japonského papíru, aby byly tyto partie zpevněny a chráněny před dalším mechanickým poškozením<sup>Obr. 123-136</sup>.

K takovému zásahu se nejčastěji přistupuje v případě, pokud je papírová podložka silně degradovaná a pokud je rozhodnuto, že bude dílo nadále i po zásahu uloženo v depozitáři. Při tomto zásahu není kladen důraz na estetické kvality; můstky a přelepy z japonského papíru slouží k technickému zabezpečení destruovaných partií. Předpokládá se, že v případě nutnosti nebo požadavku bude do budoucna možné objekt restaurovat.



Obr. 12 „4. Obřezání Páně“, stav před restaurováním.



Obr. 13 „4. Obřezání Páně“, stav po restaurování, konzervační přístup – prezentace fragmentárně dochovaného díla.

### 4.3 Částečný restaurátorský zásah

Hlavní rozdíl mezi částečným restaurátorským zásahem a komplexním restaurátorským zásahem spatřujeme v rozsahu zákroku. Je nutné konstatovat, že hranice mezi těmito dvěma zásahy není možné přesně definovat. Vždy se budeme při snahách o rozlišení těchto dvou skupin pohybovat na tenkém ledě. Částečným restaurátorským zásahem můžeme rozumět takový zásah, který se snaží o celkovou stabilizaci a skeletizaci objektu.

V porovnání s konzervačním zásahem je taktéž snahou částečného restaurátorského zásahu zachování autenticity v co možná největší míře. Zásah se omezuje ve většině případů pouze na technické a technologické kroky. Někdy se doplňují nepodstatné a drobné defekty, aby došlo k původnímu vyznění celkového stavu památky. U částečného restaurátorského přístupu se neprovádí žádné rozsáhlé estetické úpravy, tedy retuše, či dokonce rekonstrukce.

Během částečného restaurátorského zásahu se provádí úkony snažící se o restaurování nejpoškozenějších částí díla<sup>118</sup>.

Částečný restaurátorský zásah může být do jisté míry označen jako kompromisní zásah<sup>119</sup>. Přináší s sebou poznatky konzervačního zásahu, což znamená maximální úsilí o zachování autenticity hmoty, a postoj zastoupený komplexním restaurátorským zásahem, který se snaží přiblížit původní estetické kvality díla.

Částečný restaurátorský zásah by mohl být označen i termínem ambulantní zásah prováděný nejčastěji z důvodu časového tlaku. Rozhodnutí o provedení tohoto zásahu může být ovlivněno i z ekonomických důvodů.

#### 4.3.1 Lokální podlepení kritických partií papírové podložky

První ukázka částečného restaurátorského zásahu<sup>Obr. 14-15</sup>, provedená na malbě „57. Nanebevstoupení Páně“, představuje restaurování<sup>Obr. 137-149</sup>, kde na závěr došlo k částečnému podlepení kritických partií papírové podložky.

<sup>118</sup> <http://www.old.nkp.cz/restaur/typy.htm>

<sup>119</sup> KAŠE, Jiří. *Kamenná socha*, s. 13.

Celé dílo bylo tedy po dezinfekci, suchém čištění, konsolidaci barevné vrstvy a mokřím čištění zadní strany na vakuovém stole zpevněno 9 g/m<sup>2</sup> japonským papírem<sup>Textová příloha 50</sup>

K částečné skeletizaci zadní strany papírové podložky došlo z důvodu zkřehnutí některých partií. Chybějící části papírové podložky nebyly doplněny z důvodu fragmentárního vyznění objektu.

Tento zásah tedy můžeme řadit mezi zásahy na pomezí mezi konzervačním a částečným restaurátorským postupem. Rozdíl mezi konzervačním zásahem popisovaným výše a touto koncepcí je především v rozsahu a způsobu provedení skeletizace. U částečného podlepení kritických partií se snažíme nejen o technické provedení, které bylo hlavním krokem třetího konzervačního zásahu, ale také o estetické. Tento zásah v protikladu s konzervačním se snaží o to, aby mohlo být dílo po zásahu prezentováno. To znamená, že jakékoliv zásahy po estetické stránce neruší. Skeletizace je tedy provedena ze zadní strany.



Obr. 14 „Nanebevstoupení Páně“, stav před restaurováním.



Obr. 15 „Nanebevstoupení Páně“, stav po restaurování, částečný restaurátorský zásah - lokální podlepení kritických partií papírové podložky.

### 4.3.2 Celoplošná skeletizace a prezentace díla bez doplňků

Při restaurování<sup>Obr. 150-163</sup> objektu „**9. Pomazání Ježíše**“ došlo nejprve k dezinfekci, dále k suchému čištění mechanickému cestou, ke konsolidaci barevné vrstvy a mokrému čištění zadní strany na vakuovém stole<sup>Textová příloha 51</sup>. S ohledem na vysoký stupeň degradace papírové podložky bylo dílo na závěr celoplošně podlepeno 9 g/m<sup>2</sup> japonským papírem, který tvoří novou nosnou podložku – skelet.

Jako u předešlého částečného restaurátorského zásahu, ani v tomto případě nedošlo k doplnění chybějících částí papírové podložky. Tuto koncepci<sup>Obr. 16-17</sup> tedy také můžeme řadit mezi zásahy na pomezí mezi konzervačním a částečným restaurátorským přístupem. Celoplošná skeletizace je další ukázkou koncepce částečného restaurátorského zásahu. Mohli bychom ji zařadit na stejnou úroveň jako předešlý popsaný zásah, je s ním naprosto srovnatelná, liší se pouze rozsahem podlepení<sup>120</sup>. Rozdíl použití daného zásahu závisí tedy na rozsahu poškození.

K celoplošnému podlepení papírové podložky druhotnou podložkou se přistupuje u děl s rozsáhlým poškozením, například v případě zkřehnutí papírové podložky. Ke kaširování se nejčastěji používá japonský papír různé gramáže s ohledem na stav poškození, velikosti objektu a síly. V minulosti se používalo jiných materiálů – síťenka, kondenzátorový papír, či mikelantní papír<sup>121</sup>. Tyto materiály se dnes ke skeletizaci nepoužívají. Podlepení se zásadě provádí na stranu bez textu, či jiného výtvarného projevu. U vysokého stupně poškození je možné provést oboustrannou skeletizaci. Je nutné si ale uvědomit, že oboustranným přelepem dochází ke snížení čitelnosti díla. Proto se tohoto postupu užívá jen u velmi degradovaného materiálu<sup>122</sup>.

Při restaurátorském zásahu můžeme využít i další typy celoplošné skeletizace. Jedná se například o studenou, či teplou laminaci, která se obecně užívá u restaurování archivního aktového materiálu. Strojová laminace je často aplikována při péči o nekvalitní novodobou papírovou podložku<sup>123</sup>.

---

<sup>120</sup> Viz kapitola 4.3.1 **4.3.1 Lokální podlepení kritických partií papírové podložky**

<sup>121</sup> Mikelantní papír je potahový papír používaný v modelářství.

<sup>122</sup> ĐUROVIČ, Michal a kolektiv. *Restaurování a konzervování archiválií a knih*. Praha Litomyšl: Paseka, 2002, s. 237.

<sup>123</sup> Ibidem, s. 237–243.

Zvláštní pozornost je nutno věnovat restaurování velkoformátových uměleckých děl na papírové podložce, u kterých se setkáváme s rozsáhlými poškozeními z důvodu nevhodné manipulace a problémy spjatými s nevhodným uložením.

Velkoformátové mapy, plakáty, plány apod. jsou často ve velmi špatné kondici, jelikož byly často každodenně využívány, rolovány a skladovány v poskládaném stavu. K výrobě těchto artefaktů byl využíván nevhodný a málo kvalitní papír. Mechanické poruchy papírové podložky bývají téměř pravidlem. Při restaurátorském zásahu těchto děl je tedy celoplošné podlepení japonským papírem, či plátěnou podložkou nezbytným krokem vedoucím k záchraně a uchování díla do budoucna<sup>124</sup>. Problematika restaurování spjatá s těmito artefakty je jedním z hlavních úkolů oboru restaurování a konzervace uměleckých děl na papírové podložce a souvisejících materiálech.



Obr. 16 „9. Pomazání Ježíše“, stav před restaurováním.

<sup>124</sup> Ibidem, s. 242–243.





Obr. 17 „9. Pomazání Ježíše“, stav po restaurování, částečný restaurátorský zásah – Celoplošná skeletizace a prezentace díla bez doplňků.

### 4.3.3 Doplnění chybějících partií papírové podložky netónovaným japonským papírem

U této koncepce<sup>Obr. 18-19</sup> demonstrováné na výjevu „9. *Návrat z Egypta do Nazareta*“ byla provedena<sup>Obr. 164-177</sup> dezinfekce, mechanické suché čištění, konsolidace barevné vrstvy a mokré čištění zadní strany díla. Závěrečným krokem bylo doplnění ztrát papírové podložky pomocí netónovaného 35 g/m<sup>2</sup> japonského papíru technikou vrstvení<sup>Textová příloha 52</sup>.

Jedná se o další z přístupů částečného restaurátorského zásahu, který bychom mohli řadit už na pomezí částečného a komplexního restaurátorského zásahu. Pokud se podíváme na provedení této koncepce na daném objektu, je zřejmé, že netónované doplňky dávají vyznít fragmentárně dochované malbě. Z toho důvodu, že restaurovaná malba je provedena v pastelových tónech na světlém pozadí, nepůsobí nezátónované doplňky nijak rušivě; opticky razantně z malby nevystupují, ba naopak s ní spolupracují. Pokud by byla tato koncepce užita u uměleckého díla s výraznějším koloritem, mohly by tyto doplňky vyznít nápadně a cizorodě. Proto je nutné vždy zvolit, u kterých děl je tato koncepce přínosná.

Dobré výsledky můžeme pozorovat u doplňování záplat netónovaným japonským papírem při restaurování grafických listů, kreseb, maleb provedených jemným koloritem.

Doplňky z netónovaného japonského papíru plní úkol maximálního zpevnění degradovaného díla, jsou tedy vhodné jak po stránce technické, tak po stránce estetické. V tomto případě doplňky dotvářejí celkový vzhled památky a umožňují tak komplexní vyznění původního stavu v době vzniku. Avšak díky svému neutrálnímu tónu je na první pohled zřetelně rozeznatelná originální hmota a nový materiál doplňku.



Obr. 18 „9. Návrat z Egypta do Nazareta“, stav před restaurováním.



Obr. 19 „9. Návrat z Egypta do Nazareta“, stav po restaurování, částečný restaurátorský zásah - Doplnění chybějících partií papírové podložky netónovaným japonským papírem.

Pokud se budeme zabývat technologickou stránkou restaurátorského zásahu, patří doplňování chybějících partií, opravy trhlin a dalších defektů ke klíčovým krokům<sup>125</sup>. Jedná se o nutnost z hlediska zabránění dalšího poškození díla. Doplnky (záplaty) papírové podložky je možné doplňovat několika způsoby. Provedení opět závisí na možnostech a stavu dochovaného díla, tedy na míře poškození, a také na budoucí prezentaci díla. Doplněk (záplata) by se měla vlastnostmi přibližovat originálnímu materiálu.

<sup>125</sup> Ibidem, s. 234.

Doplňování a podlepování by se mělo z estetických důvodů v ideálním případě provádět ze zadní strany díla (nebo stranu bez textu, či výtvarného projevu), aby nerušilo celkový dojem a nezesnadňovalo jeho čitelnost.

Jak bylo popsáno výše, bylo u tohoto díla použito doplnění pomocí vrstveného netónovaného japonského papíru. Jedná se o jeden z mnoha způsobů. Drobné defekty se vyspravují pomocí tmelení papírovou hmotou. Mezi další možnosti patří metoda strhávací, dále vsazení záplaty japonského papíru, vsazení záplaty z odlitého papíru nebo metoda dolévání chybějících částí papírovinou.

Dolévání je třeba provádět s částečným přesahem, aby došlo k propojení originálu s doplňkem. Při využívání památky a mechanickému namáhání může docházet k oddělování dolitého doplňku. Proto se doporučuje provádět kombinované doplnění sestávající z dolití chybějících partií a nakonec podlepení záplat japonským papírem z důvodu zpevnění. Obecně je doplnění ztrát metodou dolévání považováno za způsob vedoucí k vynikajícím výsledkům<sup>126</sup>.

Záplaty je možné tónovat do odstínu přibližující se tónu originálu. Odstín by měl být o půl tónu světlejší. Tónovaný doplněk už ale můžeme řadit do komplexního restaurátorského zásahu, který můžeme považovat za neutrální retuš<sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup> Ibidem, s. 234–237.

<sup>127</sup> Viz kapitola 4.4.1 **Doplnění ztrát papírové podložky papírem z dobarvené papírové suspenze**

## 4.4 Komplexní restaurátorský zásah

Komplexní restaurátorský zásah je vysoce specializovaný a časově náročný úkol. Sestává z kroků technologického charakteru, vedoucí ke stabilizaci díla, a estetických kroků snažící se o interpretaci díla v jeho tvarové úplnosti. Doplnění chybějících partií se děje na základě doložených pramenů, či na základě domněnky. Vysprávký je nutné doplnit z důvodu zajištění fragmentů, jejich spojení, přičemž se tedy jedná o technické hledisko, zajišťující stabilitu<sup>128</sup>.

Jedná se o koncepci, s níž se můžeme setkat u děl vystavovaných v expozici nebo u děl určených k další prezentaci. K retuším, či dokonce rekonstrukcím se také přistupuje u uměleckých děl, která mají být prezentována jako živá památka. Retuše se snaží o navrácení estetických kvalit uměleckému dílu.

Doplněk může být dále zpracován. Často dochází k estetickým úpravám – k retuším, či dokonce rekonstrukcím. I v případě komplexního restaurátorského zásahu je nutné dbát na zachování maximální míry autenticity. Provedení závěrečné retuše závisí na rozsahu poškození, velikosti doplňků, budoucí prezentaci díla a v neposlední řadě také na přání investora. Alesandro Conti dělí restaurátorský zásah na tři skupiny. Popisuje restaurování v míře konzervace, estetické restaurování představující zásah, zakončený napodobivou retuší nebo dokonce analogickou rekonstrukcí, a viditelný zásah, který přiznává retuš a je tak v harmonii s originálním dílem<sup>129</sup>.

### 4.4.1 Doplnění ztrát papírové podložky papírem z dobarvené papírové suspenze

U dané koncepcí<sup>Obr. 20-21</sup> díla s názvem „*5. Pán Ježíš ve škole židovské*“ proběhly stejné kroky restaurátorského zásahu jako u předešlého díla. Po vstupní dezinfekci, se provedlo mechanické suché čištění, konsolidace barevné vrstvy a mokré čištění zadní strany díla<sup>Textová příloha 53</sup>.

<sup>128</sup> KAŠE, Jiří. *Kamenná socha*, s. 13.

<sup>129</sup> CONTI, Alessandro a GRANVILLE, Helen. *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*. Oxford, 2007, (dále jen *History of the Restoration*), s. xix.

Rozdílně byly provedeny doplňky chybějících partií papírové podložky, a to pomocí záplat ze zatónovaného papíru do neutrálního odstínu podobného originální papírové podložce.

Tyto doplňky mohou být prezentovány jako neutrální retuš. Ztráty papírové podložky jsou doplňovány papírem odlitým z papírové suspenze zabarvené světlo stálými azobarvivy do odstínu originální papírové podložky<sup>130</sup>.

Pro tuto koncepci bylo vybráno dílo provedené místy dosti lazurní malbou, takže zde prosvítá původní barevnost papírové podložky. Na základě barevnosti papírové podložky pak byl zvolen optimální odstín záplat. Pro tuto koncepci bylo zvoleno dílo s poměrně rozsáhlými ztrátami papírové podložky.

S takto provedenou neutrální retuší se často setkáváme u restaurování uměleckých děl na papírové podložce (listiny, dokumenty, mapy, plány apod.), tedy děl písemné kultury. Nutno podotknout, že tato problematika způsobu provedení doplňků se objevuje v mnoha dnes již historických knihách, zabývajících se restaurováním uměleckých děl<sup>131</sup>. K takovému přístupu se nejčastěji kloní státní instituce, tedy archivy, či muzea, které využívají tyto objekty především k badatelským účelům, při kterých není závěrečná retuš nutností. Objekty zde mají svou vypovídající hodnotu, jsou historickým pramenem, estetická kvalita je druhotná. Nicméně doplněk zabarvený do tónu originálu restaurované dílo barevně sceluje a závěrečná retuš provedená barevnou vrstvou tedy není vždy nutná. Pokud by byla neutrální retuš provedena barevnou vrstvou, jednalo by se již o neutrální retuš provedenou barevnou vrstvou na neutrální papírové podložce<sup>132</sup>. Touto koncepcí se však zabýváme v následující kapitole.

Ukázkou může být restaurátorský zásah z 1. poloviny 80. let 20. století, provedený v souvislosti s reinstalací obrazárny v Kroměříži. Tehdy byla zrestaurována Dürerova kresba *Hlava muže s plnovousem*, jejíž vznik je datován mezi léty 1490-1494.

---

<sup>130</sup> KOPECKÁ, Veronika. *Retuš uměleckých děl na papíře*, s. 13.

<sup>131</sup> Jedním příkladem za všechny může být Friedrich Lucanus, který ve své publikaci z roku 1812 čtenáře seznamuje s možností doplnění chybějících míst vysprávkami z tónovaného papíru stejné kvality jako originál. Popisuje, že dané ztráty musí být rekonstruovány a že na závěr mohou být opatřeny barevnou vrstvou tvořenou pigmentem, křídou a podobně.

POULSON, Tina Grette. *Retouching*, s. 28.

<sup>132</sup> Viz kapitola **4.4.2 Neutrální retuš**

Chybějící partie papírové podložky byly vyspraveny pomocí zatónovaného japonského papíru a následně celé dílo podlepeno silným japonským papírem<sup>133</sup>.



Obr. 20 „5. Pán Ježíš ve škole židovské“, stav před restaurováním.



Obr. 21 „5. Pán Ježíš ve škole židovské“, stav po restaurování, komplexní restaurátorský zásah - Doplnění ztrát papírové podložky papírem z dobarvené papírové suspenze.

<sup>133</sup> NEJEDLÝ, Vratislav. *Restaurování Dürerovy kresby ze sbírek kroměřížské obrazárny*. In: *Památky a příroda*, 1985, č. 6, s. 339.

#### 4.4.2 Neutrální retuš

**Neutrální retuš**<sup>134</sup>, jejíž rozvoj proběhl ve střední Evropě v 50. a 60. letech 20. století<sup>135</sup>, má v zásadě konzervátorský charakter, snažící se o zachování autenticity díla. Jedná se o zatónování defektu neutrálním odstínem nepůsobícím v okolí příliš rušivě. Neutrální retuš přiznává rozsah poškozených partií v plném rozsahu. Neutrální retuš se většinou užívá v místech rozsáhlých defektů<sup>136</sup>, kde chybí zásadní kompoziční partie malby. Často se tato retuš kombinuje s dalšími typy. Například kombinace napodobivé retuše u méně rozsáhlých defektů a neutrální retuše u velkých defektů<sup>137</sup>.

Je nutné si uvědomit, že i neutrální retuš mění vzhled obrazu; jeho barevné působení. Špatně zvolený neutrální tón vede k negativnímu působení, změně barevnosti, a tím z dezinterpretaci uměleckého díla. Do důsledku můžeme říct, že správně provedená napodobivá retuš ovlivní dílo méně, než retuš neutrální<sup>138</sup>.

V průběhu hledání optimální cesty použití retuší se setkáváme s mnoha názory. Cesare Brandi popisuje, že užití neutrálního odstínu mělo vést ke ztišení výrazu prázdných míst malby; aby prázdná místa razantně nevystupovala. Nebyl však nalezen žádný neutrální tón, který by neovlivňoval barevnost. Cesare Brandi usoudil, že na retuš nesmí být aplikován žádný odstín použitý v malbě, aby se retuš jasně oddělila. Chybějící místo by se mělo jevit v jiné rovině, než je barevná vrstva uměleckého díla<sup>139</sup>.

Dnes se ale setkáváme s názorem, že pro samotné provedení je volen odstín, který se na obraze vyskytuje, je pro dílo společným odstínem. Může být například použita barva podkladu – imprimatury. U maleb z 15. a 16. století je to bělost podkladu, u barokních maleb pak odstín bolusu (červenohnědý, hnědý nebo šedohnědý odstín)<sup>140</sup>.

<sup>134</sup> KUBIČKA, Roman a ZELINGER, Jiří. *Výkladový slovník*, s. 254.

<sup>135</sup> POULSON, Tina Grette. *Retouching*, s. 53.

<sup>136</sup> S tímto požadavkem přichází v roce 1910 Bauer-Bolton. Doporučuje, aby se rozsáhlé ztráty retušovaly neutrální, případně lokální retuší. S tímto požadavkem vystoupil v návaznosti na zkušenosti prováděných retuší koncem 19. století, kdy se velké defekty domalovávaly.

SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Jak se restaurují obrazy*. In: *Věda a život*, 1936, s. 444.

<sup>137</sup> Viz kapitola **4.4.7 Retuš fragmentární malby**

<sup>138</sup> NEJEDLÝ, Vratislav. *Retuš výtvarných děl*, s. 8.

<sup>139</sup> „Podaří-li se nám tedy dát chybějícímu místu barevnost, jež namísto toho, aby se shodovala nebo jen málo lišila od barev malby, se od nich naopak prudce odpoutá v tónu a světelnosti, ne-li přímo v odstínu, bude chybějící místo působit stejně jako skvrna na skle, tedy dovolí vnímat pokračování obrazu pod chybějícím místem. Toto kritérium bylo uplatněno při obtížném zaplňování ploch na Zvěstování Antonella da Messina z paláce Acceide: chybějící místa zde vypadají jako skvrny nad obrazem.“

BRANDI, Cesare. *Teorie restaurování*, s. 43–44.

<sup>140</sup> SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika malby*, s. 240.

V současné době mluvíme o dvou možnostech retušování pomocí neutrálního odstínu. První varianta zastupuje možnost použití barevné retuše a jednoho vyhovujícího tónu, nebo za druhé – použití jak pro světlé, tak tmavé partie jednoho barevného odstínu. Alessandro Conti doporučuje pro neutrální retuš použít šedý nebo béžový tón<sup>141</sup>.

Při restaurátorském zásahu<sup>Obr. 178-192</sup> na zvoleném díle „**29. Korunování trnovou korunou**“ byl proveden komplexní restaurátorský zásah zakončený neutrální retuší na doplňcích tónovaných do neutrálního odstínu<sup>Obr. 22-23</sup>. Tato retuš byla provedena po následujících dílčích zákrocích: dezinfekce, suché čištění mechanickou cestou, konsolidace barevné vrstvy, mokré čištění zadní strany díla<sup>Textová příloha 454</sup>. K této koncepci bylo vybráno dílo s rozsáhlými ztrátami papírové podložky, aby použití neutrální retuše bylo co možná nejlépe demonstrovat.

Jako odstín pro neutrální retuš byl zvolen šedavý tón vyskytující ve velké míře v architektonickém pozadí malby. Tímto tónem byly retušovány všechny defekty barevné vrstvy a doplňky z probarvené papírové suspenze. Po provedení retuše je na první pohled jasný rozsah dochované a nedochované barevné vrstvy. Retuš pomáhá vykreslit fragmentární výraz malby.

Na základě provedeného zásahu můžeme konstatovat, že užitím jednoho tónu společného pro celé dílo (neutrální retuš) je vhodné používat u rozsáhlých ztrát barevné vrstvy, které se díky provedení samotné retuše z velké části barevně přiblíží originálu, avšak do jisté míry je jasně rozeznatelná originální hmota od doplňku. U drobných defektů by se o užití neutrálního tónu společného pro celý objekt dalo polemizovat. Na základě výsledku použití této retuše u vybraného díla se ukázalo, že neutrální retuš drobných defektů celou malbu nesjednotila, ba naopak „roztříštila“. Proto se jeví optimální používat kombinaci retuší, a to neutrální retuše u velkých defektů a u drobných pak retuš lokální, či napodobivou.

---

<sup>141</sup> CONTI, Alessandro a GRANVILLE, Helen. *History of the Restoration*, s. 435.





Obr. 22 „29. Korunování trnovou korunou“, stav před restaurováním.



Obr. 23 „29. Korunování trnovou korunou“, stav po restaurování, komplexní restaurátorský zásah – neutrální retuš.

### 4.4.3 Lokální retuš

**Lokální retuš**<sup>142</sup> je na pomezí neutrální a napodobivé retuše. Je založena na myšlence celkového scelení malby pomocí plošně nanášených lokálních tónů nacházejících se v bezprostředním okolí defektu. Tato retuš na rozdíl od napodobivé pracuje pouze v ploše, nepracuje s modelací. Výhodou je estetické scelení a zároveň její lehká rozeznatelnost. Nevýhoda je spatřována v jejím neorganickém, až umělém vyznění v kontrastu s modelací původní malby.

Tato retuš nemá univerzálního využití. Při nanášení lokálních tónů u defektů nacházejících se uprostřed části malby s jednotnou barevností, je užití této retuše vhodné a účelné. Zatímco pokud se defekt nachází na rozhraní dvou barev, je užití této retuše méně doporučeníhodné. Přejít mezi dvěma odstíny by měl být proveden tak, že se dva odstíny vzájemně prolínají v měkkém přechodu, avšak tímto způsobem se vytváří nový rušivý prvek v obraze. Kdybychom dva odstíny oddělili od sebe přesnou hranicí, došlo by k matení pozorovatele, jelikož nebylo známé původní rozhraní tónů. Je tedy zřejmé, že užití lokální retuše je vhodné pouze v případě, kdy dochází k zacelení defektu nacházejícím se uprostřed malby s jedním tónem<sup>143</sup>.

V období před druhou světovou válkou byla navržena metoda lokálních retuší, která měla být provedena pomocí linií naznačující předpokládané obrysy nedochovaných partií uměleckého díla. Samozřejmě se tato metoda nesesetkala s úspěchem, jelikož při ní dochází ke vzniku cizorodého lineárního slohu. Neujala se ani lokální retuš pomocí odstínů nezávislých na lokální zatónování, takže by retušované plochy spojily s originální barevnou vrstvou a tím vytvořily nový harmonický celek. Toto pojetí pocházející z období mezi dvěma světovými válkami nepočítá se zachováním autenticity<sup>144</sup>.

Pro ukázkou lokální retuše<sup>Obr. 24-25</sup> bylo vybráno dílo „*8. Útěk do Egypta*“, u kterého byly provedeny všechny zákroky popisované u komplexního restaurátorského zásahu<sup>Obr. 193-213</sup>. Nejdříve bylo dílo vyčištěno mechanicky suchou cestou, poté došlo ke konsolidaci

<sup>142</sup> KUBIČKA, Roman a ZELINGER, Jiří. *Výkladový slovník*, s. 254.

<sup>143</sup> PETR, František. *O restaurátorech*, s. 240–241.

<sup>144</sup> *Ibidem*, s. 241.

barevné vrstvy, mokrému čištění zadní strany díla na vakuovém stole a vytvoření záplat ze zatónovaného papíru, na které byla provedena závěrečná retuš<sup>Textová příloha 55</sup>.

Tato koncepce byla demonstrována na díle s rozsáhlými defekty (oblast oblohy, země, či drobné ztráty barevné vrstvy v partiích oděvů). Na základě použití této retuše se potvrdily výše zmiňované zkušenosti. Pro drobné defekty se ukázala tato retuš jako vhodná, došlo ke scelení prezentované malby. U rozsáhlých defektů fungovala lokální retuš dle mého názoru bez problému zejména v monochromatických oblastech bez jakékoliv modelace (obloha). Naopak u rozsáhlých defektů, u kterých lze vytušit komplikovanou malbu (v oblasti drapérie, rostlinstva apod.) se ukazuje užití lokální retuše jako umělé, nepřírozené. V místech přechodu dvou odstínů došlo k jejich prolnutí.



Obr. 24 „8. Útěk do Egypta“, stav před restaurováním.



Obr. 25 „8. Útěk do Egypta“, stav po restaurování, komplexní restaurátorský zásah – lokální retuš.

#### 4.4.4 Napodobivá retuš

**Napodobivá retuš**<sup>145</sup> je v zásadě protikladem neutrální retuše. Snaží se zastřít defekty díla<sup>Obr. 26-27</sup>. Doplnuje nezachované partie, takže je těžko znatelný rozdíl mezi malbou původní a vrstvou retuše. Napodobivá retuš („*aesthetic restoration*“ nebo „*restauro amatoriale*“)<sup>146</sup> je hojně prosazována galeriemi, aukčními síněmi s uměním, tedy milovníky umění a sběrateli, kteří se snaží o prezentaci uměleckého díla bez přiznání jakéhokoliv defektu, či poškození vzniklého stářím. Takto provedená retuš je častou otázkou sporů.



Obr. 26 Stav před restaurováním, Portrét od neznámého autora, 19. století, Německo.



Obr. 27 Napodobivá retuš, Portrét od neznámého autora, 19. století, Německo.

U napodobivé retuše nastává závažný problém především při doplňování rozměrných a kompozičně významných částí díla, které mohou dezinterpretovat pochopení uměleckého díla v historických souvislostech; ztrácí tak svou autenticitu. Jedná se o rekonstrukční přístup, jehož počátky můžeme hledat v estetických představách v 19. století. Tehdy často docházelo k úpravám nehledícím na autenticitu památky.

<sup>145</sup> KUBIČKA, Roman a ZELINGER, Jiří. *Výkladový slovník*, s. 254.

<sup>146</sup> CONTI, Alessandro a GRANVILLE, Helen. *History of the Restoration*, s. 434–435.

Díla byla dle tehdejšího vkusu zmenšována, zvětšována, patinována, nebo přemalována. V průběhu historie se můžeme setkat s řadou kompromisních řešení<sup>147</sup>.

Dle Bohuslava Slánského se jedná o nejrozšířenější typ retuše. Zároveň považuje za nezbytné nahradit retuš napodobivou za retuš lokální nebo neutrální, aby se nevytrácela původnost uměleckého díla<sup>148</sup>.

V současné době se napodobivá retuš provádí o půl tón až tón světlejší a retuš se dá odhalit pomocí neinvazivních způsobů průzkumu (boční razantní osvětlení, UV-luminiscence, IR-reflektografie, rentgen, ...), pokud je provedena v silnější vrstvě nebo na tmelu<sup>149</sup>.

Komplexní restaurátorský zásah zakončený napodobivou retuší v sobě zahrnuje hned několik možností jejího provedení. Napodobivou retuš lze provést pomocí „hladké“ malby, znesnadňující rozpoznat vlastní defekt nebo technikou tečkování, či napodobivou čárkovanou retuší *tratteggio*, u kterých se defekty přiznávají. Poslední jmenovanou retuší se budeme zabývat až v následující samostatné kapitole. V předešlých koncepcích byla již popsána retuš neutrální i lokální; napodobivá retuš je v následující podkapitole prezentována metodou tečkování, jako ukázkou dalšího typu, způsobu provedení retuše.

#### 4.4.4.1 Napodobivá retuš tečkovaná

Metoda **tečkování** se provádí pomocí drobných teček jednoho nebo více odstínů. Částečně vychází z myšlenek a poznatků pointilismu. Tato strukturovaná retuš se využívá u velkých ztrát nebo při retuši defektů některých grafických technik jako například litografie<sup>150</sup>. Tečkovaná retuš může být provedena mnoha způsoby (neutrální, lokální, napodobivá), a to jedním lokálním tónem i několika tóny přes sebe, aby opticky vznikl dojem daného odstínu.

---

<sup>147</sup> Při restaurování nástěnné malby se ujala myšlenka Bauera-Boltona, který doporučoval tmelit defekty o něco níže a následně provést napodobivou retuš, takže při bližším průzkumu díla například v bočním razantním osvětlení jsou defekty znatelné.

Bez odezvy zůstal návrh J. Maurera, který se v době předválečné snažil prosadit retuš provedenou na průsvitnou blánu, která by se pomocí vosku lepila na defekty. Její odstranění by se provádělo při zahřátí obrazu na 60°C, přičemž vosk roztaje a bylo by tak možné blánu s retuší sejmut.

SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika malby*, s. 240.

<sup>148</sup> *Ibidem*, s. 239.

<sup>149</sup> KOPECKÁ, Veronika. *Retuš uměleckých děl na papíře*, s. 13.

<sup>150</sup> *Ibidem*, s. 14.

Vždy je lepší retušovat vrstvením jednotlivých teček přes sebe a skládat tak příslušný odstín. V nejasných oblastech, či přechodu dvou nebo více odstínů je vhodné danou partii „roztečkovat“.

Na následujícím obrázku si můžeme prohlédnout ukázkou rekonstrukce architektonického článku pomocí tečkované retuše<sup>Obr. 28</sup> provedené při restaurování nástěnných maleb na krakovském Wavelu.



Obr. 28 Ukáзка provedení rekonstrukce vlysu pomocí tečkované retuše, nástěnná malba, Wavel, Polsko.

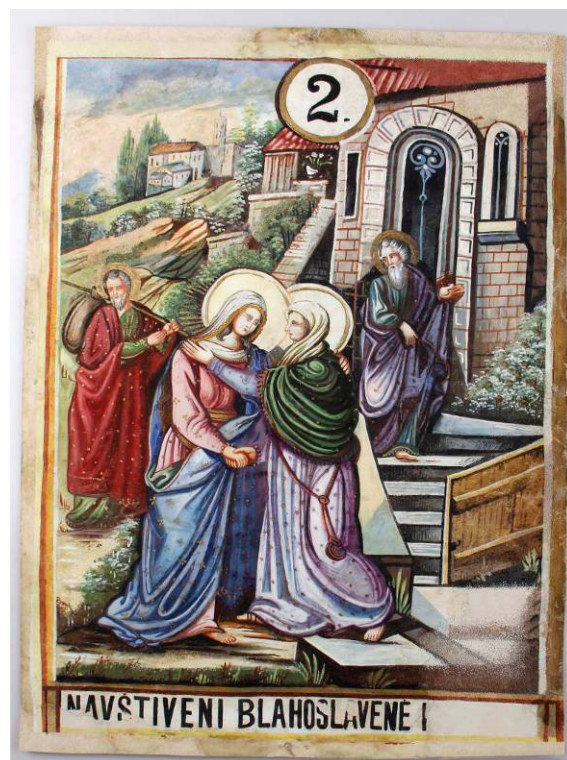
Pro tečkovanou napodobivou retuš<sup>Obr. 29-30</sup> byl vybrán objekt „**2. Navštívení blahoslavené Marie**“ s rozsáhlými ztrátami papírové podložky i ztrátami barevné vrstvy po celkové ploše díla. U drobných defektů se její použití díky charakteru originální malby jeví jako zcela vhodné. Oblasti s rozsáhlými doplňky musely být částečně rekonstruovány. Samozřejmě bylo možné tyto partie řešit pomocí neutrální, či lokální tečkované retuše, ale jak bylo vysvětleno výše, záměrem bylo vytvoření ukázkou napodobivé tečkované retuše.

Použití tečkované napodobivé retuše u tohoto díla se ukázalo jako velmi příjemné. Poměrně dobrý výsledek je dán výběrem malby, jejíž charakter s provedenou retuší dobře spolupracuje. Retuš s originální malbou nepůsobí na první pohled nijak rušivě.

Napodobivá retuš tečkovaná byla provedena po zákrocích popisovaných u komplexního restaurátorského zásahu<sup>Obr. 214-247</sup>, tedy po mechanickém suchém čištění, konsolidaci barevné vrstvy, mokřím čištění na vakuovém stole a doplnění ztrát papírové podložky záplatou ze zatónovaného papíru<sup>Textová příloha 56</sup>.



Obr. 29 „2. Navštívení blahoslavené Marie“, stav před restaurováním.



Obr. 30 „2. Navštívení blahoslavené Marie“, stav po restaurování, komplexní restaurátorský zásah – napodobivá retuš tečkovaná.

#### 4.4.5 Retuš *tratteggio*

V následujících ukázkách bude demonstrováno celkem sedm různých způsobů provedení retuše *tratteggio*. Bude se postupně jednat o *tratteggio rigatino* – pomocí svislých čar (lokální a napodobivé), *tratteggio ritoko* – po tvaru (lokální a napodobivé), dále bude prezentována Florentská škola – Barevná selekce a Barevná abstrakce a na závěr částečná rekonstrukce provedená lokálním retuší způsobem *tratteggio* podložená lokálním tónem.

**Tratteggio**<sup>151</sup> vzniklo ve 40. letech 20. století v Itálii v Istituto Centrale Restauro v Římě<sup>152</sup> a bylo inspirované způsobem malby italských primitivů<sup>153</sup>.

<sup>151</sup> NEJEDLÝ, Vratislav. *Retuš výtvarných děl*, s. 8.

<sup>152</sup> Retuš *tratteggio* vznikla v Itálii při restaurování nástěnných maleb poničených za 2. světové války. Vynalezl ji mezi léty 1945–1950 Cesare Brandi. Tato metoda vznikla z toho důvodu, aby byla retušovaná místa rozeznatelná i pro nerestaurátory, tedy např. historiky umění, jelikož se užívala nerozpoznatelná a příliš dokonalá retuš.

Ibidem, s. 8.

<sup>153</sup> POULSON, Tina Grette. *Retouching*, s. 56.

Tato retuš se skládá ze systému vertikálních čárek<sup>Obr. 31</sup> tvořených čistými tóny umístěnými těsně vedle sebe.



Obr. 31 Ukázka postupu retušování pomocí techniky tratteggio rigatino, detail nástěnné malby, Madona, kostel sv. Marka, Tuscania, Itálie.

Jak je zřejmé na předchozím obrázku, postupným vrstvením vertikálních čárek vzniká daný tón. Postupuje se vždy od světlých po tmavé odstíny a od studených po teplé<sup>154</sup>. Jednotlivé čáry by měly být stejně dlouhé, široké, pravidelné a o stejné intenzity. Tímto systémem může vzniknout jednolitá plocha nebo potřebná modelace<sup>155</sup>.

Systém vyplňuje defekty malby a svým provedením je jasně zřetelný. Tato technika retuše je do dnešní doby velice oblíbenou, ve větší míře se s ní můžeme setkat v Itálii, Švýcarsku a západním Rakousku.

Dle provedení ji rozdělujeme na retuš tratteggio rigatino<sup>Obr. 32-33</sup>, tratteggio ritoko, dále retuš barevné abstrakce, barevné selekce a zlaté selekce.

<sup>154</sup> KNUT, Nicolaus. *The Restoration of Paintings*. Ljubljana, 1999, (dále jen *The Restoration of Paintings*), s. 291.

<sup>155</sup> MORA, P., MORA, L., PHILIPPOT P. *Conservation of Wall Painting*. London: Butterworths, 1984, (dále jen *Conservation of Wall Painting*), s. 309.





Obr. 32 Stav před retuší, detail obrazu Klanění králů (1450-60), Mistr P.N., Národní galerie Budapešť.



Obr. 33 Tratteggio rigatino, detail obrazu Klanění králů (1450-60), Mistr P.N., Národní galerie Budapešť.

Stejně jako neutrální retuš se retuš tratteggio snaží o zachování historické hodnoty díla a přiznání jejich defektů. Vychází z napodobivé retuše provedené pomocí systému vertikálních a horizontálních linií, přičemž barevné valéry a modelace se vyjadřují právě tímto postupem. Ze vzdálenosti, z které je umělecké dílo určeno k pozorování, linie opticky splývají s původní malbou, avšak při pozorování z bližší vzdálenosti je retuš snadno rozeznatelná<sup>156</sup>. Tratteggio se provádí na doplněk, nikdy ne na originální malbu. Podklad musí být vždy bílý<sup>157</sup>.

Bohuslav Slánský tuto retuš označuje za tzv. **šrafovanou retuš**<sup>158</sup>. Sám ji uplatnil při restaurování nástěnné malby v místnosti Zemských desek na Pražském hradě.

<sup>156</sup> KUBIČKA, Roman a ZELINGER, Jiří. *Výkladový slovník*, s. 254.

<sup>157</sup> VOJTĚCHOVSKÝ, Jan. *Zpráva z workshopu prof. Paola Pastorrela. Estetická prezentace nástěnných maleb*. In: *Restaurování a ochrana uměleckých děl/Retuše uměleckých děl – sborník konference Sdružení pro ochranu památek Arte-fakt*. Praha, 2010, s. 20.

<sup>158</sup> „Hlavní předností šrafové retuše je to, že zblízka sice lze doplněné plochy zřetelně rozlišit od originálu, avšak při pohledu z větší vzdálenosti rozdílný charakter rekonstruované části mizí a splývá s autentickými partiemi malby v jediný celek.“

SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Příspěvek k řešení otázky rekonstrukce nástěnných maleb*. In: *Umění II*, 1954, s. 305.

#### 4.4.5.1 Lokální *tratteggio rigatino* (pomocí svislých čar)

Pro čárkovanou lokální retuš pomocí svislých čar<sup>Obr. 35-36</sup> byl vybrán objekt „33. *Pán Ježíš béře těžký kříž na ramena svá*“ s rozsáhlými ztrátami papírové podložky. Především se jedná o defekt při pravém horním rohu malby, která představuje jednolitou světle modrou plochu nebe. Menší ztráty barevné vrstvy se dále nacházejí po celkové ploše díla. O podobném zásahu, tedy provedení lokální retuše, bylo pojednáno už v kapitole zabývající se lokální retuší<sup>159</sup>.

Zde se ale setkáváme s odlišným způsobem provedení, a to pomocí čárkované retuše *tratteggio rigatino*. Dobrý výsledek použití čárkované retuše pomocí svislých čar se nejvíce projevil u retuše rozsáhlých defektů, zejména jednobarevné plochy, dále plochy bez modelace, či dekoru. Tyto partie po retuši nepůsobí nijak rušivě stejně jako čárkovaná retuš v oblasti drobných výpadků barevné vrstvy. Došlo také k částečné rekonstrukci lineární bordury po obvodu celé malby.

Pro vytvoření odstínu daného pro oblast defektu bylo použito vrstvení tří čistých tónů přes sebe, až vznikl požadovaný lokální tón<sup>Obr. 34</sup>.

Lokální čárkovaná retuš pomocí svislých čar byla provedena po zákrocích popisovaných u komplexního restaurátorského zásahu<sup>Obr. 248-266</sup>, tedy po mechanickém suchém čištění, konsolidaci barevné vrstvy, mokřím čištění na vakuovém stole a doplnění ztrát papírové podložky záplatami ze zatónovaného papíru<sup>Textová příloha 57</sup>.



Obr. 34 Ukázka lokální čárkované retuše – vrstvení tří čistých tónů přes sebe.

<sup>159</sup> Viz kapitola 4.4.3 Lokální retuš



Obr. 35 „33. Pán Ježíš béře těžký kříž na ramena svá“, stav před restaurováním.



Obr. 36 „33. Pán Ježíš béře těžký kříž na ramena svá“, stav po restaurování, komplexní restaurátorský zásah – lokální tratteggio rigatino (pomocí svislých čar).

#### 4.4.5.2 Napodobivé *tratteggio rigatino* (pomocí svislých čar)

Pro napodobivou retuš *tratteggio rigatino*<sup>Obr. 38-39</sup> byl vybrán objekt „18. *Řeka Cedron*“ s rozsáhlými ztrátami papírové podložky i ztrátami barevné vrstvy po celkové ploše díla. U drobných defektů se použití této retuše jeví jako vhodné. Oblasti s rozsáhlými doplňky musely být částečně rekonstruovány. Použití tohoto typu retuše v porovnání s předešlou se ukázalo v některých partiích méně příhodné. Čárkovaná retuš může působit rušivě, což je dáno charakterem malby. Především v oblasti rozsáhlého defektu při pravém horním rohu by bylo vhodnější použít napodobivé čárkované retuše po tvaru (*tratteggio ritoko*).

Zde se ukazuje, že užití jakékoliv techniky retuše závisí také na způsobu provedení malby, jejího charakteru a technice. Pokud porovnáme pouze jednotlivé typy čárkované retuše, vidíme, že jsou zde drobné nuance, které mohou mít na celkový vzhled restaurované památky vliv při budoucí prezentaci. Ukazují se různé klady a zápory, o kterých bylo možné vést dlouhé diskuze, vedoucí k jedinému závěru, a to individuálnímu přístupu ke každému uměleckému dílu.

Snažili jsme se o napodobení barevnosti v místě defektu<sup>Obr. 37</sup>, a to pomocí vrstvení čistých tónů přes sebe, až vznikl požadovaný tón.

Napodobivá retuš čárkovaná (*tratteggio rigatino*) byla provedena po zákrocích popisovaných u komplexního restaurátorského zásahu<sup>Obr. 267-290</sup>, tedy po mechanickém suchém čištění, konsolidaci barevné vrstvy, mokřím čištění na vakuovém stole a doplnění ztrát papírové podložky záplatami ze zatónovaného papíru<sup>Textová příloha 58</sup>.



Obr. 37 Ukázka napodobivé čárkované retuše – vrstvení tří čistých tónů přes sebe.



Obr. 38 „18. Řeka Cedron“, stav před restaurováním.



Obr. 39 „18. Řeka Cedron“, stav po restaurování, komplexní restaurátorský zásah – napodobivé tratteggio rigatino (pomocí svislých čar).

#### 4.4.5.3 Lokální *tratteggio ritoko* (po tvaru)

Pro čárkovanou lokální retuš po tvaru<sup>Obr. 41-42</sup> byla vybrána malba „*II. Život Kristův*“ s rozsáhlými ztrátami papírové podložky. Především se jedná o defekt při pravé hraně malby, která z větší části představuje architekturu. Menší ztráty barevné vrstvy se dále nacházejí po celkové ploše díla, a to v oblasti drapérií, rostlinstva, oblohy apod. Podobnými zásahy, tedy provedením lokální retuše, jsme se zabývali již ve dvou předešlých kapitolách<sup>160</sup>.

Zde se snažíme demonstrovat další způsob závěrečné retuše, a to pomocí čárkované retuše *tratteggio rigatino* (po tvaru). Musíme konstatovat, že provedená retuš u vybrané malby nevedla k uspokojivému výsledku. Tento způsob retuše se nehodí pro typ defektů nacházejících se v oblastech s jakoukoliv modelací, či dekorem. V těchto partiích působí lokální retuš provedená technikou čárkování po tvaru tvrdě, uměle, či cizorodě.

Dobry výsledek použití čárkované retuše po tvaru se nejvíce projevil, stejně jako u předešlých případů, u retuše rozsáhlých defektů, a to zejména u jednobarevné plochy, plochy bez modelace, či dekoru. Tyto partie po retuši nepůsobí nijak rušivě. Došlo také k částečné rekonstrukci lineární bordury po obvodu celé malby a architektury v pravé části malby. Rekonstruované partie by neměly být provedeny do všech detailů a jejich okraje by měly být „rozčárkované“, to znamená, že by neměly tvořit ostré obrysy, aby bylo jasné zřejmé, co je originální malby a co je doplněk.

Pro retuš jednotlivých defektů bylo použito pouze jednoho tónu společného pro dané okolí<sup>Obr. 40</sup>. V praxi se osvědčilo používat techniku vrstvení více čistých tónů přes sebe, vzniklý tón působí přirozeněji než odstín namíchaný předem.

Lokální čárkovaná retuš po tvaru byla provedena po zákrocích popisovaných u komplexního restaurátorského zásahu, tedy po mechanickém suchém čištění, konsolidaci barevné vrstvy, mokřím čištění na vakuovém stole a doplnění ztrát papírové podložky záplatami ze zatónovaného papíru<sup>Textová příloha 59</sup>.



Obr. 40 Ukázka lokální čárkované retuše po tvaru.

<sup>160</sup> Viz kapitola 4.4.3 Lokální retuš a 4.4.5.1 Lokální *tratteggio rigatino* (pomocí svislých čar)



Obr. 41 „11. Život Kristův“, stav před restaurováním.



Obr. 42 „11. Život Kristův“, stav po restaurování, komplexní restaurátorský zásah – napodobivé tratteggio ritoko (po tvaru).

#### 4.4.5.4 Napodobivé tratteggio ritoko (po tvaru)

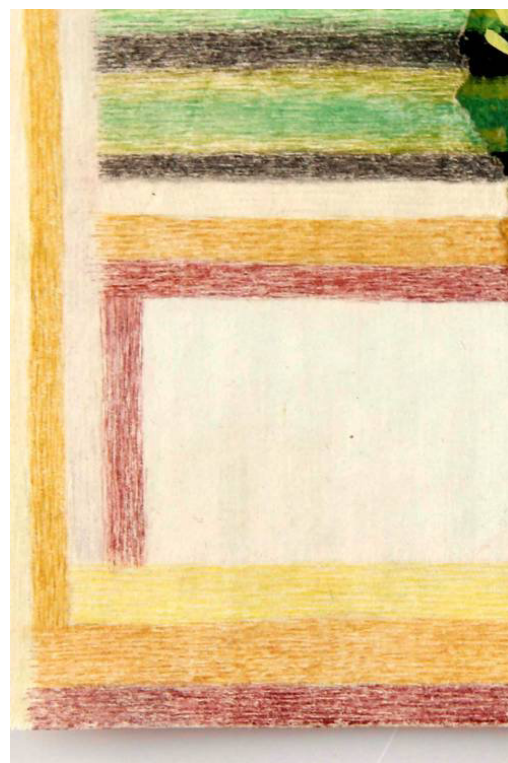
Pro napodobivou retuš tratteggio ritoko<sup>Obr. 44-45</sup> byl vybrán objekt „56. *Setkání Krista s Máří Magdalénou*“. Rozsáhlé defekty papírové podložky se nacházejí především při levém dolním a horním rohu malby, menší ztráty barevné vrstvy pak po celkové ploše díla. Napodobivá čárkovaná retuš provedená po tvaru se jeví jako vhodná, a to jak u retuše drobných defektů, tak u rozsáhlejších defektů, u kterých může nebo nemusí dojít k částečné rekonstrukci. V našem případě byla provedena částečná rekonstrukce při levém horním rohu (oblast stromů) a poté při doplňování lineární bordury rámuující celý výjev. Tato rekonstrukce byla provedena na základě komparace s ostatními malbami prackovského souboru. Použití tohoto typu retuše v porovnání s předešlými se ukazuje jako vyhovující.

Samozřejmě i zde se ukazuje, že užití jakékoliv techniky retuše závisí také na způsobu provedení malby, jejího charakteru a technice. Jednotlivé typy čárkované retuše mají své klady a zápory, o kterých bylo možné vést dlouhé diskuze, vedoucí k jedinému závěru, a to individuálnímu přístupu ke každému uměleckému dílu.

Retuš jednotlivých defektů byla provedena pomocí jednoho tónu společného pro dané okolí<sup>Obr. 43</sup>. V praxi se osvědčilo používat techniku vrstvení více čistých tónů přes sebe. Zde byl tento způsob použit z důvodu ukázky jedné z dalších možných variant provedení retuše nejen z hlediska typologického, ale také technologického.

Napodobivá retuš čárkovaná (tratteggio ritoko) byla provedena po zákrocích popisovaných u komplexního restaurátorského zásahu, tedy po mechanickém suchém čištění, konsolidaci barevné vrstvy, mokřím čištění na vakuovém stole a doplnění ztrát papírové podložky záplatami ze zatónovaného papíru

Textová příloha 60.



Obr. 43 Ukázka lokální čárkované retuše po tvaru.





Obr. 44 „56. Setkání Krista s Máří Magdalénou“, stav po restaurování.



Obr. 45 „56. Setkání Krista s Máří Magdalénou“, stav po restaurování, komplexní restaurátorský zásah - lokální tratteggio ritoko (po tvaru).

#### 4.4.5 Florentská škola – Barevná abstrakce

Po roce 1966, kdy ve Florencii došlo k rozsáhlým záplavám, vyvinuli Umberto Baldini a Ornella Casazza dva proudy – barevná selekce a barevná abstrakce<sup>161</sup>, jakési adaptace *tratteggia*.

Barevná abstrakce se využívá u retuší velkých ploch a nerekonstruovatelných partií<sup>Obr. 46</sup>. Baldiniho technika barevné abstrakce<sup>162</sup> („*astrazione cromatica*“) je založena na systému křížení čar pomocí čtyř odlišných barev skládaných pravidelně přes sebe. Nejdříve by se mělo začínat vertikálními tahy, které jsou postupně doplňovány tahy kladenými diagonálně. Existuje několik variant barevných skupin (například kombinace žlutá – červená – zelená – černá; žlutá – červená – modrá – černá; žlutá – červená/oranžová – zelená/modrá – černá nebo žlutá – červená – modrá/zelená – černá)<sup>163</sup>. V praxi se můžeme setkat s drobnými nuancemi ve vybraných odstínech v závislosti na individuálním přístupu ke každému dílu. Může být také užito tónu z okolí doplňku.



Obr. 46 Barevná abstrakce použitá u nerekonstruovatelných partií, nástěnná malba z počátku 14. století, kaple Velluti, bazilika Santa Croce, Florencie.

<sup>161</sup> POULSON, Tina Grette. *Retouching*, s. 57.

<sup>162</sup> KNUT, Nicolaus. *The Restoration of Paintings*, s. 291.

<sup>163</sup> BALDINI, Umberto a CASAZZA, Ornella. *The Crucifix by Cimabue (1982)*. In: BOMFORD, David a LEONARD, Mark. *Issues in the Conservation of Painting*. Los Angeles, 2004, s. 400.



Obr. 47 Barevná abstrakce, detail Cimabueho krucifixu (1287–1288), stav po restaurování.

Pro další ukázkou komplexního restaurátorského zásahu, tedy provedení barevné abstrakce<sup>Obr. 49-50</sup> podle Florentské školy, byl vybrán objekt „*13. Umývání nohou*“. Jak bylo popsáno výše, tohoto způsobu retuše se užívá u rozsáhlých nerekonstruovatelných defektů. Rozsáhlé defekty papírové podložky se nacházejí především při levém horním rohu, při dolní hraně a v oblasti vyobrazených figur.

Použití tohoto typu retuše se ukázalo jako vyhovující. Retuš jednotlivých defektů byla provedena pomocí tří čistých tónů křížením přes sebe<sup>Obr. 48</sup>.



Obr. 48 Ukázka provedení barevné abstrakce pomocí křížení tří čistých tónů přes sebe.

<sup>164</sup> Ibidem, s. 396-406.

Barevná abstrakce byla provedena po zákrocích popisovaných u komplexního restaurátorského zásahu, tedy po mechanickém suchém čištění, konsolidaci barevné vrstvy, mokřím čištění na vakuovém stole a doplnění ztrát papírové podložky záplatami ze zatónovaného papíru <sup>Textová příloha 61</sup>.



Obr. 49 „13. Umývání nohou“, stav před restaurováním.



Obr. 50 „13. Umývání nohou“, stav po restaurování, komplexní restaurátorský zásah – Barevná abstrakce – Florentská škola.

#### 4.4.5.6 Florentská škola – Barevná selekce

Baldiniho barevná selekce („*selezione cromatica*“) se užívá pro retuš menších defektů, jejichž barva a modelace může být rekonstruována na základě pozorování díla. Barevná selekce je založena na mísení svislých čar pomocí primárních nebo sekundárních tónů (užívá stejné barevné skupiny<sup>165</sup> jako barevná abstrakce). Od *tratteggia rigatina* se barevná selekce<sup>166</sup> liší omezenou paletou používaných odstínů a také tím, že barevná selekce umožňuje kladení tahů v různých směrech nebo po tvaru, nemusí být kladeny pouze vertikálně.

K retušování zlacených oblastí vyvinul Umberto Baldini další variantu barevné selekce („*selezione dell'oro*“) <sup>167</sup>. Při technice zlaté selekci se užívá kombinace tří odstínů kladených přes sebe (žlutá/červená/zelená).

Barevná selekce<sup>Obr. 52-53</sup> podle Florentské školy byla provedena na malbě „*17. Potěšující anděl*“. Tento způsob retuše se provádí u rekonstruovatelných partií poškozené malby. Rozsáhlé defekty papírové podložky se nacházejí především při levé hraně malby, při pravém dolním a horním rohu. Použití tohoto typu retuše se ukázalo jako vyhovující. Retuš jednotlivých defektů byla provedena pomocí vertikálních čar tří čistých tónů kladených přes sebe<sup>Obr. 51</sup>.

Barevná selekce byla provedena po zákrocích popisovaných u komplexního restaurátorského zásahu, tedy po mechanickém suchém čištění, konsolidaci barevné vrstvy, mokřím čištění na vakuovém stole a doplnění ztrát papírové podložky záplatami ze zatónovaného papíru<sup>Textová příloha 62</sup>.



Obr. 51 Ukázka provedení barevné selekce pomocí vertikálních čistých tónů kladených přes sebe.

<sup>165</sup> Viz kapitola 4.4.5.5 Barevná abstrakce

<sup>166</sup> KNUT, Nicolaus. *The Restoration of Paintings*, s. 291.

<sup>167</sup> *Ibidem*, s. 292.



Obr. 52 „17. Potěšující anděl“, stav před restaurováním.



Obr. 53 „17. Potěšující anděl“, stav po restaurování, komplexní restaurátorský zásah – Barevná selekce – Florentská škola.

#### 4.4.5.7 Částečná rekonstrukce technikou *Tratteggio ritoko* lokálním tónem

Pro částečnou rekonstrukci provedenou technikou *tratteggio ritoko* pomocí lokálního tónu<sup>Obr. 55-56</sup> byla vybrána malba „*73. Panna Marie Vambeřická*“ s rozsáhlými ztrátami papírové podložky. Tato rekonstrukce byla provedena v oblasti šatu Panny Marie, a to částečně na základě hypotézy. I přestože se jedná o typ rekonstrukce, kterou se zabýváme v následující kapitole<sup>168</sup>, zařazujeme tento přístup z důvodu dalšího typu provedení techniky *tratteggia*. Jedná se o čárkovanou retuš provedenou lokálním tónem na zatónovaném podkladu. Tato koncepce na první pohled jasně rozlišuje originální malbu a retušovaný defekt. O lokální retuši bylo pojednáno už v předešlé kapitole<sup>169</sup>.

Lokální čárkovaná retuš pomocí svislých čar byla provedena po zákrocích popisovaných u komplexního restaurátorského zásahu, tedy po mechanickém suchém čištění, konsolidaci barevné vrstvy, mokřím čištění na vakuovém stole a doplnění ztrát papírové podložky záplatou ze zatónovaného papíru<sup>Textová příloha 63</sup>.

Retuš čárkované retuše jednotlivých defektů byla provedena pomocí jednoho tónu společného pro dané okolí<sup>Obr. 54</sup>, a to na zatónovaném podkladu.



Obr. 54 Ukázka provedení lokální retuše *tratteggio ritoko* na zatónovaném podkladu.

<sup>168</sup> Viz kapitola 4.4.6 Rekonstrukce

<sup>169</sup> Viz kapitola 4.4.3 Lokální retuš



Obr. 55 „73. Panna Marie Vambeřická“, stav před restaurováním.



Obr. 56 „73. Panna Marie Vambeřická“, stav po restaurování, Částečná rekonstrukce technikou Tratteggio ritoko lokálním tónem.

#### 4.4.6 Rekonstrukce

Jedná se o doplnění podstatných chybějících částí uměleckého díla. Rekonstrukce se snaží o napodobení rukopisu malby, aby došlo k co možná nejmenšímu rozdílu mezi rekonstruovanou částí a originálem. Rekonstrukce se tedy provádí tradiční technikou a materiály. K rekonstrukci může dojít na základě zkušeností restaurátora<sup>170</sup>, dále na základě studia dokumentů, fotografií, grafických listů, kopií, dochovaných symetrických partií malby (ornamentů, lineárních bordur apod.), či přesné dokumentace autentického stavu díla<sup>171</sup>.

<sup>170</sup> „Školený restaurátor, který pracuje na věci, pracuje také s věcí: dovede rozpoznat nejen technologické postupy malby, ale i estetické předpoklady, z nichž vznikala, a výtvarné důsledky, ke kterým směřovala. Pracuje-li na památce měsíc nebo rok, aklimatizuje se s ní, akomoduje svůj pohled jejímu tvarosloví a začíná automaticky spojovat přerušené nebo chybějící články a doplňovat je do nejpravděpodobnější celistvé představy. A tak z fragmentů reálného materiálu i z materiálu vlastně už hmatatelně existujícího vytváří se mi komplexní estetický zážitek, který pak nejspíš odpovídá původnímu stavu.“

HORKÝ, Jan. *Rekonstrukce není zločin*. In: *Výtvarná práce*, ročník XI., č. 13–14, 1963, (dále jen *Rekonstrukce není zločin*), s. 10.

<sup>171</sup> VINTER, Vlastimil. *K otázkám odborné terminologie*, s. 183.



K rekonstrukci může dojít jen v případě, pokud nebude ohrožena autenticita památky, a to ve všech jejích součástech<sup>172</sup>. Řada odborníků mluví proti jakékoliv rekonstrukci. Jedním z důvodů je úcta k památce, pietismus; restaurátor musí mít vždy na zřeteli hodnotu památky. Jinak se samozřejmě přistupuje k restaurování gotického uměleckého díla a jinak k barokní malbě, či malbě z 19. století; nebo jestli je umělecké dílo zachováno ve fragmentu nebo celku<sup>173</sup>; či bude-li sloužit jako „živá památka“. Můžeme se setkat se snahou pro vytvoření úplnosti díla, jejímž provedením ztrácíme autenticitu památky. Míra rekonstrukce závisí na budoucí prezentaci díla.

Předloha pro rekonstrukci musí být bezpečně známá, aby nedošlo ke změně charakteru a dezinterpretaci. Pokud se žádná dokumentace nedochovala, dochází k vytvoření hypotetické rekonstrukce<sup>174</sup>.

Bohuslav Slánský restauroval osm výjevů na dvou oboustranně malovaných křídlech oltáře v Kašperských Horách<sup>175</sup>. Jednalo se o velmi destruované malby, které měly opět po zrestaurování plnit svou sakrální funkci. Bylo nutné provést takovou rekonstrukci vedoucí k celistvosti obrazu. Bohuslav Slánský defekty vytmelil tmelem v neutrálním tónu a rekonstrukce obrazu byla provedena na speciálně upravené tenké lněné plátno, které lze snadno kdykoliv sejmout.

Tina Grette Poulson v knize *Retouching of art on paper* zmiňuje způsob digitální rekonstrukce, který byl použit při restaurování grafického listu „Čtyři apokalyptičtí jezdcí“ od Albrechta Dürera<sup>176</sup>. Nejdříve došlo k naskenování dochovaného grafického listu, který byl použit k doplnění restaurovaného grafického listu. Defekty byly překryty naskenovanou vysprávkou, která byla připevněna pomocí proužků – „pantíků“ z japonského papíru, takže je kdykoliv možné rekonstrukci odkrýt a prohlédnout si originální grafický list.

---

<sup>172</sup> ŠTULC, Josef. *Autenticita památky a problém její rekonstrukce (několik poznámek k věčně aktuálnímu tématu památkové péče)*. In: *Zprávy památkové péče*. 8, ročník 61, 2001, s. 242.

<sup>173</sup> HORKÝ, Jan. *Rekonstrukce není zločin*, s. 10.

<sup>174</sup> Viz kapitola **4.4.6.1 Hypotetická rekonstrukce**, **4.4.6.2 Lineární hypotetická rekonstrukce** a **4.4.6.3 Analogická rekonstrukce**.

<sup>175</sup> SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Rekonstrukční retuš*, s. 233–236.

<sup>176</sup> POULSON, Tina Grette. *Retouching*, s. 98.

Pokud se mají **doplňovat** organické partie, či **figury**, je jejich doplňování vždy sporné. Diváci často nemohou omluvit absenci důležitých partií (nohy, ruce, hlavy) nebo jiných kompozičních schémat<sup>177</sup>. Pokud je doplnění důležitých partií malby a kompozice z důvodu budoucí prezentace nutné, pak se doporučuje doplnit tyto části jen v náznaku, bez jakékoliv modelace pomocí lokálního tónu. Z určité vzdálenosti působí tento doplněk sceleně, nijak neruší, avšak při pozorování díla z blízka je na první pohled zřetelné, co je doplněk nebo originální malba. Tento přístup byl realizován při restaurování podmalby na skle<sup>178</sup> „*Kalvárie*“<sup>Obr. 57 a 58</sup>.



Obr. 57 „*Kalvárie*“, detail, stav před restaurováním.



Obr. 58 „*Kalvárie*“, detail, ukázka rekonstrukce důležitých partií pouze v náznaku bez modelace pomocí lokálního tónu, stav po restaurování.

Často diskutovanou problematikou je také **otázka doplňování chybějících textů**. Z etického hlediska se doplňování jakéhokoliv textu nedoporučuje a to ani v případě dohledání pramenů. Rekonstrukce textů může být provedena jen na výslovné přání investora. Na modelových zásazích této práce nedošlo k žádné rekonstrukci písma, a to ani v případě hypotetické rekonstrukce. Tímto přístupem jsme se snažili demonstrovat závažnost dané problematiky.

<sup>177</sup> OFFNER, Richard. *Restoration and conservation*. In: RUBIN, Ida Ely. ed. *Problems of the 19th and 20th centuries: acts of the 20th International congress of the history of art*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1963, s. 156.

<sup>178</sup> KAŠPAROVÁ, Věra. *Restaurátorská zpráva. Protokolární záznam o restaurování podmalby na skle. Kalvárie*. Vlčkov, 2012.

Fragmentárně dochované texty v kontrastu s retušovanými plochami defektu zřetelněji vystoupí a v očích diváka se mohou spojit v jeden celek. Ukázalo se, že nijak výrazně jejich částečné dochování neruší.

#### 4.4.6.1 Hypotetická rekonstrukce

Hypotetická rekonstrukce se provádí v případě, že se nedochovala žádná předloha. Pro hypotetickou rekonstrukci<sup>Obr. 59-60</sup> byla vybrána malba „*55. Sv. Petr na hoře olivetské*“ s rozsáhlými ztrátami papírové podložky, a to především po pravé straně malby, tak v oblasti levého dolního rohu. Jednalo se tedy převážně o partie sloupové architektury a spodní části Petrova šatu. Hypotetická rekonstrukce byla provedena na základě podrobného studia kompozice a provedení dochované části malby. Pravá část architektury byla do jisté míry dotvořena pomocí osově souměrnosti, některé detaily byly převzaty z jiných dochovaných maleb prachovského souboru nebo čistě na „fantazii“ restaurátora.

Při samotném provedení hypotetické rekonstrukce se zřetelně ukázal vliv restaurátora, jeho invence, která může pozměnit celkové vyznění uměleckého díla. Samozřejmě obecně platí to, že čím rozsáhlejší se provádí rekonstrukce, tím větší se může projevit intervence a změna původního autorova záměru. Jakákoliv nepřiznaná rekonstrukce vede ke ztrátě autenticity a dezinterpretaci. Ztrácí se rozdíl mezi autentickou hmotou díla a hmotou doplňku.

Touto koncepcí jsme chtěli demonstrovat závažnost problematiky doplňování chybějících partií. Největší zásah do autenticity díla nejvíce vyzní v kontrastu s konzervačním zásahem. Hypotetická rekonstrukce je jejím opakem.

Hypotetická rekonstrukce byla provedena po zákrocích popisovaných u komplexního restaurátorského zásahu<sup>Obr. 291-318</sup>, tedy po mechanickém suchém čištění, konsolidaci barevné vrstvy, mokřím čištění na vakuovém stole a doplnění ztrát papírové podložky záplatami ze zatónovaného papíru<sup>Textová příloha 64</sup>.



Obr. 59 „55. Sv. Petr na hoře olivetské“, stav před restaurováním.

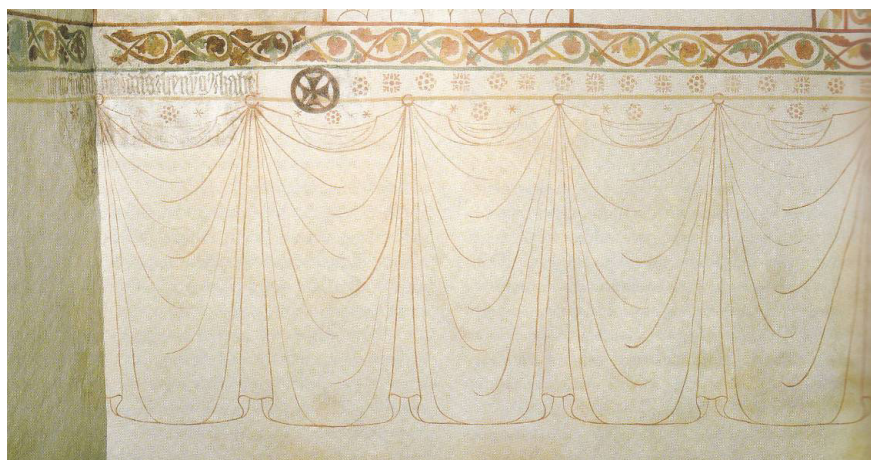


Obr. 60 „55. Sv. Petr na hoře olivetské“, stav po restaurování, hypotetická rekonstrukce.

#### 4.4.6.2 Lineární hypotetická rekonstrukce

Lineární hypotetickou rekonstrukci můžeme chápat jako jistý kompromis mezi přístupem historika umění a restaurátora snažícího se o maximální zachování autenticity díla. Pomocí linií můžeme naznačit kompozici výjevu, či modelaci; zároveň se však jednoznačně poukazuje na to, že se nejedná o originální malbu<sup>179</sup>. Lineární rekonstrukce může být užito v případě rozsáhlého poškození malby, kde by klasická hypotetická rekonstrukce vedla ke špatnému pochopení uměleckého díla. Lineární rekonstrukce působí do jisté míry pietně. Na první pohled je zřejmé, že se jedná jen o jakousi hypotézu a zároveň divákovi vykresluje původní vzezření památky.

Lineární hypotetická rekonstrukce můžeme být provedena všemi způsoby retuše (neutrální, lokální, napodobivá); dále strukturovanou retuší, tedy čárkami nebo tečkami. Někdy se můžeme setkat s lokální retuší doplněnou lineární rekonstrukcí. Jak je naznačeno výše, v restaurátorské praxi existuje mnoho variant provedení této koncepce. Na následujícím obrázku je jeden z příkladů hypotetické rekonstrukce<sup>Obr. 61</sup>.



Obr. 61 Lineární monochromatická rekonstrukce, fragment nástěnné malby dochovaný v levém horním rohu, kostel Tirsted Durch, Dánsko.

K ukázce lineární hypotetické rekonstrukce<sup>Obr. 62-63</sup> byla vybrána malba „1. Zvěstování“<sup>Obr. 319-334</sup>, kde po dezinfekci a mechanickém suchém čištění proběhla konsolidace barevné vrstvy, mokré čištění zadní strany na vakuovém stole a doplnění chybějících partií papírové podložky pomocí záplat ze zatónovaného papíru<sup>Textová příloha 65</sup>.

<sup>179</sup> BRAJER, Isabelle. *Dilemmas in the Restoration of Wall Paintings: Conflicts between Ethics, Aesthetics, Functions and Values Illustrated by Examples from Denmark*. In: SCHÄDLER-SAUB (Hrsg.), Ursula. *Die Kunst der Restaurierung*. München, 2005, s. 137.

Lineární hypotetická rekonstrukce byla provedena pomocí lokálního tónu.



Obr. 62 „1. Zvěstování“, stav před restaurováním.



Obr. 63 „1. Zvěstování“, stav po restaurování, lineární hypotetická rekonstrukce.

#### 4.4.6.3 Analogická rekonstrukce

Analogickou rekonstrukci lze provést na základě dochované předlohy (skica kompozice, grafický list apod.). Pokud se žádná dokumentace nedochovala, dochází k vytvoření hypotetické rekonstrukce<sup>180</sup>.

Z toho důvodu, že se nepodařilo získat žádnou předlohu, podle které byly vytvářeny malby prackovského cyklu, nedošlo k vytvoření modelové ukázky koncepce analogické rekonstrukce.

#### 4.4.7 Retuš „fragmentární“ malby

Pokud je rozhodnuto, že se fragmentárně zachovalá malba nebude rekonstruovat, dojde k zakonzervování, aby nedocházelo k další degradaci. Pokud je v místech poškození podkladová vrstva světlá a působila by rušivě, je použita retuš, která opticky utlumila rušivé partie. Jsou zmírněny přechody mezi podkladem a vlastní malbou.

Musíme si uvědomit, že okraje poškozené barevné vrstvy jsou náchylnější na klimatické změny daleko více než celistvá a soudržná malba. Ke zmírnění se používají tmely, které zakrývají a zachycují okraje barevné vrstvy. Při retuši fragmentární malby dochází k retuši drobných defektů pomocí lokální nebo napodobivé retuše. Velké defekty se neretušují, avšak jsou barevně tónovány například neutrální retuší. Proto si musíme uvědomit, že i tímto způsobem retuše dochází k ovlivňování uměleckého díla, zasahování do jeho podstaty, vzniká nová kvalita<sup>181</sup>.

S tímto typem retuše se obecně často můžeme setkávat u restaurování fragmentárně dochovaných gotických, či renesančních nástěnných maleb. Na obrázcích<sup>Obr. 64 a 65</sup> si můžete všimnout ukázky restaurování středověkých maleb v kostele Gundsømagle v Dánsku. Drobné defekty byly retušovány napodobivou retuší a rozsáhlé ztráty neutrální retuší<sup>182</sup>.

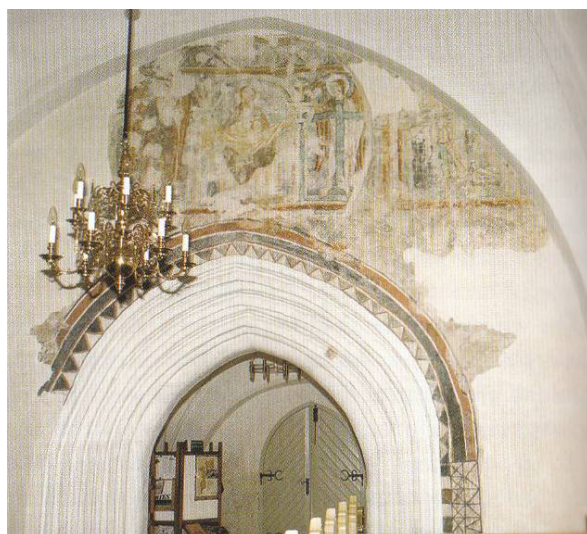
<sup>180</sup> Viz kapitola 4.4.6.1 Hypotetická rekonstrukce, 4.4.6.2 Lineární hypotetická rekonstrukce.

<sup>181</sup> NEJEDLÝ, Vratislav. *Retuš výtvarných děl*, s. 7-8.

<sup>182</sup> TRAMPEDACH, Kirsten. *Treatment and Presentation of Fragmentary Medieval Wall Paintings in Denmark*. In: SCHÄDLER-SAUB (Hrsg.), Ursula. *Die Kunst der Restaurierung*. München, 2005, s. 161–174.



Obr. 64 Stav před retuší, nástěnná malba na západní stěně, kostel Gundsømagle Church, Nave, Dánsko.



Obr. 65 Retuš fragmentární malby, včetně rekonstrukce zdobné bordury, nástěnná malba na západní stěně, kostel Gundsømagle Church, Nave, Dánsko.

Retuš „fragmentární malby“<sup>Obr. 66-67</sup> byla užita při restaurování<sup>Obr. 335-352</sup> malby s názvem „*Ježíš napomíná ženy nad ním plačící*“. Po dezinfekci a mechanickém suchém čištění proběhla konsolidace barevné vrstvy, mokré čištění zadní strany na vakuovém stole a doplnění chybějících partií papírové podložky pomocí záplat ze zatónovaného papíru<sup>Textová příloha 66</sup>. Následně došlo k provedení napodobivé retuši u drobných defektů a lokální retuše u větších ztrát barevné vrstvy v místě dochované malby. Neutrální retuš je představena rozsáhlými záplatami ze zatónovaného papíru do barevnosti papírové podložky.

Výhodou provedení této koncepce je bezesporu maximální vyniknutí fragmentárně dochovaného díla, které je v kontrastu s působením neutrálního doplňku. Prezentace fragmentárně dochované malby působí čistě a přehledně. Na první pohled přiznává velké defekty. Při provedené koncepcí „fragmentárně dochované malby“ také zůstává otázkou doplnění pravidelných geometrických motivů, bordur a rámců, oddělujících jednotlivé výjevy při vyobrazování narativních cyklů, nebo případně bordur okolo okenních špalet, či portálů. U této problematiky se setkáváme se dvěma přístupy.





Obr. 66 „Ježiš napominá ženy nad ním plačící“, stav před restaurováním.



Obr. 67 „Ježiš napominá ženy nad ním plačící“, stav po restaurování. Retuš fragmentární malby.

U prvního z nich se provádí částečná rekonstrukce na základě analogie, či hypotézy v kombinaci s retuší fragmentární malby; to znamená, že celý výjev je orámován dotvořenou bordurou na základě studia dochovaných fragmentů, či analogií nalezených u podobných maleb.

Tato varianta umožňuje vytvoření představy o původním členění malby, jeho prostorovém řešení.

Opačná koncepce nepřistupuje k žádné rekonstrukci; jedná se tedy o výše popisovaný přístup v původním slova smyslu. K tomuto kroku jsme přistoupili v rámci restaurovaného díla. Bylo rozhodnuto, že lineární bordura nebude doplněna, přestože by se její průběh dal poměrně snadno vytušit. Jedním z důvodů byla snaha o prezentaci jednoho z dalších přístupů, a to v kontrastu s ostatními restaurovanými malbami, u kterých byla lineární bordura doplněna.

#### 4.4.8 Kombinace retuší

Poslední ukázkou koncepcí, se kterou se setkáváme v praxi snad nejběžněji, je kombinace retuší<sup>Obr. 68-69</sup>. Této koncepcí bylo užito při restaurování<sup>Obr. 353-382</sup> malby s názvem „**73. Sv. Barbora**“, která se dochovala s mnohými rozsáhlými ztrátami papírové podložky (převážně pravý dolní a pravý horní roh) i ztrátami barevné vrstvy. Po dezinfekci a mechanickém suchém čištění proběhla konsolidace barevné vrstvy, mokré čištění zadní strany na vakuovém stole a doplnění chybějících partií papírové podložky pomocí záplat ze zatónovaného papíru<sup>Textová příloha 67</sup>.

Na závěr restaurátorského zásahu byly provedeny retuše. Drobné defekty malby byly retušovány pomocí napodobivé retuše, aby došlo k optickému scelení dochovaných partií celého výjevu. Rozsáhlé doplňky papírové podložky byly retušovány lokální retuší, aby došlo k celkovému vyznění malby a aby doplňky nepůsobily na první pohled rušivě. Stejně tomu tak bylo i v případě zpracování rozsáhlé oblasti pravého dolního rohu, kde se na základě studia fragmentů malby původně nacházela jakási vegetace. Partie byla tedy pojednána lokální retuší s plynulými přechody bez jakékoliv rekonstrukce.

K rekonstrukci došlo pouze při doplnění lineární bordury, a to stejným způsobem jako u předešlých ukázek koncepcí.

Snahou bylo, aby malba po retuši působila celistvě a zároveň aby došlo k jakýmkoliv rekonstrukcím jen v omezeném měřítku. Cílem tohoto přístupu bylo nalézt kompromis v použití jednotlivých typů retuší.



Obr. 68 „71. Sv. Barbora“, stav před restaurováním.



Obr. 69 „Sv. Barbora“, stav po restaurování, kombinace retuší.

#### 4.4.9 Nahrazení originálního díla kopií

Kopii/reprodukcí se dílo nahrazuje v případě uložení autentického díla do depozitáře, lapidária apod., kdy expozice světla a ostatních vlivů není možná nebo pokud je třeba, aby byla kopie umístěna na jiném místě než autentické umělecké dílo. Kopie<sup>183</sup> by měla být provedena ve stejném, či velice podobném materiálu jako originální malba<sup>184</sup>.

<sup>183</sup> S vytvářením kopií se setkáváme již od dob antiky, kdy si římsí sběratelé umění pořizovali kopie řeckých soch, jimiž si vyzdobovali své vily. Často se kopie vytvářeli z jiných materiálů než originální socha. Díky této běžné praxi se nám dochovalo mnoho antických soch alespoň v podobě kopie.

JOKILEHTO, Jukka. *Restoration Theory in The Digital Age*. In: *La Conservation à l'ère du Numérique. Actes des Quatrièmes Journées Internationales d'Études de L'Arsag*. Paris, 2002, s. 17.

<sup>184</sup> VINTER, Vlastimil. *K otázkám odborné terminologie*, s. 183.

## **5. RESTAURÁTORSKÝ ZÁSAH PROVEDENÝ NA MALBÁCH Z PRACKOVSKÉHO SOUBORU**

Tento bezesporu unikátní soubor maleb v lidovém duchu, avšak v poučeném stylu, byl do školy darován. Proto bylo rozhodnuto, že soubor bude sloužit na fakultě jako edukativní pomůcka. V rámci této práce bylo zrestaurováno 21 maleb (15 vybraných maleb zrestaurováno autorkou práce a dalších 6 maleb zrestaurováno studenty oboru). Na jednotlivých malbách byla představena různá stádia a koncepce restaurátorského zásahu.

Tato kapitola je restaurátorskou zprávou vybraných maleb prackovského souboru, která má všechny náležitosti klasické restaurátorské zprávy. Z důvodu většího množství restaurovaných maleb, u kterých se restaurátorské zásahy lišily zpravidla až v posledním kroku – závěrečné retuši, byly vytvořeny protokoly, které se staly součástí textové přílohy<sup>185</sup>. Ke každé restaurované malbě byl vypracován protokol o stavu díla na papírové podložce, restaurátorský záměr a protokol restaurátorského zásahu, kde je formou zaškrtnutí na první pohled jasné, v jakém stavu bylo dílo před restaurátorským zásahem a jaké kroky v jeho průběhu byly provedeny.

---

<sup>185</sup> Viz kapitola 10. Textová příloha

## 5.1 Základní informace

**Předmět restaurování:** Vybrané malby na papírové podložce ze souboru z Prackova

**Inventární číslo:** není

**Autor díla:** neznámý, nesignováno, zřejmě ale Jan Šilhán<sup>186</sup> (většina maleb souboru)

**Datace:** pravděpodobně přelom 19./20. století

**Technika:** kombinovaná – tempera, podkresba provedená grafitovou tužkou, bronz

**Podložka:** strojový strukturovaný papír

**Rozměry:** průměr cca 59 x 44 cm

**Zadavatel:** Fakulta restaurování Univerzity Pardubice, Jiráskova 3, 570 01 Litomyšl

**Zhotovitel:** Fakulta restaurování Univerzity Pardubice, Jiráskova 3, 570 01 Litomyšl

**Vedoucí práce:** Mgr. art. Veronika Kopecká

**Restaurovala:** Věra Kašparová

**Datum započetí a ukončení restaurátorských prací:** únor – srpen 2013

## 5.2 Typologický popis prackovského souboru maleb

### 5.2.1 Ikonografický program souboru

Celý soubor se skládá ze 73 dochovaných maleb provedených technikou temperry na papírové podložce. Soubor byl nalezen ve velmi neutěšeném a havarijním stavu v kapličky Panny Marie v Prackově nedaleko Železného Brodu.

Je nutné podotknout, že se bezesporu jedná o velmi unikátní dochovaný soubor, který s největší pravděpodobností sloužil jako výukový materiál pro hodiny náboženství nebo jako interiérová výzdoba církevních objektů. Tato domněnka byla konzultována a potvrzena i několika odborníky<sup>187</sup> z muzeí v České republice.

---

<sup>186</sup> Viz kapitola 5.2.3 Rozbor rukopisů a určení autorství prackovského souboru

<sup>187</sup> Využití souboru jako učebního materiálu pro hodiny náboženství potvrdila Mgr. Sylva Pracná ze Slezského zemského muzea v Opavě, Karel Pikhart z Regionálního muzea v Chrudimi, PhDr. Ivana Kubečková ze Středočeského muzea v Roztokách u Prahy, Mária Kudelová z Vlastivědného muzea

Pokud bychom se pokusili o ikonografický rozbor, můžeme v souboru vysledovat dva cykly. Dle nalezených pramenů bylo zjištěno, že původní rozsah maleb byl daleko širší. První cyklus čítal 74 maleb a druhý cyklus 18 maleb<sup>Textová příloha 3</sup>. Soubor byl inspirován jednotlivými zastaveními kaplí ve Vambeřicích<sup>Obr. 85</sup>. Rozsáhlejší cyklus zahrnuje zastavení s počátkem Kristova působení, pašije, umučení, scény po Kristově zmrtvýchvstání, nanebevstoupení, dále typická zobrazení některých svatých a vybraných jeruzalémských lokalit. Méně rozsáhlý soubor se týká Kristova dětství, najdeme zde také výjevy svatých a nanebevzetí a korunování Panny Marie. Prackovské malby byly inspirovány s největší pravděpodobností litografií „*Představení kaplí ve Vambeřicích*“<sup>Obr. 84</sup> z přelomu 19./20. století<sup>188</sup>.

V muzeu v Mnichově Hradišti je dochována jedna kvašová malba na papírové podložce s výjevem křtu Ježíše Krista<sup>189</sup>. Jedná se o typické ikonografické zobrazení provedené velmi jemnou lazurní malbou orámovaná černou lineární bordurou. Pod výjevem se nachází nápis kurzivní majuskulou: „*DIE TAUF E IESUS*“. Bohužel se o malbě nedochovaly žádné informace. Je možné, že malba v minulosti sloužila k podobnému účelu jako malby prackovského souboru.

Muzeum v Moravské Třebové vlastní taktéž unikátní soubor s náboženskými výjevy. Jedná se o 69 dochovaných maleb na ručním papíru o rozměrech cca 36 x 48 centimetrů. Soubor není signovaný ani datovaný. Na některých malbách se dochoval filigrán se třemi horizontálně situovanými půlměsíci s obličejí a nápisem: „*BR. KIESLING*“. Sekundární podložky těchto maleb často tvoří barokní notové záznamy, textové dokumenty a tištěné protokoly, s datem 1816. Charakter malby, použité písmo a sekundární podložky zasazují vznik zřejmě do období 2. poloviny 18. století. Podstatně starší soubor pochází z regionu dosti vzdáleného tomu prackovskému, avšak na základě komparace obou cyklů<sup>Obr. 80-83</sup> je zřejmé, že oba rozsáhlé soubory byly inspirovány stejnou ikonografickou předlohou, tedy jednotlivými zastaveními vambeřických kaplí.

---

v Šumperku, Jan Drahoňovský z Městského muzea a galerie v Lomnici nad Popelkou, Mgr. Markéta Kroupová z Oblastní galerie v Liberci nebo PhDr. Jana Martínková z Muzea v Moravské Třebové.

<sup>188</sup> KAFKA, Luboš. *Dárek z pouti. Poutní a pout'ové umění*. Praha, 2009, s. 68.

<sup>189</sup> Konzultováno s Janou Dumkovou z Muzea v Mnichově Hradišti.

Místo uložení malby: Muzeum v Mnichově Hradišti

## 5.2.2 Typologický popis restaurovaného prackovského souboru

Výjevy jsou komponovány na vertikálně i horizontálně orientovanou papírovou podložku. Většina výjevů je dochována ve velmi fragmentárním stavu. Jednotlivé obrazy jsou očíslovány, číslo je napsáno v kruhové tabulce s lineárním orámováním na bílém podkladu. Nejčastěji se číslování nachází uprostřed při horním okraji. Při spodním okraji je umístěn pruh s nápisem popisujícím vyobrazení. Texty jsou psány nejčastěji černou barvou na bílém podkladě. Typologické popisy jednotlivých restaurovaných maleb jsou součástí Textové přílohy<sup>Textová příloha 5-25</sup>.

## 5.2.3 Rozbor rukopisů a určení autorství prackovského souboru

Pokud bychom měli analyzovat celý soubor, nacházíme zde tři až čtyři rukopisy. Autor většiny maleb měl zřejmě spojitost s betlemářskou tvorbou v 2. polovině 19. století. Čistě hypoteticky bychom dle charakteru zpodobnění keřů a stromů mohli vysledovat určitou podobnost s okruhem Ústecko-orlických betlémů. Bohužel na žádné malbě nebyla nalezena žádná signatura nebo datace, která by nám mohla pomoci s bližším určením a zařazením.

### 5.2.3.1 Malíř betlémů Jan Šilhán

Zatím jediný, kdo by se s jistou mírou pravděpodobnosti dal ztotožnit s většinou maleb rozsáhlého souboru je malíř amatér Jan Šilhán<sup>190</sup> ze Železného Brodu. Jedná se o poměrně poučeného tvůrce inspirovaného ikonografickým programem. Styl je značně naivní a schematický.

<sup>190</sup> „... svérázná postava města Železného Brodu v posledních desetiletích 19. a v prvních desetiletích 20. století (zemřel 1926 v semilské nemocnici). Jan Šilhán zvaný Honzíček, či přímo svatý Honzíček, protože se jeho život točil kolem kostela sv. Jakuba Staršího a kaple sv. Jana Nepomuckého na Poušti, se živil malováním. Dům pod zvonici, kde žil s matkou, prý voněl barvami a pryskyřicí. Výzábly dlouhý blondák s přimhouřenými očima a ostrým hlasem opravoval kříže na rozcestích, křížové cesty, kapličky, kostelní a cechovní korouhve a po celý rok maloval betlémy, neboť betlém od Honzíčka patřil do výbavy zdejších nevěst. Organizoval poutě, zajišťoval noclehy, domlouval odměnu s nosiči korouhví a chodil s ministranty, družičkami a poutníky do blízkých i vzdálenějších poutních míst, do Bzí, Bozkova, Hejnic a na Vyskeř s čedičovou skálou a kapličkou sv. Anny. Používal vlastní, ručně psané kancionály s malovanými iniciálkami. Po matčině smrti bydlel na Trávníkách v domku s pavláčkou. Skrovné živobytí z malířské živnosti nestačilo ani na pohřeb, který mu vystrojili lidé dobrého srdce...“.

KRÁMSKÁ B. a MOHR J. *Sochy dnů všedních i nevšedních*, Severočeské muzeum v Liberci, 2010.

Pro určení autorství a porovnání rukopisu<sup>Obr. 70–77</sup> prackovského souboru byly použity figurky betlémů a dochovaný ručně psaný a ilustrovaný zpěvníček, připisovaný Janu Šilhánovi, který je uložený ve sbírkách Muzea v Železném Brodě.



Obr. 70 „55. Sv. Petr na hoře olivetské“, detail, prackovský cyklus.



Obr. 71 „Arma Christi“, detail, Zpěvník „Písně mariánské“, nečíslováno.



Obr. 72 Darovník, detail.



Obr. 73 „52. Koupě pole Acheldáma za 30 stříbrných“, detail, prackovský cyklus.



Obr. 74 „57. Nanebevstoupení Páně“, detail, prackovský cyklus.



Obr. 75 Pozadí betléma, detail.



Obr. 76 „35. Pán Ježíš potkává svou nejmilejší Matičku“, detail, prackovský cyklus.



Obr. 77 „Sv. Václav“, detail, Zpěvník „Písně mariánské“, nečíslováno.

Tomuto autorovi bychom mohli přisoudit většinu maleb dochovaného souboru. Malba je ve většině případů provedena na poměrně silné vrstvě podkladu, často žlutém nebo bílém. Stínování a plasticita oděvů je provedena nanášením jednotlivých tahů přes sebe a to tak, že nejprve malíř nanese v ploše střední tón a objem docílil pomocí tmavších a světlejších tahů, tvořících záhyby drapérií. Podobně si počínal například i při komponování skalisek. Na závěr autor použil u většiny maleb techniku bronzu, kterou dozdobil šat postav, lineární borduru okolo celých výjevů, svatozáře nebo další prvky. Šaty postav jsou ozdobeny buď bronzem vytvářejícím drobné tečky, nebo drobné hvězdičky.



Pro tvorbu Jana Šilhána je smysl pro jemný dekor jedním z typických rysů tvorby. U některých výjevů se můžeme setkat s hieratickou perspektivou. Tělo Krista je podstatně mohutnější než ostatní zobrazené postavy.

Pro tento styl zobrazení je také charakteristické zpodobnění obnažených těl (Ježíše Krista, vojáků, ...). Svaly jsou pojaty velmi naturalisticky, až přebujelé a často značně nepřírozeně zobrazené, takže vytváří do jisté míry kontrast v porovnání s celým výjevem. Inkarnát Krista je v porovnání s ostatními postavami světlejší, na některých výjevech až bělavý.

Můžeme usuzovat, že šlo do jisté míry o záměr autora, aby malba vzbudila v divákovi více citu a poukázala na význam Ježíšovy oběti. Pokud bychom měli zhodnotit rukopis, ta se jedná o velmi malebný a líbivý styl.

V rámci tohoto výše popisovaného cyklu také nalzáme ještě minimálně dva rukopisy – malířské styly. I dalšími autory mohli být malíři regionální úrovně, velice šikovní samouci.

Jeden se vyznačuje pastelovými barvami, výraznějším kontrastem při stínování drapérií a zjednodušením malby obličejů a rukou, které jsou provedeny v bělavých nebo světle narůžovělých tónech. Celkově malby působí velmi světle a snad více uměle, bez života.

Na rozdíl od předcházející je druhý rukopis charakterizovaný přirozenější barevností v obličejích a dalších částech těla. Z daného výjevu často vyzařuje atmosféra a reálnější, přehlednější vykreslení příběhu, které diváka vtáhne více do děje. Jedná se například o temnou noc při zatýkání Krista, plápolající ohniště v paláci při souzení Krista, které zbarvilo celý prostor do fialovočervena apod.

### **5.2.3.2 Malby neznámého autora**

Diametrálně odlišný rukopis menší části prackovského cyklu, se vyznačuje nižší uměleckou úrovní. Jedná se o lazurnější malbu, nebo malbu provedenou méně hustou barvou. Je více promalována a typicky stínována svižnými tahy štětce. Především hlavní výjev, či postavy mají obrys provedený černou barvou. Charakteristický kolorit je v šedomodrém nebo šedozeleňm odstínu.

Prostor je budován vzdušnou perspektivou a umocněn průhledy do krajiny, a to buď z otevřeného okna, jeskyně, nebo naznačenou krajinou v pozadí.

Jistou podobnost rukopisu<sup>Obr. 78-79</sup> bychom mohli vysledovat u nástěnné výmalby kaple Panny Marie v Prackově. Bohužel se nedochovaly žádné prameny, které by nám mohly určit autora maleb.



Obr 78 „4. Andělé obsluhují Krista“, detail, prackovský cyklus.



Obr. 79 Nástěnná malba „Nanebevzetí P. Marie“, detail, kaple Panny Marie, Prackov.

## 5.3 Průzkumová zpráva

### 5.3.1 Metodika průzkumu

Restaurátorský průzkum bude zaměřen na zjištění charakteru díla, určení výtvarné techniky a použitých materiálů, zhodnocení stupně poškození a posouzení příčin těchto poškození. Restaurátorský průzkum bude dokumentovat stav restaurovaného díla před započítáním restaurátorských prací a bude podkladem pro určení vhodného restaurátorského postupu pro konkrétní dílo.

#### Metody neinvazivního průzkumu

##### **Průzkum v denním rozptýleném světle**

Průzkum v denním světle nám umožňuje zjistit základní informace o díle v přirozených světelných podmínkách. Orientačně posuzujeme použitou výtvarnou techniku, podložku a míru poškození díla.

##### **Průzkum v bočním razantním osvětlení**

Pozorováním díla v bočním osvětlení se dobře vykresluje reliéf díla a zdůrazňují se deformace podložky či barevné vrstvy (stopy po přehýbání, zmačkání podložky).

##### **Průzkum v UV luminiscenci**

Při průzkumu UV světlem pozorujeme objekt v krátkovlnném ultrafialovém záření (150 – 400 nm). Vysoká energie záření při dopadu na povrch některých látek způsobuje sekundární záření zvané luminiscence. Fluorescence je druh luminiscence, která se vyzařuje pouze v průběhu působení daného světla na objekt. Barevnost fluorescence je charakteristická pro vysledované pigmenty, pojiva a další materiály používané ve výtvarné praxi a může nám pomoci při určování lakových vrstev, použitých pigmentů, možných sekundárních zásahů, výskytu aktivního biologického napadení atd.

### **Průzkum v IR reflektografii**

Při průzkumu IR světlem pozorujeme objekt v dlouhovlnném infračerveném záření. Při pozorování při různých vlnových délkách můžeme sledovat výstavbu barevné vrstvy v různé hloubce. Tato metoda je charakteristická pro sledování podkreseb, podmaleb, či autorských pentimentů (změny původního záměru malířovy koncepce).

### **Metody invazivního průzkumu**

#### **Chemicko-technologický průzkum barevných vrstev**

Vzorky barevné vrstvy se podrobují zkouškám pro identifikaci pojiva, pigmentů, vlákninového složení a stratigrafii barevných vrstev. Optická mikroskopie se provádí v dopadajícím světle na optickém mikroskopu. Při stratigrafii barevných vrstev jsou vzorky zalaty dentální pryskyřicí a následně jsou vzorky vybroušeny příčné řezy vzorků. Nábrusy se pozorují pod mikroskopem v dopadajícím viditelném, modrém a UV světle při různém zvětšení. Určení druhu pojiva se provádí například mikrochemickými zkouškami.

#### **Zkoušky rozpustnosti**

Tyto zkoušky se provádí pomocí vatových tyčinek, namočených v příslušných látkách a postupně se přikládají ke všem barevným vrstvám a adhezivu. Po zjištění reakci se zbytek rozpouštědla odsaje filtračním papírem.

#### **Měření pH**

Hodnoty pH se zjišťují pomocí pH metru s dotykovou elektrodou.

#### **Mikrobiologická analýza**

Stěr pro mikrobiologický průzkum se provádí pomocí sterilního vatového tamponu. Vzorek se přenesse do Petriho misky s agarovou živnou půdou a po dobu 10 dní se pozoruje kultivace plísní. Pokud je narůst plísní v počtu méně než 10 kolonií je vzorek neaktivní.

### 5.3.2 Realizace průzkumu

#### Metody neinvazivního průzkumu

##### **Průzkum v denním rozptýleném světle**

##### Primární podložka (strojový strukturovaný papír)

Celý soubor je pokryt silnou vrstvou prachového depozitu, místy je znečištěn blátem a dalšími nečistotami. Na většině výjevů se nachází biologické napadení v podobě porostů řas. Lokálně můžeme pozorovat, že jsou řasy zbarvené barevnou vrstvou, kterou prorůstají.

Objekty vykazují značné mechanické poškození. Jedná se především o rozsáhlé ztráty papírové podložky. Dle charakteru okrajů ztrát můžeme soudit, že některé partie byly zničeny špatnou manipulací a uložením díla, kdy došlo k natržení a později úplného odtržení; lokálně došlo ke zničení díla působením živočichů (hlodavců). Velké množství maleb bylo špatnou manipulací zpřehýbáno, vznikly zde ohyby, okolo kterých byla porušena barevná vrstva. Místy dochází ke štěpení papírové podložky. Můžeme zde také najít perforace způsobené špendlíky, z čehož můžeme usuzovat, že byla díla vystavena, či sloužila jako učební materiál. Okolí perforací jsou zasažena korozí.

Zadní strany maleb jsou znečištěné. Nacházíme zde skvrny neznámého původu, porosty řas, šedavé, černé a narůžovělé skvrny způsobené aktivní vegetací plísní. Zasažené partie vykazují porušení podložky, které se projevuje zhoršením struktury papíru, ztrátou jeho pevnosti, ztenčením.

Některé výjevy mají ztrátu papírové podložky způsobenou ohořením. Jsou zde znatelné zkřehlé okraje a zčernalé vzniklé otevřeným ohněm. Okraje těchto defektů jsou značně zkřehlé.

Na zadní straně díla můžeme pozorovat zrcadlo malby.

Často se zde nacházejí nánosy adheziva, pomocí kterého byly malby v minulosti podlepeny.

##### Sekundární podložka (lepenka, novinový papír)

Sekundární podložka se dochovala jen na některých malbách. Vlivem vlhkého prostředí se tvarově deformovala. Došlo také k degradaci samotného adheziva, takže se lepenka a novinový papír poměrně snadno odděluje od malby.

Papírová podložka je značně zkrěhlá vlivem mikrobiologického napadení. Zažloutnutí je způsobené fotooxidační degradací.

### Barevná vrstva

Barevná vrstva vykazuje špatnou kohezi a adhezi. Některé odstíny se sprašují, mají pastelový charakter. Na mnoha místech dochází k oddělování barevné vrstvy od podkladu malby, čímž dochází k rozsáhlým ztrátám barevné vrstvy. Často jsou tyto defekty způsobené technologií malby, jejím vrstvením. Nejčastěji sledujeme krakeláž vznikla z důvodu stárnutí malby, degradace pojiva a uložení díla v nevhodných vlhkých podmínkách, kdy barevná vrstva a papírová podložka reagovala na tyto změny odlišně. Frekventovanější je tato degradace barevné vrstvy u maleb souboru, které byly malovány postupnými vrstvami, takže vznikla poměrně silná vrstva malby. U děl vytvořenými lazurnějšími tahy k této degradaci až na výjimky nedochází. Místy se jedná o poškození vzniklé špatnou manipulací s dílem, kdy při přehnutí došlo k porušení soudržnosti malby, ta začala praskat, vznikaly malinké krakely, které následně začaly vypadávat. Toto poškození v různém rozsahu a stupni najdeme téměř po celém povrchu malby. Na mnoha místech byla obnažena podkladová malba. Můžeme se také setkat s odřením barevné vrstvy, poškrábáním.

Lokálně se můžeme setkat s odkrytou podkresbou vytvořenou grafitovou tužkou. Texty a dekory provedené bronzem vlivem stáří a vlhkého prostředí místy zčernaly (zkorodovaly). Na některých výjevech se bronzové lemy odlupují a odpadávají, místy krakelují. Lokálně můžeme pozorovat, že po bronzu zbyla jen linie adheziva; samotný bronz zmizel.

### **Průzkum v bočním razantním osvětlení**

Můžeme si všimnout mechanického poškození maleb (zvlnění, ztráty, ohyby, sklady a podobně). Je zde znatelná silná vrstva prachového depozitu, rozvětvené porosty řas. Mikrobiologickým napadením vznikla místa s houbovým charakterem.

Rozsáhlé poškození barevné vrstvy se projevuje špatnou kohezí a adhezí. Odpadávající krakely se nacházejí u některých děl takřka po celé ploše malby. Lokálně došlo značné ztrátě barevné vrstvy.

### Průzkum v UV luminiscenci

Průzkum v UV luminiscenci poukázal na aktivní mikrobiologické napadení. Dále si můžeme všimnout prachového depozitu světélkujícího jasně bílou barvou; světlé tóny také poukazují na ztenčenou papírovou podložku nebo papírovou podložku s absencí barevné vrstvy.

### Průzkum v IR reflektografii

V ultrafialovém záření můžeme pozorovat podkresbu grafitovou tužkou<sup>Obr. 221-222</sup> a změny kompozice.

### Metody invazivního průzkumu

#### Zkoušky rozpustnosti

Tyto zkoušky byly provedeny pomocí vatových tyčinek, namočených v příslušných látkách a postupně přikládaných ke všem barevným vrstvám. Po zjištění reakci se zbytek rozpouštědla odsál filtračním papírem. Byla zkoumána rozpustnost v Destilované vodě, Etanolu, White Spiritu a Toluenu<sup>Tabulka č. 1</sup>.

Zkoušky rozpustnosti	Toluen	White Spirit	Etanol	Voda	90:10 V:E	80:20 V:E	70:30 V:E	60:40 V:E	50:50 V:E
Bílá	-	-	Stírá se	+	Stírá se	-	-	-	-
Neapolská žluť	-	-	Stírá se	+	Stírá se	Stírá se	+/-	+	-
Béžová/Okr	-	-	Stírá se	+	Stírá se	Stírá se	+	+	-
Červená	Stírá se	+/-	+/-	+	+/-	+/-	Stírá se	+	Stírá se
Žlutá	Stírá se	Stírá se	+/-	+	+	Stírá se	Stírá se	+	Stírá se
Purpurová	+	Stírá se	+	+	+	-	+/-	+/-	Stírá se
Růžová	+	Stírá se	-	+	-	-	-	-	-
Fialová	-	Stírá se	Stírá se	+	Stírá se	Stírá se	+/-	+/-	+/-
Modrá	+/-	Stírá se	+/-	+	+/-	Stírá se	-	Stírá se	+/-
Zelená	-	Stírá se	+/-	+	-	-	-	+	+/-
Hnědá	-	+/-	+/-	+	-	Stírá se	Stírá se	Stírá se	-
Černá	Stírá se	Stírá se	Stírá se	+	Stírá se	Stírá se	Stírá se	Stírá se	-
Bronz	Stírá se	Stírá se	+	-	-	+/-	-	+/-	+/-

Tabulka č. 1: Zkoušky rozpustnosti.

### Chemicko-technologický průzkum barevných vrstev

Byly odebrány vzorky pro zjištění materiálového složení barevné vrstvy, dále pojiva a papírové podložky pro chemicko-technologický průzkum<sup>Textová příloha 4</sup>. Místa odběru byla pečlivě zaznamenána<sup>Obr. 223</sup>.

### Měření pH

Hodnoty pH<sup>Tabulka č. 2</sup> jsme naměřili pomocí pH–metru s dotykovou elektrodou.

Měření hodnot pH (levý dolní roh)	pH před zásahem	pH po zásahu
9. Vraždění neviňátek	6,91	6,91
Ježíš přibit na kříž	6,71	6,71
4. Obřezání Páně	6,92	6,92
57. Nanebevstoupení P. Ježíše	6,59	6,81
9. Návrat z Egypta do Nazareta	6,59	7,05
9. Pomazání Ježíše	6,22	6,67
29. Korunování trnovou korunou	6,60	6,91
8. Útěk do Egypta	6,51	5,54
2. Navštívení blahoslavené Marie	6,39	6,64
33. Pán Ježíš bere těžký kříž na ramena svá	6,39	6,67
18. Řeka Cedron	6,49	6,66
55. Sv. Petr na hoře Olivetské	6,45	6,97
1. Zvěstování	6,49	6,63
Ježíš napomíná ženy nad ním plačící!	6,16	6,59
71. Sv. Barbora	6,48	6,81

Tabulka č. 2: Měření hodnot pH.

### Mikrobiologická analýza

Došlo k odebrání stěrů pomocí sterilního vatového tamponu pro mikrobiologickou analýzu. Stěr byl odebrán z přední strany díla „2. *Navštívení blahoslavené Marie*“ na ploše cca 10x10 cm a následně byl přenesen do Petriho misky s agarovou živnou půdou. Po dobu deseti dní byla pozorována kultivace plísní. Po uplynutí této doby byl proveden odečet.

Byl zjištěn počet 12 kolonií, což znamená, že bude soubor nutné dezinfikovat.



## 5.4 Vyhodnocení restaurátorského průzkumu

Rozsah a stupeň degradace je u každého výjevu odlišný<sup>Textová příloha 5-25</sup>. Některé malby se dochovaly jen ve velmi vážném fragmentárním stavu. Vše vypovídá o klimatu a prostředí, ve kterém byly nalezeny. Vysoká vzdušná vlhkost a chladné teploty způsobily degradaci a rozsáhlá poškození<sup>Obr. 86-93</sup> papírové podložky. Papírová podložka nabobtnala, zvětšila svůj objem, zvlnila se a díky mikrobiologickému napadení zkřehla. To vše také vedlo k poškození barevné vrstvy, která vlivem vlhkého prostředí nabobtnala a změnami teplot popraskala, začala práškovatět.

Mikrobiologické napadení a biologické napadení v podobě porostu řas vedlo ke zkřehnutí papírové podložky, a to především v místě ataku. Nacházíme zde šedavé, černé a narůžovělé skvrny způsobené aktivní vegetací plísní. Zasažené partie vykazují porušení podložky, které se projevuje zhoršením struktury papíru, ztrátou jeho pevnosti, ztenčením.

Sekundární podložka se dochovala jen na některých malbách. Vlivem vlhkého prostředí se tvarově deformovala. Došlo také k degradaci samotného adheziva, takže se lepenka a novinový papír poměrně snadno odděluje od malby. Často se jedná o druhotné použití novinového papíru datovaného kolem roku 1904.

Barevná vrstva vykazuje špatnou kohezi a adhezi. Na některých malbách došlo k rozsáhlým ztrátám. Defekty jsou způsobené technologií malby, jejím vrstvením nebo neopatrnou manipulací s nimi.

Texty a dekory provedené bronzem vlivem stáří a vlhkého prostředí místy zčernaly – zkorodovaly. Na některých výjevech se bronzové lemy odlupují a odpadávají, místy krakelují.

Průzkum v UV luminiscenci a mikrobiologická analýza potvrdila přítomnost aktivních plísní, proto bude nutné malby dezinfikovat.

Na základě zkoušek rozpustnosti je zřejmé, že je barevná vrstva náchylná na vodu a některé odstíny (především červená, purpurová a fialová) také na etanol, ostatní tóny se v etanolu víceméně pouze sprašují. Tento výsledek se ale podstatně liší u každé malby. Na některých výjevech nebyla rozpustnost v etanolu prokázána.

## 5.5 Restaurátorský záměr

Jelikož budou vybrané malby sloužit k učebním účelům a názorné demonstraci koncepcí konzervátorských a restaurátorských zásahů, bude nutné ke každé zvolené malbě vytvořit individuální postup a stupeň restaurátorských prací.

Na základě výsledků restaurátorského průzkumu celého souboru a vybraných maleb s ohledem na stav díla byly navrženy ukázkové záměry pro jednotlivé typy koncepcí u vybraných maleb. Návrhy restaurátorských zásahů pro jednotlivé malby jsou k dispozici v textové příloze <sup>Textová příloha 26-46</sup>.

## 5.6 Postup restaurátorských prací

V této kapitole jsou popsány jednotlivé kroky konzervátorských a restaurátorských prací, které byly provedeny na vybraných malbách pračkovského souboru. Rozsah jednotlivých konzervátorských a restaurátorských zásahů se zpravidla lišil v posledním kroku, a to v způsobu provedení doplňků nebo závěrečné retuše v závislosti na zvolené koncepci.

Z důvodu provedení restaurátorského zásahu u většího množství maleb, popisuje tato podkapitola jen obecný postup všech kroků, které byly v rámci všech zásahů provedeny. Podkapitola, kterou máte před sebou, rozepisuje jednotlivé kroky restaurátorského zásahu a její součástí je i několik tabulek popisujících výsledky zkoušek prováděných například pro zjištění použití nejlepšího materiálu. Nenajdeme zde tedy postup restaurátorských kroků prováděných zvlášť u každé malby. Z toho důvodu byly k jednotlivým malbám vytvořeny Protokoly o postupu restaurátorských prací, které jsou k nahlédnutí v textových příloze<sup>Textová příloha 47-67</sup>.

Protokol formou zaškrťování přináší základní informace o jednotlivých krocích provedených v rámci restaurátorského zásahu, jejich způsob provedení a použité materiály, či hodnoty pH před a po restaurátorském zásahu.

### Neinvazivní a invazivní průzkum

Před zahájením procesu byla pořízena fotografická dokumentace stavu maleb před restaurováním a proveden neinvazivní průzkum v denním rozptýleném světle, v razantním bočním světle, v UV a IR záření.

Poté byly odebrány vzorky pro chemicko-technologický průzkum, stěry pro mikrobiologickou analýzu, provedeny zkoušky rozpustnosti a naměřeny hodnoty pH před zásahem<sup>191</sup>.

---

<sup>191</sup> Výsledky destruktivního a nedestruktivního průzkumu byly zaznamenány v kapitole **5.3 Průzkumová zpráva**.

## Dezinfekce

Na základě mikrobiologické analýzy, která prokázala přítomnost aktivních plísní, byly malby dezinfikovány v parách 96% n-butanolu. Expozice trvala 48 hodin. Poté byly malby vyjmuty z dezinfekční komory a ponechány na vzduchu k vyvětrání.

## Konsolidace barevné vrstvy

Nejprve došlo ke konsolidaci barevné vrstvy pomocí 1% a 2% želatiny s přídavkem dezinfekce – Ajatinu. Použití 1% nebo 2% roztoku záviselo na charakteru poškození. První roztok byl aplikován především v místech, kde došlo k odlupování poměrně silné vrstvy malby. Konsolidace byla opakována dle potřeby. Konsolidant byl aplikován pod krakely lokálně pomocí štětce. V případě nutnosti a v závislosti na zkouškách rozpustnosti byl defekt před zpevněním smáčen etanolem, aby došlo ke změně povrchového napětí. Přebytečný konsolidant byl odsán do vatového tamponku a následně byly krakely přitupovány taktéž vatovým tamponkem. Problematické partie byly po zaschnutí zažehleny přes silikonový papír elektrickou regulovatelnou špachtlí.

Roztoky želatiny byly použity na základě pozitivních výsledků zkoušek aplikace konsolidantů<sup>Obr. 224</sup>. Výsledky jsou zaznačeny v následující tabulce<sup>Tabulka č. 3</sup>.

Konsolidační prostředek	Vyhodnocení
1% Klucel G v etanolu	Dobrá absorpce, ztmavnutí barevné vrstvy
2% Klucel G v etanolu	Nedostatečná absorpce, ztmavnutí barevné vrstvy
0,5% Tylose MH 300 ve vodě	Nedostatečná absorpce z důvodu velkých molekul, ztmavnutí barevné vrstvy
1% Tylose MH 300 ve vodě	Nedostatečná absorpce z důvodu velkých molekul, ztmavnutí barevné vrstvy
1% želatina ve vodě	Dobrá absorpce, nedochází k tmavnutí barevné vrstvy
2% želatina ve vodě	Dostatečná absorpce, nedochází k tmavnutí barevné vrstvy
3% želatina ve vodě	Špatná absorpce

Tabulka č. 3: Zkoušky použití konsolidantů.

## Suché čištění

Po konsolidaci barevné vrstvy bylo provedeno mechanické suché čištění přední strany malby pomocí těsta z hladké mouky a latexových pryží Wishab a Wallmaster. Následně došlo také k suchému čištění zadní strany díla.

### Zpevnění defektů papírové podložky

U třetího konzervačního zásahu „4. Obřezání Páně“ byly trhliny a další defekty papírové podložky ze zadní strany přelepeny 9 g/m<sup>2</sup> japonským papírem. Jako adhezivum byla použita 3% Tylose MH 6000 ve vodě.

### Lokální čištění přední strany malby

Některé partie, především části malby provedené bílou barvou a odstínem neapolské žluti, byly vyčištěny lokálně destilovanou vodou pomocí vatového tamponku.

### Přelep barevné vrstvy zkřehlých partií malby

Aby mohlo dojít k vyčištění zadní strany maleb, a tedy otočení díla malbou dolů, musely být některé velmi zkřehlé části opatřeny přelepem. Na základě zkoušek <sup>Tabulka č. 4</sup> aplikace a následného snímání <sup>Obr. 225-226</sup> byl použit 1% roztok Tylose MH 6000 ve vodě a etanolu v poměru 50:50.

Použité adhezivum	Použitý materiál	Metoda aplikace	Metoda sejmutí	Vyhodnocení
2% Klucel G v etanolu	9 g/m <sup>2</sup> japonský papír	Štětcem	Vodnoetanonolový roztok (50:50)	Dostatečná pevnost, snímání se ztrátami
5% Klucel G v etanolu	9 g/m <sup>2</sup> japonský papír	Štětcem	Vodnoetanonolový roztok (50:50)	Velká pevnost, snímání se ztrátami
1% Tylose MH 6000 (50:50 Voda: Etanol)	9 g/m <sup>2</sup> japonský papír	Štětcem	Vodnoetanonolový roztok (50:50)	Dostatečná pevnost, snímání bez ztrát
5% Tylose MH 6000 (50:50 Voda: Etanol)	9 g/m <sup>2</sup> japonský papír	Štětcem	Vodnoetanonolový roztok (50:50)	Velká pevnost, snímání se ztrátami

Tabulka č. 4: Zkoušky použití přelepu barevné vrstvy.

### Lokální mokré čištění zateklin zadní strany

Některé malby nesly na zadní straně rozsáhlé skvrny a zatekliny neznámého původu. Nejčastěji se jednalo o rezidua adheziv použitých k podlepení díla druhotnou podložkou. S největší pravděpodobností se dle zkoušek <sup>Tabulka č. 5</sup> čištění <sup>Obr. 254</sup> jednalo o směsi klišu a ovocných gum. Tyto skvrny byly čištěny vatovými tyčinky pomocí teplé vody nebo teplé vody s přidavkem benátského mýdla.

Zkoušky čištění	Studená voda	Teplá voda	Voda+Benátské mýdlo	Etanol
Skvrna	+	+++	++	+/-

Tabulka č. 5: Zkoušky lokálního čištění zadní strany malby.

### Zpevnění defektů papírové podložky

Poté byly trhliny, zkrhlá místa a další defekty papírové podložky ze zadní strany přelepeny 9 g/m<sup>2</sup> japonským papírem, aby při dalších krocích nebylo dílo dále destruováno. Jako adhezivum byla použita 3% Tylose MH 6000 ve vodě.

### Mokrý čištění zadní strany díla

Následně došlo k čištění a rovnání díla na vakuovém stole. Dílo malbou vzhůru bylo položeno na silný filtrační papír namočený do destilované vody/roztoku voda:etanol (50:50), a to na základě předešlých zkoušek rozpustnosti a následně testu provedeného na vakuovém stole. Po rovnoměrném provlhčení díla byla zadní strana čištěna roztokem destilované vody s benátským mýdlem pomocí vlasového štětce. Mýdlo bylo z objektu promyto destilovanou vodou a zbytek byl odsán pomocí vakuového stolu. Celý proces za maximálního tlaku trval po dobu 20 minut, přičemž bylo dílo neustále kontrolováno.

### Klížení zadní strany díla, zvlhčení a zalisování v knihařském lisu

Po mokřém procesu byla zadní strana zaklížena přes hollyTex 0,5% Tylose MH 300. Následně se dílo nechalo volně schnout na vzduchu z důvodu zavadnutí aktivované barevné vrstvy, aby nedošlo k jejímu transferu v případě zalisování.

Až poté bylo dílo vloženo do klimatické komory a po dobu 10 minut vlhčeno při 85% RH. Následně se objekt vložil do hard-soft sandwiche (lepenka – silný filtrační papír – hollyTex – dílo – hollyTex – silný filtrační papír – lepenka) a zalisoval v knihařském lisu.

### Skeletizace

Z důvodu rozsáhlého poškození papírové podložky došlo u některých děl k její skeletizaci. Jako adhezivum byla použita 3% Tylose MH 6000. Nejdříve byly odstraněny přelepy barevné vrstvy mechanicky skalpelem, lokálně došlo k nabotnění adheziva pomocí párového skalpelu.

U jednoho díla se jednalo pouze o částečné podlepení kritických partií papírové podložky slabým 9 g/m<sup>2</sup> japonským papírem. U dalšího z děl proběhlo celoplošné nakaširování silně zkřehlého objektu na novou nosnou podložku – slabý 9 g/m<sup>2</sup> japonský papír.

Po kaširování byl objekt vložen do hard-soft sandwiche (lepenka – silný filtrační papír – hollyTex – dílo – hollyTex – silný filtrační papír – lepenka) a následně zalisován v knihařském lisu.

### **Doplňky z vrstveného japonského papíru**

Při zpracování další koncepce byly provedeny vysprávky papírové podložky vrstvením nezátónovaného 35 g/m<sup>2</sup> japonského papíru. Vysprávky byly následně překryty hollyTexem, filtračním papírem a lepenkou, a následně zatíženy, aby při schnutí nedocházelo k jejich zvlnění.

### **Doplňky ze zátónovaného papíru**

Defekty maleb byly vyspraveny pomocí záplat z odlité zátónované papírové suspenze do odstínu přibližujícímu se originální papírové podložce. Z důvodu různého zabarvení jednotlivých maleb byly odlity papíry několika odstínů, aby byly doplňky svou barevností originálu co nejbližší. Vysprávky byly ze zadní strany ještě podlepeny slabým 9 g/m<sup>2</sup> japonským papírem z důvodu zpevnění.

Drobné defekty byly vytmeleny pomocí tmelu připraveného z odvodněné zátónované papírové suspenze smísené s 3% Tylose MH 6000 v poměru 1:1. Vysprávky byly překryty hollyTexem, filtračním papírem a lepenkou, a následně zatíženy, aby při schnutí nedocházelo k jejich zvlnění.

### **Zvlhčení a zalisování**

Následovalo zvlhčení díla v klimatické komoře po dobu 10 minut při 85% RH. Následně se objekt vložil do hard-soft sandwiche (lepenka – silný filtrační papír – hollyTex – dílo – hollyTex – silný filtrační papír – lepenka) a zalisoval v knihařském lisu.

## Izolace před retuší

Před provedením závěrečné retuše byly vysprávky a oblasti bez barevné vrstvy na základě zkoušek<sup>Tabulka č. 6</sup> opatřeny izolací. U většiny maleb byl k izolaci použit 10% bělený šelak v etanolu; případně byl použit Regalrez 1094 v xylenu a White Spiritu (1:3), a to pouze v případě maleb retušovaných kvalitním akvarelem značky Schmincke.

Typ izolace	Vyhodnocení
1% Klucel G v etanolu	Papírová podložka se nezvlnila, nezměnila barevnost, ale nedostatečná izolace – rozpíjení retuše
1% Želatina ve vodě	Papírová podložka se zvlnila, nezměnila barevnost, ale nedostatečná izolace – rozpíjení retuše
4% Želatina ve vodě	Papírová podložka se velmi zvlnila, nezměnila barevnost, ale ne dobré vlastnosti pro použití pigmentů k retuši
5% Bělený šelak v etanolu	Papírová podložka se nezvlnila, mírně změnila barevnost - ztmavla, nedostatečná izolace – rozpíjení retuše
10% Bělený šelak v etanolu	Papírová podložka se nezvlnila, mírně změnila barevnost, avšak vynikající vlastnosti pro použití pigmentů k retuši
Regalrez 1094 v xylenu a White Spiritu (1:3)	Papírová podložka se nezvlnila, mírně změnila barevnost, avšak vynikající vlastnosti pro použití akvarelu k retuši
Regalrez 1094 v xylenu a White Spiritu (1:5)	Papírová podložka se nezvlnila, mírně změnila barevnost, pomalé schnutí, ne dobré vlastnosti pro použití akvarelu k retuši

Tabulka č. 6: Zkoušky izolačního laku před retuší.

## Závěrečná retuš

Vlastní retuš byla prováděna práškovými pigmenty pojenými 1,5% Klucelem G v etanolu, případně kvalitními akvarelovými barvami Schmincke-Horadam nebo Bílé noci St. Petěrburg.

## Restaurování podlepového materiálu

Z maleb „Ježíš přibit na kříž“, „9. Pomazání Ježíše“ a „Ježíš napomíná ženy nad ním plačící“ byla sejmuta druhotná papírová podložka. Jednalo se o zdegradovanou silnou dřevitou lepenku s rozsáhlým mikrobiologickým napadením. Z důvodu jejího poškození, ztráty účelu a nosných vlastností bylo rozhodnuto, že není nutné její zachování.

Některé malby byly druhotně podlepeny novinovými listy z počátku 20. století. Nejprve došlo k oddělení jednotlivých listů od sebe mechanicky skalpelem, jelikož adhezivum bylo silně zdegradované.



Lokálně muselo dojít k nabotnění adheziva pomocí 3% Tylose MH 6000. Jednotlivé listy byly silně zkřehlé, zřejmě díky rozsáhlému mikrobiologickému napadení.

Poté byly novinové listy vyčištěny mechanicky suchou cestou pomocí latexových pryží Wishab a Wallmaster. Následovalo mokré čištění ve vodní lázni pomocí benátského mýdla.

Po mokrém procesu došlo k zaklížení pomocí 0,5% Tylose MH 300 a po zavadnutí klíždla byly objekty vloženy do hard-soft sandwiche (lepenka – silný filtrační papír – hollyTex – dílo – hollyTex – silný filtrační papír – lepenka) a zalisovány v knihařském lisu.

Následovala kompletace fragmentů, zpevnění trhlin a zkřehlých partií pomocí 9 g/m<sup>2</sup> zatónovaného japonského papíru. Jako adhezivum byla použita 3% Tylose MH 6000.

### **Adjustace**

Díla restaurovaná na základě konzervačních přístupů byla vložena do ochranných krabic s krčkem, vyrobených z lepenky BoxBoard<sup>Obr. 122</sup>. Malby byly uchyceny pomocí melinexových proužků na alkalickou lepenku, překryty kloboukovým papírem a poté vloženy do ochranné krabice.

Každá malba, u níž byla provedena koncepce částečného nebo komplexního restaurátorského zásahu, byla na závěr vložena do složek z kloboukového papíru a následně uložena do společných desek z alkalické lepenky<sup>Obr. 283, 285</sup>. Tato hromadná adjustáž byla pro tyto objekty vybrána z toho důvodu, že se jedná pouze o provizorní řešení. Malby budou sloužit jako edukativní pomůcka, a proto budou v budoucnu vystaveny v rámu. Do desek byly také vloženy složky<sup>Obr. 284</sup> z alkalického kartonu, do kterých byly uschovány fragmenty a podlepový materiál (noviny).

Seznam použitých materiálů a technologií je uveden v textové příloze<sup>Textová příloha 68</sup>.

## 5.7 Podmínky uložení

Pro zachování kvality zrestaurovaného objektu je nutné zajistit odpovídající podmínky pro uložení díla, které zabrání předčasnému znehodnocení. Všeobecně platí, že při nižších teplotách a snížené relativní vlhkosti je uložení díla bezpečnější. Změny relativní vlhkosti a teploty by měly být pozvolné a měly by probíhat v delších časových intervalech. Nutné je zabránit náhlým výkyvům, které by neměly přesahovat 4% v průběhu jednoho dne. Podle normy ISO 11799 se doporučuje velmi citlivý objekt (umělecká díla na papírové podložce s barevnou vrstvou) skladovat při relativní vlhkosti 50 % - 55 %, teplotě  $18\text{ °C} \pm 2\text{ °C}$  a při intenzitě osvětlení max. 50 lx. světlo.

S ohledem na budoucí využití zrestaurovaných maleb však doporučujeme kompromisní podmínky uložení a prezentace závislé od možností Fakulty restaurování a budovy piaristické koleje, kde budou studentům sloužit jako edukativní pomůcka.

Pro omezení dopadajícího světla, přesněji intenzity osvětlení, navrhujeme použití UV folií na okna, či skla rámu, do kterých budou malby adjustovány.

Je nutné objekty umístit mimo přímé denní světlo i zdroj sálavého tepla, elektrického proudu a zabránit kolísání relativní vlhkosti a teploty. Dílo se nesmí dostat do kontaktu s vodou.

## 6. ZÁVĚR

Cílem práce bylo zpracování koncepcí konzervace a restaurování uměleckých děl na papírové podložce. Jedná se o téma dosud nezpracované. Snahou této práce bylo přiblížit odborné veřejnosti, institucím spjatými s uměleckými artefakty a převážně uměleckými díly na papírové podložce, či studentům tohoto oboru, rozličné možnosti přístupu k dané památce v průběhu restaurátorského zásahu s ohledem na závěrečnou prezentaci. Tato práce vznikala za účelem edukativní pomůcky, která bude sloužit studentům v průběhu výuky.

Modelové zásahy jednotlivých koncepcí byly demonstrovány na jednotlivých prackovských malbách, darovaných do školy. Jedná se o unikátní soubor maleb v lidovém duchu, avšak v poučeném stylu. Došlo k zrestaurování 21 maleb (15 vybraných maleb zrestaurováno autorkou práce a dalších 6 maleb zrestaurováno studenty oboru). Celkem byly představeny 3 konzervační zásahy, 3 částečné restaurátorské zásahy a 15 komplexních restaurátorských zásahů.

V této chvíli bychom rádi poukázali na to, že toto zpracování není vyčerpávajícím přehledem všech možných existujících přístupů. Cílem práce bylo poukázat na nejčastější restaurátorské koncepce. Tímto se „otevírají dveře“ pro budoucí studenty, kteří by na tuto práci chtěli navázat. Bylo by například možné tímto způsobem zpracovat materiály užívané pro retuše uměleckých děl na papírové podložce. Jedná se o širokou škálu materiálů a jejich kombinací.

Jelikož obor restaurování uměleckých děl na papírové podložce je oborem poměrně novým, je tato práce jakýmsi prvotním pokusem o vymezení této problematiky. Počátky vzniku sahají do roku 2005. Podstatou problému oboru restaurování uměleckých děl na papírové podložce je technologicky skloubit restaurování papírové podložky a barevné vrstvy. Zároveň je nutné podotknout, že restaurátorská praxe tohoto oboru vychází z obecné etiky restaurování a ze zkušeností ostatních oborů, zabývajících se péčí o památky. V oblasti doplňování a otázky retuší vychází ze zkušeností restaurování nástěnných maleb, či deskové malby. Samozřejmě používá jiné technologické postupy a materiály (ne všechny materiály vhodné pro restaurování nástěnné malby, jsou vhodné pro papírovou podložku).

V první kapitole jsme se snažili o připomenutí základních termínů spjatých s restaurátorským zásahem a objasnění historických skutečností ovlivňujících restaurátorskou praxi v dnešní době. Změny v postojích vychází ze zdokonalení metod průzkumu, ale také z měnící se společenské situace, či vývoje kulturní psychologie společnosti. Podstatnou část tvoří pojednání o retuši, jejím vývoji a nástinu historických přístupů závěrečné prezentace uměleckého díla, včetně negativních příkladů z praxe.

Následující kapitola ve stručnosti pojednává o restaurování v českých zemích v období 2. poloviny 20. století. Tato kapitola byla do práce zařazena z toho důvodu, že popisuje důležité mezníky ve vývoji restaurátorské praxe u nás. Zabývá se vznikem české restaurátorské školy na konci 40. let 20. století, jejími významnými představiteli (V. Kramář, B. Slánský, F. Petr), či slavným sporem padesátých let mezi Slánským a Petrem, týkajícím se restaurováním nástěnných maleb v kostele sv. Apolináře v Praze. Kapitola také zahrnuje krátkou stať o výstavách československých restaurátorů v 60. a 70. letech a závěrem je charakterizována česká restaurátorská škola postavená na základech Slánského a Petrových názorech.

Restaurátor se snaží zabránit poškození autenticity uměleckého díla. Dává se do služeb uměleckého díla, musí k němu přistupovat s pokorou. Snaží se o zachování jeho autenticity, a proto musí potlačit svou výtvarnou invenci do té míry, aby dílo zachránil, prodloužil jeho život a aby mohlo být opět prezentováno. I přes snahu o reorganizaci památkové péče a restaurování po roce 1989 vychází restaurátorská praxe stále ze základů ustálených v 50. letech. Česká restaurátorská škola se stala mezinárodním pojmem.

Třetí kapitola se zabývá uměleckými díly na papírové podložce. Umělecká díla na papírové podložce jsou hojně zastoupena ve sbírkách archivů a galerií, jsou pro nás cenným historickým pramenem. Obor zahrnuje pestrou škálu artefaktů, lišících se jak technikou barevné vrstvy, tak dokonce typem a způsobem výroby samotné papírové podložky. Většina z nich vznikla například za účelem přípravné práce, ale postupem času začaly plnit funkci svébytného uměleckého díla. Dnes jsou na ně kladeny vysoké nároky spojené s prezentací; stávají se plnohodnotnými uměleckými díly. Častým úkolem restaurátora uměleckých děl na papírové podložce se tedy stává záchrana poškozeného díla, stabilizace a příprava díla na budoucí prezentaci. Součástí této kapitoly je také pojednání o restaurování uměleckých děl na papírové podložce v minulosti a problematika spjatá s těmito zásahy v současné době.

Stěžejní část práce tvoří prezentace koncepcí restaurování a konzervace uměleckých děl na papírové podložce. Čtvrtá kapitola v sobě z části zahrnuje literární rešerši, zabývající se jednotlivými popisy koncepcí. Jednotlivé podkapitoly vždy popisují základní charakteristiku daného přístupu, možnosti jeho použití v případě restaurování uměleckých děl na papírové podložce a popis modelového zásahu, který byl také součástí bakalářské práce, kde jsou objasněny důvody použití dané koncepce u vybrané malby a její výsledky. Dané koncepce byly prezentovány také na ilustračních obrázcích porovnávajících stav díla před restaurováním a stav díla po provedení vybrané koncepce.

Výběr vlastní koncepce restaurátorského, či konzervátorské zásahu závisí na mnoha faktorech (například míra zachování, možnostech další prezentace, apod.). Pokud má být dílo vystaveno například v galerii nebo ve sbírkách soukromého investora, očekáváme od něho maximální estetické kvality, tedy ničím nerušený vzhled.

Přiznání jakýchkoliv defektů v tomto případě nepřichází v úvahu. Naopak pokud je dílo majetkem archivů a má do budoucna sloužit jako historický pramen dochází pouze ke konzervačnímu, či částečnému restaurátorskému zásahu, bez jakýchkoliv retuší, případně dochází k doplnění ztrát papírové podložky pomocí záplat zatónovaných do odstínu podobného originální hmotě památky.

Restaurátor musí hledat kompromis, který by uspokojil zadavatele a zároveň restaurátorský pohled, při kterém úcta k dílu a autentické hmotě památky by měla být na prvním místě.

Koncepce můžeme dělit na konzervační, částečně restaurátorské a komplexní restaurátorské zásahy. Jedná se o kategorizaci zásahu z hlediska intenzity provedeného zásahu. Tyto skupiny se liší dle míry a způsobu provedení. U přístupu čistě konzervačního dochází pouze ke stabilizaci hmoty uměleckého díla, zatímco u restaurování, či dokonce rekonstrukcí bereme v úvahu i estetické hledisko a výtvarný výraz.

Konzervační zásah se snaží o maximální možné dochování autentické hmoty památky. Ve většině případů se tohoto přístupu používá u silně degradovaných objektů, často jen fragmentárně dochovaných. Při zpracování modelových zásahů jsou prezentovány tři konzervační zásahy, u kterých byly provedeny pouze kroky vedoucí k zastavení, či zpomalení degradace. Jednotlivé zásahy se liší stupněm zásahu. Na závěr byly malby uloženy do ochranného obalu – krabice z lepenky BoxBoard, do které byly fragmenty, či celý objekt fixován na lepenku BoxBoard pomocí melinexových proužků.

Částečným restaurátorským zásahem můžeme rozumět takový zásah, který se snaží o celkovou stabilizaci a skeletizaci objektu. Zásah se omezuje ve většině případů pouze na technické a technologické kroky. Někdy se doplňují nepodstatné a drobné defekty, aby došlo k původnímu vyznění celkového stavu památky, avšak nikdy se zde neprovádí žádné estetické úpravy, či dokonce rekonstrukce. Součástí práce je prezentace tří modelových zásahů částečného restaurátorského přístupu.

Komplexní restaurátorské zásahy sestávají z kroků technologického charakteru, vedoucí ke stabilizaci díla, a estetických kroků snažící se o interpretaci díla v jeho tvarové úplnosti. Často dochází k estetickým úpravám – k retuším, či dokonce rekonstrukcím. I v případě komplexního restaurátorského zásahu je nutné dbát na zachování maximální míry autenticity. Závěrečná retuš závisí na rozsahu poškození, velikosti doplňků, budoucí prezentaci díla a v neposlední řadě také na přání investora.

Při zpracování modelových ukázek komplexních zásahů došlo vždy k doplnění chybějících partií papírové podložky pomocí záplat ze zatónovaného papíru. Na těchto doplňcích byly provedeny jednotlivé typy retuší (neutrální, lokální, napodobivá tečkovaná, několik typů *tratteggia*), či rekonstrukce.

Poslední restaurovaná malba prezentuje koncepci, se kterou se setkáváme v praxi snad nejběžněji. Jedná se o kombinaci retuší. Snahou bylo, aby malba po retuši působila celistvě a zároveň, aby došlo k jakýmkoliv rekonstrukcím jen v omezeném měřítku. Cílem tohoto přístupu bylo nalézt kompromis v použití jednotlivých typů retuší.

Prezentace jednotlivých modelových zásahů ukazuje, že užití jakékoliv techniky retuše závisí také na způsobu provedení malby, jejího charakteru a technice. Jednotlivé typy retuše mají své klady a zápory, o kterých bylo možné vést dlouhé diskuze, vedoucí k jedinému závěru, a to individuálnímu přístupu ke každému uměleckému dílu.

Pátá kapitola je věnována samotnému restaurátorskému zásahu (restaurátorská dokumentace) na vybraných malbách unikátního souboru maleb na papírové podložce, nalezeném v dosti neutěšeném stavu v kapli Panny Marie v Prackově. Na základě průzkumu bylo zjištěno, že malby byly inspirovány jednotlivými zastaveními kaplí ve Vambeřicích. Na základě spolupráce s odborníky se podařilo dohledat starší soubor, taktéž inspirovaný Vambeřicemi, a to v Muzeu v Moravské Třebové. Rozsáhlý, z části restaurovaný, cyklus byl malován několika malíři.

S největší pravděpodobností byl jedním z autorů železnobrodský laický malíř Jan Šilhán, autor betlémů; další z malířů má zřejmě spojitost s výzdobou nástropní malby výše zmiňované prackovské kaple.

Jelikož bude 21 vybraných maleb sloužit k učebním účelům a názorné demonstraci koncepcí konzervátorských a restaurátorských zásahů bylo nutností ke každé zvolené malbě vytvořit individuální restaurátorský záměr, dále protokol o stavu díla na papírové podložce a protokol restaurátorského zásahu, které jsou k nahlédnutí v Textové příloze. Obrazová a textová příloha je součástí druhého svazku bakalářské práce (Část II.). Obrazová příloha sestává z fotodokumentací ilustrujících jednotlivé restaurátorské zásahy vybraných maleb.

S ohledem na budoucí využití zrestaurovaných maleb byly doporučeny kompromisní podmínky uložení a prezentace závislé od možností Fakulty restaurování a budovy piaristické koleje.

## 7. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

ALTHÖFER, Heinz. *K otázce retuší při konzervaci závěsných obrazů*. In: *Památková péče*. 1967, 27, ročník 88.

ASHLEY-SMITH, Jonathan. *The Basis of Conservation Ethics*. In: RICHMOND, Alison a BRACKER Alison Lee. *Conservation. Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*. London: Butterworth-Heinemann, 2009.

BALDINI, Umberto a CASAZZA, Ornella. *The Crucifix by Cimabue (1982)*. In: BOMFORD, David a LEONARD, Mark. *Issues in the Conservation of Painting*. Los Angeles, 2004.

BRAJER, Isabelle. *The Concept of Authenticity Expressed in the Treatment of Wall Paintings in Denmark*. In: RICHMOND, Alison a BRACKER Alison Lee. *Conservation. Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*. London: Butterworth-Heinemann, 2009.

BRAJER, Isabelle. *Dilemmas in the Restoration of Wall Paintings: Conflicts between Ethics, Aesthetics, Functions and Values Illustrated by Examples from Denmark*. In: SCHÄDLER-SAUB (Hrsg.), Ursula. *Die Kunst der Restaurierung*. München, 2005.

BRANDI, Cesare. *Teorie restaurování*. Tichá Byzanc, 2000.

CAPLE, Chris. *The Aids of Conservation*. In: RICHMOND, Alison a BRACKER Alison Lee. *Conservation. Principles, Dilemmas and Uncomfortable Truths*. London: Butterworth-Heinemann, 2009.

CONTI, Alessandro a GRANVILLE, Helen. *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*. Oxford, 2007.

ĎUROVIČ, Michal a kolektiv. *Restaurování a konzervování archiválií a knih*. Praha Litomyšl: Paseka, 2002.

GAIROVÁ, Angela. *Příručka pro výtvarníky. Úplný přehled malířských a kreslířských materiálů a technik*, Praha: Svojtka a Vašut, 2003.

HLOBIL, Ivo. *K výtvarnému aspektu československé restaurátorské školy*. In: HLOBIL, Ivo a PERŮTKA, Marek. *Na základech konzervativní teorie české památkové péče*. Praha, 2008.

HLOBIL, Ivo. *Připomenutí hodnoty stáří*. In: *Technologia artis I*. Praha, 1990.

HLOBIL, Ivo. *Vincenc Kramář – Organizátor a teoretik moderního restaurování uměleckých děl v Československu*. In: HLOBIL, Ivo a PERŮTKA, Marek. *Na základech konzervativní teorie české památkové péče*. Praha, 2008.

HORKÝ, Jan. *Rekonstrukce není zločin*. In: *Výtvarná práce*, ročník XI., č. 13–14, 1963.



HRDINA, Miroslav. *Akvarel a kvaš*. Praha: Aventinum, 1999.

HŘEBÍČKOVÁ, Barbora. *Recepty starých mistrů aneb Malířské postupy středověku*. Brno: Computer Press, 2006.

JEDRZEJEWSKA, Hanna. *The concept of reversibility as an ethical problem in conservation*. In: *Problems of completion ethics and scientific investigation in the restoration*. Budapest: Institute of Conservation and Methodology of Museums, 1982.

JOKILEHTO, Jukka. *Restoration Theory in The Digital Age*. In: *La Conservation à l'ère du Numérique. Actes des Quatrièmes Journées Internationales d'Études de L'Arsag*. Paris, 2002.

KAFKA, Luboš. *Dárek z pouti. Poutní a pouťové umění*. Praha, 2009.

KAŠE, Jiří. *Kamenná socha 17. a 18. století v Čechách – problém mezioborového výzkumu*, In: *Zpravodaj společnosti pro starou hudbu*, Praha, 1987.

KAŠPAROVÁ, Věra. *Restaurátorská zpráva. Protokolární záznam o restaurování podmalby na skle. Kalvárie*. Vlčkov, 2012.

KNUT, Nicolaus. *The Restoration of Paintings*. Ljubljana, 1999.

KOPECKÁ, Veronika. *Restaurátorská zpráva. Poddání Nymburští L. P. 1421, Bohu a Pražanům*. Litomyšl, 2008.

KOPECKÁ, Veronika. *Retuš uměleckých děl na papíře*. In: *Restaurování a ochrana uměleckých děl/Retuše uměleckých děl – sborník konference Sdružení pro ochranu památek Arte-fakt*. Praha, 2010.

KOPECKÁ, Veronika. *Úskalí spojená s restaurováním moderních papírových artefaktů*. In: *Acta artis academica. Znalost a praxe ve výtvarném umění – Sborník 4. mezioborové konference ALMA*. Praha, 2012.

KRÁMSKÁ B. a MOHR J. *Sochy dnů všedních i nevšedních*, Severočeské muzeum v Liberci, 2010.

KUBIČKA, Roman a ZELINGER, Jiří. *Výkladový slovník malířství, grafiky a restaurátorství*, Praha: Grada Publishing, 2004.

MORA, P., MORA. L., PHILIPPOT P. *Conservation of Wall Painting*. London: Butterworths, 1984.

NEJEDLÝ, Vratislav. *České restaurování ve druhé polovině 20. a na počátku 21. století*. In: *Zprávy památkové péče*. 5, ročník 68, 2008.

NEJEDLÝ, Vratislav. *Diskuze o způsobech retuše poškozených míst nástěnných maleb*. In: *Zprávy památkové péče*, ročník 67, číslo 2, 2007.

NEJEDLÝ, Vratislav. *Restaurování Dürerovy kresby ze sbírek kroměřížské obrazárny*. In: *Památky a příroda*, č. 6, 1985.

NEJEDLÝ, Vratislav. *Restaurování, konzervování, reverzibilita*. In: *Restaurování a ochrana uměleckých děl/Restaurování – rekonstrukce – reverzibilita, zásahu – sborník konference Sdružení pro ochranu památek Arte-fakt*. Praha, 2008.

NEJEDLÝ, Vratislav. *Retuš výtvarných děl. Několik poznámek k užívání a obsahu pojmu*. In: *Restaurování a ochrana uměleckých děl/Retuše uměleckých děl – sborník konference Sdružení pro ochranu památek Arte-fakt*. Praha, 2010.

NEJEDLÝ, Vratislav. *Reverzibilita a mravní zodpovědnost při restaurování výtvarných děl*. In: *Zprávy památkové péče*, 7, 1993.

OFFNER, Richard. *Restoration and conservation*. In: RUBIN, Ida Ely. ed. *Problems of the 19th and 20th century: acts of the 20th International congress of the history of art*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1963.

PAULUSOVÁ, Hana. *Příčiny rozpadu papíru a způsoby jeho konzervace*. In: *Rukověť péče o papírové sbírkové předměty*. Praha: Rada galerií České republiky, 2003.

PETR, František. *O restaurátorech v minulosti a přítomnosti*. In: *Zprávy památkové péče. XI-XII., 9-10, 1951-1952*.

PETR, František. *O starých malbách a jejich restaurování*. Praha, 1954.

PETR, František. *O výchově restaurátorských kádrů*. In: *Zprávy památkové péče*. 14 a 15, 1954 a 1955.

POULSON, Tina Grette. *Retouching of art on paper*. London: Archetype, 2008.

SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Jak se restaurují obrazy*. In: *Věda a život*, 1936.

SLÁNSKÝ, Bohuslav. *K článku F. PETRA: Sporné otázky restaurace nástěnných maleb*. In: *Zprávy památkové péče*. 16, 1956.

SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Rekonstrukční retuš na snímatelné podložce*. In: *Památky a příroda*, 6, 1967.

SLÁNSKÝ, Bohuslav. *Technika malby II. Průzkum a restaurování obrazů*. Praha: Paseka, 2003.

STRETTI, Karel. *Vývoj a specifiky restaurování v českém prostředí*. In: *Technologia artis* 3. Praha, 1993.

ŠTULC, Josef. *Autenticita památky a problém její rekonstrukce (několik poznámek k věčně aktuálnímu tématu památkové péče)*. In: *Zprávy památkové péče*. 8, ročník 61, 2001.

TOGNER, Milan. *Restaurování nástěnných maleb znojenské rotundy*, In: CIPRIAN, Pavel a kol., *Znojemská rotunda ve světle vědeckého poznání: vědecká konference, Znojmo 23.-25. 9. 1996: sborník příspěvků*, Znojmo 1997.

TRAMPEDACH, Kirsten. *Treatment and Presentation of Fragmentary Mediaval Wall Paintings in Denmark*. In: SCHÄDLER-SAUB (Hrsg.), Ursula. *Die Kunst der Restaurierung*. München, 2005.

VÁCHA, Zdeněk. *Koncepte restaurování – více otázek či odpovědí?*. In: *Restaurování a ochrana uměleckých děl/Koncepte restaurátorského zásahu – sborník konference Sdružení pro ochranu památek Arte-fakt*. Praha, 2011.

VESELÝ, Karol. *Reštaurovanie obrazov*. In: *Umenie: Mesačník pre výtvarnú kultúru*. Bratislava: Umelecká beseda slovenská, 1949.

VINTER, Vlastimil. *K otázkám odborné terminologie v oboru památkové péče*. In: *Zprávy památkové péče*. 5-6, XVIII, 1958.

VOJTĚCHOVSKÝ, Jan. *Zpráva z workshopu prof. Paola Pastorrela. Estetická prezentace nástěnných maleb*. In: *Restaurování a ochrana uměleckých děl/Retuše uměleckých děl – sborník konference Sdružení pro ochranu památek Arte-fakt*. Praha, 2010.

WICHTERLOVÁ, Zuzana. *Víme, jak se vyvinou naše zásahy do památky? Jaký život můžou prožít památky, které restaurujeme?*. In: *Restaurování a ochrana uměleckých děl/Restaurování restaurovaného – sborník konference Sdružení na ochranu památek Arte-fakt*, Praha, 2007.

### **Použité internetové zdroje**

Informační systém abART – *Skupina restaurátorů R 64* [online] dostupný na www: <http://abart-full.artarchiv.cz/skupiny.php?Fvazba=seznamclenu&IDskupiny=1470>

Canadian Conservation Institute - *How to Care for Work of Art on Paper*. [online] dostupný na www: <http://www.cci-icc.gc.ca/caringfor-prendresoindes/articles/422-eng.aspx>

Benson Ford Research Center - *The Care and Preservation of Documents and Works of Art on Paper* [online] dostupný na www: <http://www.thehenryford.org/research/caring/paper.aspx#1>

Victoria and Albert Museum – *The Raphael Cartoons: What is a cartoon?* [online] dostupný na www: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/raphael-cartoons-what-is-a-cartoon/>

Hlavní typy restaurátorských zásahů [online] dostupný na www: <http://wwwold.nkp.cz/restaur/typy.htm>

Etický kodex a zásady pro praxi restaurování výtvarných uměleckých děl [online] dostupný na www: <http://www.restauro.cz/archiv/kodex.htm>

Kostel Engum Kirke v Dánsku a jeho středověké nástěnné malby [online] dostupný na www: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nordenskirker\\_Engum%2811%29.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nordenskirker_Engum%2811%29.jpg)

## 8. SEZNAM TABULEK

Tabulka č. 1: Zkoušky rozpustnosti.

Tabulka č. 2: Měření hodnot pH.

Tabulka č. 3: Zkoušky použití konsolidantů.

Tabulka č. 4: Zkoušky použití přelepu barevné vrstvy.

Tabulka č. 5: Zkoušky lokálního čištění zadní strany malby.

Tabulka č. 6: Zkoušky izolačního laku před retuší.

## 9. SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH

Seznam **Obrazové přílohy I. Koncepte restaurování a konzervace uměleckých děl** zahrnuje seznam obrázků umístěných průběžně v textu bakalářské práce, tedy v prvním svazku (Část I. Str. 1–137).

Seznam **Obrazové přílohy II.–XIX. Fotodokumentace restaurátorského zásahu** zahrnují seznam obrázků umístěných v obrazové příloze bakalářské práce, tedy ve druhém svazku (Část II. Str. 138–373).

**Není-li uvedeno jinak, je autorem fotografií Věra Kašparová.**

### Obrazová příloha I. Koncepte restaurování a konzervace uměleckých děl

Obr. 1 Andílek, stav před restaurováním, kaple Panny Marie, Prackov.

Obr. 2 Andílek, stav po restaurování, kaple Panny Marie, Prackov.

Obr. 3 Andílek, stav před restaurováním, kaple Panny Marie, Prackov.

Obr. 4 Andílek, stav po restaurování, kaple Panny Marie, Prackov.

Obr. 5 Ábel, rekonstrukce nástěnné malby z 19. století, kostel Engum Durch, Dánsko.

Zdroj: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nordenskirker\\_Engum%2811%29.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nordenskirker_Engum%2811%29.jpg)

Obr. 6 Kain, rekonstrukce nástěnné malby z 19. století, kostel Engum Durch, Dánsko.

Zdroj: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nordenskirker\\_Engum%2813%29.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nordenskirker_Engum%2813%29.jpg)

Obr. 7 Detail provedení retuše Egmonta Lindeho z roku 1934 na nástěnných malbách kostela Broager Durch v Dánsku.

Zdroj: <http://www.icom-cc.org/forums/viewtopic.php?f=24&t=85>

Obr. 8 „9. Vražděni neviňátek“, stav před restaurováním.

Obr. 9 „9. Vražděni neviňátek“, stav po restaurování, konzervační přístup – prezentace fragmentárně dochovaného díla.

Obr. 10 „Ježíš přibit na kříž“, stav před restaurováním.

Obr. 11 „Ježíš přibit na kříž“, stav po restaurování, konzervační přístup – prezentace fragmentárně dochovaného díla.

Obr. 12 „4. Obřezání Páně“, stav před restaurováním.

Obr. 13 „4. Obřezání Páně“, stav po restaurování, konzervační přístup – prezentace fragmentárně dochovaného díla.

Obr. 14 „*Nanebevstoupení Páně*“, stav před restaurováním.

Obr. 15 „*Nanebevstoupení Páně*“, stav po restaurování, částečný restaurátorský zásah - lokální podlepení kritických partií papírové podložky.

Obr. 16 „*9. Pomazání Ježíše*“, stav před restaurováním.

Obr. 17 „*Pomazání Ježíše*“, stav po restaurování, částečný restaurátorský zásah – Celoplošná skeletizace a prezentace díla bez doplňků.

Obr. 18 „*9. Návrat z Egypta do Nazareta*“, stav před restaurováním.

Obr. 19 „*9. Návrat z Egypta do Nazareta*“, stav po restaurování, částečný restaurátorský zásah - Doplnění chybějících partií papírové podložky netónovaným japonským papírem.

Obr. 20 „*5. Pán Ježíš ve škole židovské*“, stav před restaurováním.

Obr. 21 „*5. Pán Ježíš ve škole židovské*“, stav po restaurování, komplexní restaurátorský zásah - Doplnění ztrát papírové podložky papírem z dobarvené papírové suspenze.

Obr. 22 „*29. Korunování trnovou korunou*“, stav před restaurováním.

Obr. 23 „*29. Korunování trnovou korunou*“, stav po restaurování, komplexní restaurátorský zásah – neutrální retuš.

Obr. 24 „*8. Útěk do Egypta*“, stav před restaurováním.

Obr. 25 „*8. Útěk do Egypta*“, stav po restaurování, komplexní restaurátorský zásah – lokální retuš.

Obr. 26 Stav před restaurováním, Portrét od neznámého autora, 19. století, Německo.

Zdroj: KNUT, Nicolaus. *The Restoration of Paintings*. Ljubljana, 1999, s. 246–247.

Obr. 27 Napodobivá retuš, Portrét od neznámého autora, 19. století, Německo.

Zdroj: KNUT, Nicolaus. *The Restoration of Paintings*. Ljubljana, 1999, s. 246–247.

Obr. 28 Ukázka provedení rekonstrukce vlysu pomocí tečkované retuše, nástěnná malba, Wavel, Polsko.

Zdroj: <http://www.icom-cc.org/forums/viewtopic.php?f=24&t=85>

Obr. 29 „*2. Navštívení blahoslavené Marie*“, stav před restaurováním.

Obr. 30 „*2. Navštívení blahoslavené Marie*“, stav po restaurování, komplexní restaurátorský zásah – napodobivá retuš tečkovaná.

Obr. 31 Ukázka postupu retušování pomocí techniky *tratteggio rigatino*, detail nástěnné malby, Madona, kostel sv. Marka, Tuscania, Itálie.

Zdroj: [http://voh.chem.ucla.edu/vohtar/winter05/classes/19/pdf/wall%20painting%20THREE\\_files/frame.htm](http://voh.chem.ucla.edu/vohtar/winter05/classes/19/pdf/wall%20painting%20THREE_files/frame.htm)

Obr. 32 Stav před retuší, detail obrazu Klanění králů (1450-60), Mistr P.N., Národní galerie Budapešť.

Zdroj: KNUT, Nicolaus. *The Restoration of Paintings*. Ljubljana, 1999, s. 294.

Obr. 33 *Tratteggio rigatino*, detail obrazu *Klanění králů* (1450-60), Mistr P.N., Národní galerie Budapešť.

Zdroj: KNUT, Nicolaus. *The Restoration of Paintings*. Ljubljana, 1999, s. 246–247.

Obr. 34 „33. *Pán Ježíš béře těžký kříž na ramena svá*“, stav před restaurováním.

Obr. 34 Ukázka lokální čárkované retuše – vrstvení tří čistých tónů přes sebe.

Obr. 35 „33. *Pán Ježíš béře těžký kříž na ramena svá*“, stav před restaurováním.

Obr. 36 „33. *Pán Ježíš béře těžký kříž na ramena svá*“, stav po restaurování, komplexní restaurátorský zásah – Lokální *tratteggio rigatino* (pomocí svislých čar).

Obr. 37 Ukázka napodobivé čárkované retuše – vrstvení tří čistých tónů přes sebe.

Obr. 38 „18. *Řeka Cedron*“, stav před restaurováním.

Obr. 39 „18. *Řeka Cedron*“, stav po restaurování, komplexní restaurátorský zásah – napodobivé *tratteggio rigatino* (pomocí svislých čar).

Obr. 40 Ukázka lokální čárkované retuše po tvaru. (Autor fotografie: Zuzana Šaníková)

Obr. 41 „11. *Život Kristův*“, stav před restaurováním. (Autor fotografie: Zuzana Šaníková)

Obr. 42 „11. *Život Kristův*“, stav po restaurování, komplexní restaurátorský zásah - napodobivé *tratteggio ritoko* (po tvaru). (Autor fotografie: Zuzana Šaníková)

Obr. 43 Ukázka lokální čárkované retuše po tvaru. (Autor fotografie: Kateřina Beranová)

Obr. 44 „56. *Setkání Krista s Máří Magdalénou*“, stav po restaurování. (Autor fotografie: Kateřina Beranová)

Obr. 45 „56. *Setkání Krista s Máří Magdalénou*“, stav po restaurování, komplexní restaurátorský zásah - lokální *tratteggio ritoko* (po tvaru). (Autor fotografie: Kateřina Beranová)

Obr. 46 Barevná abstrakce použitá u nerekonstruovatelných partií, nástěnná malba z počátku 14. století, kaple Velluti, bazilika Santa Croce, Florencie.

Zdroj: <http://cabinetmagazine.org/issues/40/burnett.php>

Obr. 47 Barevná abstrakce, detail Cimabueho kruficfixu (1287–1288), stav po restaurování.

Zdroj: <http://cabinetmagazine.org/issues/40/burnett.php>

Obr. 48 Ukázka provedení barevné abstrace pomocí křížení tří čistých tónů přes sebe. (Autor fotografie: Kateřina Šikolová)

Obr. 49 „13. *Umývání nohou*“, stav před restaurováním. (Autor fotografie: Kateřina Šikolová)

Obr. 50 „13. *Umývání nohou*“, stav po restaurování, komplexní restaurátorský zásah – Barevná abstrakce – Florentská škola. (Autor fotografie: Kateřina Šikolová)

Obr. 51 Ukázka provedení barevné selekce pomocí vertikálních čistých tónů kladených přes sebe. (Autor fotografie: Dana Vlková)

Obr. 52 „17. *Potěšující anděl*“, stav před restaurováním. (Autor fotografie: Dana Vlková)

Obr. 53 „17. *Potěšující anděl*“, stav po restaurování, komplexní restaurátorský zásah – Barevná selekce – Florentská škola. (Autor fotografie: Dana Vlková)

Obr. 54 Ukázka provedení lokální retuše *tratteggio ritoko* na zatónovaném podkladu.

Obr. 55 „73. *Panna Marie Vambeřická*“, stav před restaurováním. (Autor fotografie: Stanisław Strzelczyk)

Obr. 56 „73. *Panna Marie Vambeřická*“, stav po restaurování, Částečná rekonstrukce technikou *Tratteggio ritoko* lokálním tónem. (Autor fotografie: Stanisław Strzelczyk)

Obr. 57 „*Kalvárie*“, detail levého horního rohu, stav před restaurováním.

Zdroj: KAŠPAROVÁ, Věra. *Restaurátorská zpráva. Protokolární záznam o restaurování podmalby na skle. Kalvárie*. Vlčkov, 2012.

Obr. 58 „*Kalvárie*“, detail levého horního rohu, ukázka rekonstrukce důležitých partií pouze v náznaku bez modelace pomocí lokálního tónu, stav po restaurování.

Zdroj: KAŠPAROVÁ, Věra. *Restaurátorská zpráva. Protokolární záznam o restaurování podmalby na skle. Kalvárie*. Vlčkov, 2012.

Obr. 59 „55. *Sv. Petr na hoře olivetské*“, stav před restaurováním.

Obr. 60 „55. *Sv. Petr na hoře olivetské*“, stav po restaurování, hypotetická rekonstrukce.

Obr. 61 Lineární monochromatická rekonstrukce, fragment nástěnné malby dochovaný v levém horním rohu, kostel Tirsted Durch, Dánsko.

Zdroj: BRAJER, Isabelle. *Dilemmas in the Restoration of Wall Paintings: Conflicts between Ethics, Aesthetics, Functions and Values Illustrated by Examples from Denmark*. In: SCHÄDLER-SAUB (Hrsg.), Ursula. *Die Kunst der Restaurierung*. München, 2005, s. 136.

Obr. 62 „1. *Zvěstování*“, stav před restaurováním.

Obr. 63 „1. *Zvěstování*“, stav po restaurování, lineární hypotetická rekonstrukce.

Obr. 64 Stav před retuší, nástěnná malba na západní stěně, kostel Gundsømagle Church, Nave, Dánsko.

Zdroj: TRAMPEDACH, Kirsten. *Treatment and Presentation of Fragmentary Medieval Wall Paintings in Denmark*. In: SCHÄDLER-SAUB (Hrsg.), Ursula. *Die Kunst der Restaurierung*. München, 2005, s. 166.

Obr. 65 Retuš fragmentární malby, včetně rekonstrukce zdobné bordury, nástěnná malba na západní stěně, kostel Gundsømagle Church, Nave, Dánsko.

Zdroj: TRAMPEDACH, Kirsten. *Treatment and Presentation of Fragmentary Medieval Wall Paintings in Denmark*. In: SCHÄDLER-SAUB (Hrsg.), Ursula. *Die Kunst der Restaurierung*. München, 2005, s. 166.

Obr. 66 „*Ježíš napomíná ženy nad ním plačící*“, stav před restaurováním.

Obr. 67 „*Ježíš napomíná ženy nad ním plačící*“, stav po restaurování. Retuš fragmentární malby.

Obr. 68 „71. *Sv. Barbora*“, stav před restaurováním.

Obr. 69 „*Sv. Barbora*“, stav po restaurování, kombinace retuší.



Obr. 70 „55. *Sv. Petr na hoře olivetské*“, detail, prackovský cyklus.

Obr. 71 „*Arma Christi*“, detail, Zpěvník „*Písně mariánské*“, nečíslováno.

Obr. 72 Darovník, detail. Místo uložení: Městské muzeum v Železném Brodě.

Obr. 73 „52. *Koupě pole Acheldáma za 30 stříbrných*“, detail, prackovský cyklus.

Obr. 74 „57. *Nanebevstoupení Páně*“, detail, prackovský cyklus.

Obr. 75 Pozadí betlému, detail. Místo uložení: Městské muzeum v Železném Brodě.

Obr. 76 „35. *Pán Ježíš potkává svou nejmilejší Matičku*“, detail, prackovský cyklus.

Obr. 77 „*Sv. Václav*“, detail, Zpěvník „*Písně mariánské*“, nečíslováno. Místo uložení: Městské muzeum v Železném Brodě.

Obr. 78 „4. *Andělé obsluhují Krista*“, detail, prackovský cyklus.

Obr. 79 Nástěnná malba „*Nanebevzetí P. Marie*“, detail, kaple Panny Marie, Prackov.