

AKADEMIE VÝTVARNÝCH UMĚNÍ V PRAZE

Studijní program Výtvarná umění

ATELIÉR RESTAUROVÁNÍ VÝTVARNÝCH DĚL MALÍŘSKÝCH
A POLYCHROMOVANÉ PLASTIKY

TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

PROBLEMATIKA RETUŠE MALÍŘSKÝCH DĚL

APPROACHES TO THE REINTEGRATION OF PAINT LOSS

Vypracovala: Marie Horvathová

Vedoucí diplomové práce: doc. MgA. Adam Pokorný, Ph.D.

Oponent diplomové práce: ak. mal. Radomil Klouza

Akademický rok 2021/2022

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci napsala samostatně, s využitím uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 13. 5. 2022

Marie Horvathová

Poděkování

Tímto bych ráda poděkovala svému vedoucímu diplomové práce, doc. MgA. Adamu Pokornému Ph.D., za odborné konzultace a vedení této práce; asistentům restaurátorské školy malířské Akademie výtvarných umění, MgA. Denise Cirmaciové Ph.D., akad. mal. Markétě Pavlíkové Ph.D., akad. mal. Theodoro Popové a MgA. Davidu Hrabálkovi za cenné rady a připomínky.

Klíčová slova

retuš; umělecké dílo; restaurování; lacuna; čištění malby; patina

Abstrakt

Cílem této práce je přiblížit problematiku retuše uměleckých děl. Předmět retuše je komplexním tématem, kterým je nutné zabývat se nejen po stránce praktické, ale také teoretické. Teoretická část se proto věnuje nejen přiblížení významu chybějícího místa (*lacuna*) v kontextu malby a jeho dopadu na vnímání celého uměleckého díla, ale také otázkám a požadavkům týkajících se restaurátorského zásahu (míra čištění, zachování patiny). Součástí této práce je také stručný přehled historických přístupů k retuši malířských děl od 19. století po současnost. Závěrečná kapitola se zabývá specifikám retuše v Českých zemích. Praktická část diplomové práce se zabývá ukázkami jednotlivých přístupů retuše (od minimalistického zásahu až po imitativní retuš), které byly provedeny na vybraném detailu deskové malby *Ukřižování*.

Keywords

retouching; artwork; restoration; lacuna; cleaning of painting; patina

Abstract

This work focuses to the issue of retouching artworks. The subject of retouching is a complex topic that should be observed not only in the terms of practical but also theoretical points of view. The theoretical part is therefore devoted into several aspects: importance of the paint loss (*lacuna*) in the context of painting, its impact on the perception of the entire artwork, issues and requirements related to restoration (degree of cleaning, preservation of patina). This work also includes a brief overview on the historical approaches to the retouching of paintings from the 19th century to the present times. The final chapter describes the specifics of retouching in the Czech lands. The practical part of the diploma thesis depicts the examples of individual approaches on retouching (from minimalist intervention to imitative retouching), which were simultaneously made on a selected detail of the panel painting *The Crucifixion*.

Obsah

TEORETICKÁ ČÁST DIPLOMOVÉ PRÁCE

1. Úvod.....	8
2. Aspekty uměleckého díla	9
2.1. Vizuální vlastnosti uměleckého díla	9
2.2. Význam chybějícího místa při retuši malířských děl.....	10
2.3. Vizuální vlastnosti chybějícího místa	10
3. Restaurátorský zásah.....	15
3.1. Otázka čištění a patiny.....	16
4. Řešení integrace chybějících míst v období 19. století.....	19
4.1. Stručný přehled přístupu k reintegraci chybějících míst před 19. stoletím	19
4.2. Restaurátorská praxe 19. století	21
4.3. Počátky odlišitelné reintegrace	26
5. Přístup k retuši ve 20. století.....	30
5.1. Mezinárodní kontext	30
5.2. Teoretická a praktická východiska retuše v Itálii ve 20. století	35
5.2.1. Založení ICR a osobnost Cesare Brandiho.....	35
5.2.2. Cesare Brandi a <i>Teorie restaurování</i>	36
5.2.3. Otázka integrace chybějících míst – <i>tratteggio romano</i>	38
5.2.4. Florentská restaurátorská škola	41
5.2.5. Umberto Baldini a <i>Teoria del restauro e unità di metodologia</i>	45
5.2.6. Otázka integrace chybějících míst - <i>selezione cromatica, astrazione cromatica, selezione d'oro, selezione d'argento</i>	46
5.3. Retuš v českých zemích.....	54
5.3.1. Situace v 19. a v prvních desetiletích 20. století	54
5.3.2. Vincenc Kramář a jeho názor na retuš uměleckých děl.....	55
5.3.3. Osobnost Bohuslava Slánského a restaurátorské projekty v <i>Obrazárně SVPU</i>	56
5.3.4. <i>Technika malby</i> a otázka retuší a patiny	60
5.3.5. Přístup k retuši ve druhé polovině 20. století	62

PRAKTICKÁ ČÁST DIPLOMOVÉ PRÁCE

1. Úvod.....	74
2. Restaurování deskové malby <i>Ukřižování</i>	74
2.1. Údaje o díle	74
2.2. Restaurátorský průzkum	76
2.2.1. Technika malby.....	76
2.2.2. Charakter předchozích restaurátorských zásahů	81
2.2.3. Stav díla před restaurováním	84
2.3. Postup restaurování.....	84
2.3.1. Snímání povrchových nečistot a doplňků z předchozích restaurátorských zásahů	84

2.3.2. Restaurování dřevěné podložky.....	88
2.3.3. Tmelení	93
3. Reintegrace chybějících míst	94
3.1. Archeologický přístup.....	94
3.2. Konzervační zásah - integrace rušivých míst podložky.....	97
3.3. Doplnění rekonstruovatelných míst.....	97
3.4. Neutrální retuš.....	101
3.5. Lokální retuš	103
3.6. Chromatická abstrakce	106
3.7. Chromatická selekce	110
3.8. Imitativní retuš	112
3.9. Finální zvolený typ integrace.....	115
4. Závěr	117
5. Seznam použité literatury a pramenů.....	118
6. Seznam obrazových příloh.....	122

TEORETICKÁ ČÁST DIPLOMOVÉ PRÁCE

1. Úvod

Retuš malířských děl prezentuje v rámci teorie a praxe konzervování významné a komplikované téma, které zaujímá významnou pozici také napříč historií restaurování. Poškozená barevná vrstva představuje faktor, který má na vnímání uměleckého díla značný dopad, jehož následkem může být změna nebo znehodnocení estetického, duchovního nebo historického významu. Proto i metoda, zvolená k reintegraci poškození může silně ovlivnit způsob, jakým bude dílo vnímáno a chápáno. Cílem této práce není definice jednoho správného přístupu v retuši malířských děl, ale přiblížení různých možností integrace se zaměřením na jejich teoretické a praktické provedení. Úvodní část se věnuje problematice poškozeného chybějícího místa, jehož chápání se v průběhu historie neustále měnilo. Vnímání *lacuny*, chybějící barevné vrstvy na malbě, je spojené s nahlížením na umělecké dílo v rámci jeho formálních a neformálních prvků, jimiž jsou kompozice, struktura malby nebo samotné aspekty díla, které ho činí uměleckým dílem. Tyto principy vizuálního dopadu a vlastností poškozeného místa byly teoreticky rozvinuty historikem umění Cesarem Brandim a následně Umbertem Baldinim, kteří v rámci této problematiky vyvinuli komplexní teoretickou a praktickou metodologii.

Třetí kapitola pojednává o otázkách a požadavcích spojených s restaurátorským zásahem a s faktory, které ovlivňují výběr dané koncepce obrazové integrace (konečné umístění restaurovaného díla, míra odstranění povrchové nečistoty, ponechání či odstranění předchozích restaurátorských zásahů). Čtvrtá a pátá kapitola se věnují historickému přehledu přístupů k retuši malířských děl. Zaměřují se především na časové období 19. a 20. století. Nejprve je charakterizována restaurátorská praxe 19. století, společně s faktory ovlivňující volbu imitativního způsobu integrace. Následující kapitola se zabývá počátkem moderních přístupů v podobě odlišitelné integrace. V rámci evropského kontextu se pátá kapitola pojednávající o přístupu k retuši ve 20. století soustředí mimo německy mluvící země, také na teoretická a praktická východiska italské restaurátorské školy. Otázkám integrace chybějících míst společně s praktickými aspekty, jimiž se zabývala florentská a římská škola restaurování, jsou věnovány samostatné podkapitoly.

Závěrečná kapitola teoretické práce se zabývá retuší v českých zemích. Text se soustředí na stručnou charakteristiku restaurátorské praxe v 19. století a na myšlenková východiska, která formovala zásadním způsobem počátek moderního přístupu k restaurování u nás. Kapitola se věnuje významným osobnostem českého restaurování – Vincenci Kramářovi a Bohuslavu Slánskému a Mojžíru Hamšíkovi. Prostřednictvím restaurátorských projektů jsou zde charakterizovány různé názory a přístupy k integraci chybějících míst.

2. Aspekty uměleckého díla

Umělecké dílo je souhrnem několika faktorů – materiálních, ale také historických. Působí jako celek, který skrze materiální hodnoty (podložka, barevná vrstva, lak) komunikuje s divákem a předává mu tak určitý obsah. Obě roviny spolu úzce souvisí a nelze je od sebe oddělit, jelikož každá změna, ke které dojde na nemateriální, významové rovině, způsobí okamžité změny také na praktické úrovni. Důležitým prvkem, který je třeba brát v úvahu, je také historická stránka uměleckého díla, jelikož dílo neexistuje ve své původní podobě, ale reflektuje určitý časový úsek svého života a je proto také historickým dokumentem.

Úkolem restaurování je proto zohlednit všechny tyto úrovně. Na jedné straně musí být zásah schopen zajistit prodloužení materiální životnosti díla, aniž by ho pozměňovalo nebo falšovalo, zároveň ale musí zaručit správnou čitelnost díla a zachovat hodnoty, skrze které dílo komunikuje s divákem. Každý umělecký objekt může zahrnovat různé významové roviny, které se v průběhu času mění. Předchozí restaurátorské zásahy nebo škody, mohou být v jednom období vnímány jako negativní prvky uměleckého díla, v jiném mohou být považovány za nositele cenných historických informací. Proto různé přístupy ve zhodnocení uměleckého díla ovlivní, jakým způsobem bude restaurováno. Restaurátorská činnost by tak měla začínat poznáním obou úrovní, jak hmotné stránky díla (materiální složení díla, technika malby, typ poškození) tak nemateriálních významových hodnot a soustředit se na jejich sjednocení.

2.1. Vizuální vlastnosti uměleckého díla

Existuje množství faktorů, které ovlivňují způsob, jakým nazíráme na umělecké dílo a díky kterým také vnímáme určité formální hodnoty a konstrukční prvky díla, ze kterých je složeno. Ty jsou do značné míry určeny nevědomými mechanismy, odvíjející se od uspořádání a podoby toho, co vidíme prostřednictvím vizuálních podnětů, kterým je naše vnímání vystaveno. Na základě zkušeností a vědomostí pozorovatele jsou tyto vjemy nadále analyzovány. Děje se to nejen na základě znalostních předpokladů, ovlivňujících nahlížení na daný objekt, ale také kulturní konvence, ze kterých divák (často nevědomky) vychází a které se pro každou kulturu a s každou érou mění. Naučit se nebo alespoň přiblížit se chápání cizím konvencím je v umění možné například studiem dějin umění – klasickým příkladem může být pojetí perspektivy v historii umění (egyptské nebo gotické umění). Zatímco pro nás se pravidla perspektivy zdají být jednoduchá a jasná, jiné kultury ji mohou vnímat zcela odlišně nebo dokonce vůbec. Důležité tedy není jenom to, jak dílo vnímáme dnes, ale také prostřednictvím jakých vjemových parametrů dané dílo vzniklo.¹

Obraz se vyznačuje jednotou mnoha formálních prvků, kterými jsou například tvar, jejich umístění nebo barva, které se navzájem ovlivňují a určují. Narušení a pozměnění těchto hodnot v důsledku absence barevné vrstvy mohou ovlivnit konečné vnímání díla a narušit jeho rovnováhu, neboť všechny tyto prvky jsou uspořádány do harmonického celku vytvořeného umělcem a každý z těchto prvků je nezbytný pro udržení vyváženosti uměleckého díla.

1 ROSSI SCARZANELLA, CIANFANELLI 1999, s. 185

Důležitými faktory tohoto celku jsou vizuální rovnováha jednotlivých prvků kompozice, které ovlivňuje tvar a barevnost, dynamické napětí, struktura nebo gradienty. Podstatnou roli hraje také jejich umístění a vzdálenost mezi nimi, jelikož tak dochází ke vzniku určitého napětí, které je dáno vztahy mezi jednotlivými prvky.² Všechny tyto elementy tvoří dohromady harmonickou rovnováhu, formující výrazový charakter uměleckého díla. V průběhu času však může docházet ke změnám, které tuto původní rovnováhu mohou narušit nebo dokonce zcela pozměnit. Před tím, než bude popsáno, jakým způsobem k poškozenému dílu přistupovat, je třeba definovat podstatu samotného chybějícího místa a jeho dopad na harmonii uměleckého díla.

2.2. Význam chybějícího místa při retuši malířských děl

Umělecké dílo se neustále mění, ať už fyzikálním nebo chemickým způsobem. Jednotlivé materiály díla podléhají stárnocím procesům a reagují na podmínky vnějšího prostředí, ve kterém je dílo umístěno. Některé z těchto změn mohou být považovány za aspekty, mající negativní dopad, které nejen snižují hodnotu uměleckého díla, ale které mohou mít vážné důsledky, v případě jejich zanedbání. Na jiné změny je nahlíženo jako na pozitivní známky, které jsou spojené se stářím díla a které mohou reflektovat významnou událost spojenou s vnímáním díla, historií nebo funkcí.

Kritérium hodnocení chybějícího místa se v průběhu 19. a 20. století jak na teoretické tak na praktické úrovni neustále měnilo, v závislosti na změnách vkusu a hodnotách, ovlivněné sociálním a kulturním zázemím, ve kterém se daný objekt nacházel. Koncept poškození, kvůli kterému je k restaurátorskému zásahu vůbec přistoupeno, je tak relativním pojmem.

Obecně bylo poškození spojeno se změnou, která do díla vnáší negativní prvek, a který proto musí být odstraněn. Tento přístup se měnil hlavně v průběhu 20. století, nejenom na praktické, ale i na teoretické úrovni. Práce Cesare Brandiho a po něm Umberta Baldiniho umožnila považovat poškození uměleckého díla nejen na úrovni negativního prvku, ale také jako aspekt, který má vlastní funkci, váhu, formu a rozměry. Pochopení principů poškození jako prvku, které má vlastní význam, ať už materiální, historický nebo estetický, umožňuje analyticky zhodnotit a rozebrat jaký dopad má poškození na jednotu uměleckého díla a do jaké míry ovlivní jeho čtení.

2.3. Vizuální vlastnosti chybějícího místa

Při odpadnutí části barevné vrstvy malby dochází v uměleckém díle ke dvěma změnám – materiální a estetické. Materiální změna představuje fyzickou ztrátu, zatímco ve druhém případě spočívá změna ve vzhledu a chápání uměleckého díla. Ztráta barevné vrstvy tedy způsobuje narušení, které ztěžuje čtení obrazu, jelikož přerušuje vizuální souvislost obrazu.

Na základě úvah založených na studiích fyziologie vidění tvarů (*Gestaltpsychologie*) se Cesare Brandi zabýval vizuálním dopadem *lacuny* na umělecké dílo a jejich rozdílnými vlastnostmi (např.

2 ROSSI SCARZANELLA, CIANFANELLI 1999, s. 186

ve tvaru a barvě), které ovlivňují vnímání díla divákem.

„Chybějící místo je nežádoucí porušení tvaru, které můžeme pociťovat jako 'figuru', již malířský, sochařský nebo architektonický obraz slouží jako 'pozadí', kdežto ona sama je obrazem v popředí. Tento ústup figury do pozadí, toto násilné prosazení mezery jako obrazu v kontextu, jenž se ji usiluje vyloučit, vyvolává rušivý dojem, který chybějící místo způsobuje, a to daleko ve větší míře než porušení tvaru v rámci obrazu.“³

Chybějící místo, podle Brandiho, není pouze rušivým faktorem, který vytváří mezeru ve vizuální kontinuitě malby, ale také zcela nová prosazující se forma v kompozici. V závislosti na povaze ztráty se může zdát, že postupuje dopředu z obrazové roviny a stává se středem pozornosti diváka. Podle Brandiho, *„je tedy třeba potlačit vystupující povahu figury, kterou se stává chybějící místo na úkor skutečné figury, již je umělecké dílo.“⁴*

Jak abraze, tak chybějící místo svým působením na sebe přitahují pozornost a tím vychylují z rovnováhy kompozici malby. Vzhled poškozené malby ovlivní i míra jakou ztráta proniká do struktury jednotlivých vrstev malby. Úplná ztráta barevné vrstvy, odhalující podložku malby, představuje rozdílný defekt oproti povrchové abrazi.

Umberto Baldini ve druhém díle *Teoria del restauro e unità di metodologia* analyzuje ztráty barevné vrstvy. Podle množství, role, kterou tato konkrétní část hraje v kompozici díla a podle závažnosti ztráty rozděluje chybějící místa na dva typy. Pokud dojde k prostému povrchovému přerušení vrstvy jako v případě abraze nebo oděru povrchu malby, odhalující spodní vrstvy materiálu, jedná se o „chybějící vrstvu“, *lacuna mancanza*. Jestliže však dojde k úplné ztrátě všech malířských vrstev a malba je ve stavu naprosté a trvalé neúplnosti, klasifikuje poškození jako „ztracenou vrstvu“, *lacuna perdita*.⁵ V závislosti na typu poškození nabízí dva různé systémy podle možnosti rekonstrukce - chromatickou selekci (*selezione cromatica*) a chromatickou abstrakci (*astrazione cromatica*), jejichž praktická část bude popsána podrobněji v následujících kapitolách.

Abraze ve srovnání s úplnými ztrátami barevného souvrství způsobují odlišné narušení malby – je to dáno jednak tím, že oděrky jsou drobnějšího charakteru, tudíž jsou vnímány jako součást malby a téměř nijak neovlivňují čtení její celistvé struktury.

Ve vztahu k nástěnným malbám popisují Paolo a Laura Morovi a Paul Philippot dopady různých typů ztrát, jejichž popis je však stejně použitelný i pro závěsné obrazy. Pokud se ztráty týkají abrazí, sahající až k podkladové vrstvě nebo drobnějších chybějících míst, ovlivní tyto mezery čtení obrazu nejen proto, že mění stav povrchu, ale také proto, že způsobuje malé světlé skvrny. Vzhledem k malé velikosti jsou však okolní zachovanou malbou "pohlčeny" a snadno tak ustupují do pozadí obrazu. Seskupení drobných chybějících míst a abrazí tak bude působit vždy méně rušivě než absence jednoho velkého tvaru. [1,2]

Podobně jako u vizuálních vlastností uměleckého díla i zde lze vysledovat podobná hlediska, podle kterých se řídí nahlížení na jednotlivá chybějící místa. Stupeň narušení kompozice vytvořeného me-

3 BRANDI 2000, s. 112

4 Ibidem

5 BALDINI 1981, s. 22



1 - Ortolano (Giovanni Battista Benvenuti), *Snímání z kříže*, 1521, Galerie Capodimonte, Neapol; stav po vytmelení drobných ztrát malby - povaha drobných defektů nepůsobí příliš rušivě



2 - Fra Angelico, *Oplakávání Krista*, 1436, Museo Nazionale di San Marco, Florencie; stav po vytmelení velkých chybějících ploch malby, způsobené povodní

zerou bude záviset na jejich tvaru, velikosti, umístění nebo barvě.

Vzhledem k tvaru *lacuny* platí, že čím více bude její tvar pravidelný, méně členitý a stejnoměrné barevnosti, tím více bude působit rušivěji. Oblast chybějícího místa se bude opticky rozšiřovat a bude vypadat větší, než jaká ve skutečnosti je a prostor malby se v důsledku tohoto jevu bude zmenšovat.

Kritérium velikosti mezery závisí na velikosti dané malby – chybějící odpadlé místo malých rozměrů bude představovat na malém obraze stejný problém jako velký defekt na obraze velkého formátu.⁶

Dopad *lacuny* však nezávisí pouze na velikosti tohoto místa, ani na umístění v obraze, ale spíše na kontextu, ve kterém se tento cizorodý prvek nachází a jakou pozici zaujímá uvnitř obrazu, ve struktuře kompozice. Z tohoto důvodu budou mít chybějící místa různou váhu podle toho, zda se jedná o narušení okrajové nebo podstatné části, podle toho jakou úlohu hrají v kompozici malby.⁷ [3,4]

V závislosti na poměru blízkosti nebo vzdálenosti se v kompozici vytváří napětí, které je dané vztahem chybějících míst mezi sebou. Podle parametrů mezer - tvaru, velikosti nebo barvy, se mohou tato místa vzájemně přitahovat nebo odpuzovat na základě vzdálenosti mezi sebou.

Pokud budou v těsném vztahu a podobného tvaru i barvy, budou mít sklon se sjednotit a vytvořit tak formu, která bude převládat nad malbou samotnou. Schopnost vzájemného seskupení je daný na základě principu podobnosti, který může mít na čtení uměleckého díla jak pozitivní dopad (v případě abrazí), tak negativní. Na základě tohoto principu se totiž vizuálně sjednotí pouze chybějící místa, která tak vytvoří abstraktní figuru, překrývající obraz. Malba bude naopak vnímána jako odlišný prvek a převezme na sebe roli pozadí, zatímco *lacuna* přestoupí do popředí a bude našemu vnímání bránit ve vytvoření jednoty obrazu.

Naopak abraze, díky již zmíněné tendenci ke zjednodušení, nepůsobí na čtení tak rušivě, jelikož jsou okolní malbou, která je dochovaná v dobrém stavu, zpětně pohlceny. Snadno tak ustupují do pozadí obrazu. Čím vyšší počet abrazí a oděrek se ale objevuje, tím je pro nás čtení a snaha o obnovení jednoty náročnější a namáhavější, jelikož tato jednota působí pro naše vnímání chaoticky a malba ztrácí na ostroti, přesnosti, kontrastu nebo sytosti barev.⁸

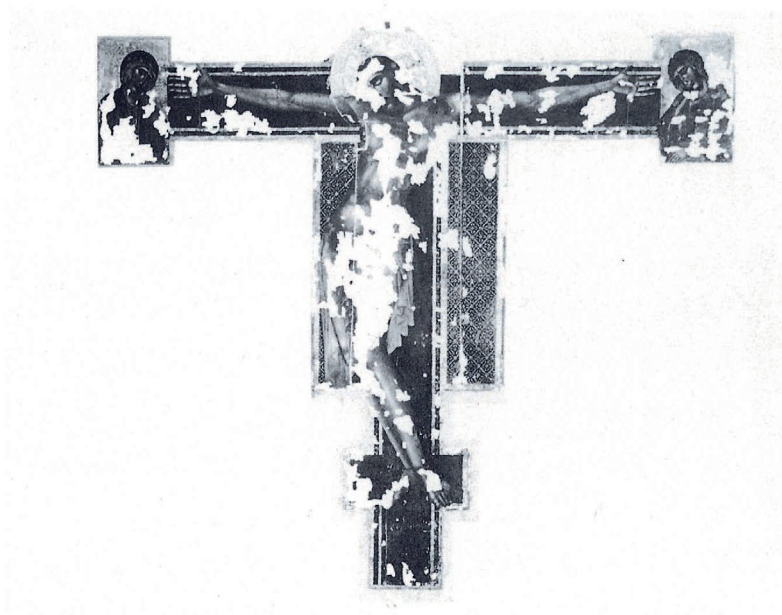
Vzhled poškozeného místa je také mimo velikosti a umístění ovlivněn mírou hloubky, do jaké vrstvy malby ztráta pronikne. Jinak bude vnímáno chybějící místo odpadlé na podložku nebo na podkladovou vrstvu, jinak abraze zasahující do barevné vrstvy nebo pouze do patiny.

K dosažení vyváženého a správného výsledku je třeba dané chybějící místo kriticky a formálně zhodnotit. Jaké řešení bude použito, vychází z individuálních problematik a potřeb uměleckého díla, tudíž není možné aplikovat celoplošně jedno pravidlo. Naopak musí vycházet z neustálého kritického hodnocení, prostřednictvím srovnávání principů a formálních vlastností daných chybějících míst barevné vrstvy.

6 ROSSI SCARZANELLA, CIANFANELLI 1999, s. 192

7 Ibidem, s. 193

8 Ibidem, s. 193



3 - Cimabue, *Krucifix*, 1265, Museo dell'opera di Santa Croce, Florencie; stav po vytmelení velkých chybějících ploch malby - chybějící inkarnát Krista způsobuje markantní narušení figury, malba na úkor poškození ustupuje do pozadí



4 - Sandro Botticelli, *Korunování Panny Marie*, 1488-90, Galleria degli Uffizi, Florencie; stav po vytmelení chybějících malby

3. Restaurátorský zásah

Malba, jejíž povrch je poznamenán výraznou barevnou ztrátou bude vždy vyvolávat otázky o původní podobě obrazu, záměru umělce a o tom, jak lze tato hlediska sloučit se současným stavem díla. Na jedné straně dílo jako materiální objekt bude nevyhnutelně pozměněno vlivem prostředí a lidských faktorů. Na druhou stranu je význam malby neoddělitelně spjat s jeho obrazovou částí a tudíž závisí na určité míře kontinuity v rámci kompozice. Konzervační zásah se proto snaží o nalezení nejlepšího kompromisu mezi stavem objektu v době jeho vzniku a jeho skutečným stavem, jak se k nám v průběhu času dostal.

Určení původního vzhledu díla a záměru umělce může být problematické, jelikož si nikdy nemůžeme být zcela jisti, zda změny, ke kterým v průběhu času došlo nebo naše interpretace je tím, co autor zamýšlel. Nedílnou součástí je proto vizuální nebo laboratorní analýza díla, které nám může přiblížit některé jeho aspekty, např. techniku malby. Výhodou je také znalost chování použitých materiálů při stárnutí a porozumění optickým změnám, způsobeným např. předchozími konzervačními úpravami. To vše nám může poskytnout informace, které mohou přispět ke správné interpretaci.

Konzervační zásah však může komplikovat fakt, že prostřednictvím jediného uměleckého díla mohou být interpretovány různé záměry, které mohou přesahovat rámec obrazu, např. optické efekty, prostředí díla, apod. Restaurátorský zásah však často nemůže respektovat každý. Jako příklad lze jmenovat umístění díla. Přestože bylo umělecké dílo vytvořeno pro konkrétní prostředí, závisející na architektuře, osvětlení nebo účelu, vzhledem k nevhodným podmínkám původního umístění může být rozhodnuto dílo přemístit do muzea. Zachování objektu tak dostalo přednost před jeho původním kontextovým či funkčním významem.

Výběr koncepce restaurátorského zásahu je ovlivněn mnoha faktory. Před jejím stanovením je však nutné vzít v úvahu několik otázek, aby bylo možné stanovit co nejvhodnější způsob zásahu.

Jakým způsobem bude dílo po restaurování prezentováno? Bude uloženo v depozitáři nebo bude vystaveno v galerii, eventuálně v kostele? Kdo je majitelem objektu? Má dílo sloužit jako historický pramen? Pokud dílo ponese známky značné degradace, bude vůbec možné ho vystavit? V jaké podobě by mělo být dílo zachováno a v jakém stavu by mělo být předáno dalším generacím?

Na tyto otázky neexistuje jednoznačná odpověď a výsledná koncepce bude vždy záviset na schopnosti restaurátora a na materiálech a technologiích dané doby.

V případě, že má být dílo vystaveno v galerii, v sakrálních prostorách nebo ve sbírkách soukromého majitele je kladen důraz na reprezentativní účel s maximální estetickou kvalitou. Soukromí sběratelé často kladou požadavek, aby byl obraz po zásahu vypadal jako nový, proto přiznání jakéhokoliv defektu, který by ubíral na estetické kvalitě, nepřipadá v úvahu. Podobně pokud je objekt vystaven v kostele představuje poškození nežádoucí faktor, snižující jeho sakrální hodnotu.

Tuto změnu kontextu je možné vnímat dvěma způsoby: jednak jako ztrátu smyslu uměleckého díla, nebo jako novou fázi v dynamických proměnách života uměleckého díla, které je nadále používáno a doceňováno, nyní však jinými způsoby.

Výsledné řešení problematiky je tedy pro restaurátora hledáním rovnováhy a kompromisu, kterým by uspokojil nejen nároky zadavatele, ale také etické požadavky restaurátora – autenticitu matérie a úctu k dílu.

Restaurátorský zásah se tak pohybuje mezi dvěma požadavky. Na jedné straně je to požadavek

historicko-dokumentární, který konzervátorský zásah vyžaduje za účelem vytvoření historického dokumentu pro studium historie a dějin umění. Na straně druhé, se nachází jeho estetická hodnota, které umělecké dílo chápe jako živou památku s určitou uměleckou kvalitou.

Jasně stanovení postupu restaurování a otázka, jaký život bude umělecké dílo prožívat po dokončení restaurátorského zásahu – zda bude sloužit jako historický dokument nebo zda bude určené k veřejné prezentaci – by však měly být objasněny před samotným restaurováním.

Způsobu retuše předchází také rozhodnutí, do jaké míry by měly být odstraněny povrchové nečistoty a zda by měly být ponechány či odstraněny předchozí restaurátorské zásahy.

3.1. Otázka čištění a patiny

Vnímání změn, ke kterým dochází v průběhu času, je ovlivněno řadou faktorů, které jsou posuzovány podle hodnoty a významu, který dílu přináší nebo naopak ubírají.

Umělecké dílo může být v průběhu času pozměněno řadou způsobů, včetně fyzikálního a chemického poškození materiálů, úpravami související s funkcí uměleckého díla, náhodným nebo záměrným poškozením či restaurátorským a konzervačním zásahem. Každá vrstva malby (od podložky až po lakovou vrstvu) reaguje nezávisle navzájem ve fyzikální a chemické struktuře materiálů malby a na okolní změny v prostředí. Dřevěné a plátěné podložky tak například podléhají strukturálním změnám v reakci na kolísání teploty a vlhkosti prostředí, které mohou vést k charakteristické krakeláži v barevné a podkladové vrstvě, plošným deformacím a v extrémních případech ke ztrátám barvy.

Stárnutí a degradace materiálů malby a podložky nebo druhotných materiálů (staré retuše), mohou způsobit vážné optické poruchy, jejichž následkem může dojít ke změnám vizuálního vnímání celého obrazu. Některé pigmenty mohou ztmavnout, vyblednout nebo zcela změnit barvu v důsledku působení světla, což změní pouze určité části malby. Takových změn si můžeme povšimnout například v případě barevných změn měděnky, která v průběhu času zhnědne nebo při zblednutí některých červených pigmentů. Se stárnutím olejového média se mohou, např. běloby, stát průhlednější a odhalit tak některé nižší vrstvy malby – podkresbu nebo pentimenty. Zežloutlý lak nebo tlustá nečistota může výrazně pozměnit barevnost nejen celé malby, ale i lokální tóny (např. modrý plášť na zelený) a tím zvrátit rovnováhu obrazu.

Umělecká díla však byla leckdy pozměněna také lidskými zásahy. Tyto změny lze spojit s funkcí, přijetím nebo používáním a uchováváním uměleckého díla. S měnícím se vkusem majitelů byly obrazy zvětšovány, ořezávány nebo přeformátovány tak, aby odpovídaly současným módě nebo aby se přizpůsobily konkrétnímu prostředí. Původní rámy byly nahrazovány, aby byla uměleckým dílům zajištěna aktuálnost. Trh a sběratelství podnítily úpravy, díky kterým bylo umělecké dílo prodejnější – polyptychy byly rozebírány, aby mohly být jejich části snadněji přepraveny a prodány jednotlivě za vyšší částky.⁹

Změny, ke kterým v průběhu času dochází, jsou spojené s působením času na díle, které dodávají obrazu patinu, jež je přirozeným důkazem jeho života v čase. Patina odráží různé hodnoty kladené

9 CONTI 2007, s. 269

na umělecká díla v různých časových obdobích a různými pozorovateli a závisí na mnoha faktorech, jako je vzhled samotného objektu či kulturní a historický kontext. Aby bylo možné dostatečně zhodnotit tyto změny, je nezbytné zvážit vztah mezi patinou a jejími pozitivními či negativními dopady na dílo.

Patina, jak je v současnosti chápána, zahrnuje dvě základní kategorie: změny způsobené přírodou, nevratnou fyzikální nebo chemickou změnou struktury malby (krakeláž, pigmentové změny, zprůhlednění média) a známky, považovány za významné, protože odrážejí některé aspekty díla související s jeho vnímáním, použitím a historií. Zatímco některé změny jsou vnímány pouze jako nezvratná součást procesu stárnutí, jiné mohou být zajímavé z historického, estetického nebo kulturního hlediska. V závislosti na daném případě mají všechny změny řadu úrovní, podle kterých je dále zvažována jejich přijatelnost. Je důležité proto rozlišit hranici mezi známkami stáří a historií na jedné straně a poškozením, vyžadující zásah na straně druhé.¹⁰

Neexistuje řešení, které by bylo možné systematicky použít pro každý zásah. Každé umělecké dílo má svůj jedinečný charakter, stejně jako poškození. Proto je nutné si již před zahájením práce stanovit, jakých výsledků by mělo být dosaženo a v jakých úrovních.

Na začátek je třeba si uvědomit důležitý fakt nemožnosti dosáhnout počáteční rovnováhy díla, v době jeho vzniku. Naopak bude potřeba nastolit rovnováhu novou, na základě stavu dochování díla.

Během čištění se se tedy patina, nečistota a laky musí ztenčit do takové míry, aby byla obnovena rovnováha mezi materiálním stavem a obrazovými charakteristikami malby, prostřednictvím kritického a diferenciovaného zásahu. V průběhu práce je třeba postupovat lokálně a patinu místy ponechat nebo naopak některé oblasti důkladněji vyčistit v závislosti na daných potřebách malby pro zajištění vyváženého stavu. Stejně tak ne všechny vrstvy laku a nečistot musí být v průběhu čištění odstraňovány, jelikož jsou aspektem stárnutí, který je nepostradatelnou součástí obrazu a jeho současné podoby. Naopak je nutné vyvarovat se úplnému nebo stejnoměrnému odstranění tloušťky nečistot.

Stejným způsobem, na základě kritického zhodnocení současného stavu zachování uměleckého díla, je nutné zhodnotit také míru odstranění doplňků z předchozích restaurátorských zásahů. Umělecké dílo nemusí existovat pouze v původní podobě, ale může být součtem různých historických dokumentů. Proto je nutné každý dodatek prozkoumat a racionálně posoudit, zda má být zachován. Přemalby musí být posuzovány případ od případu. Měla by být přemalba odstraněna úplně nebo pouze částečně? Lze její nevhodný odstín zatónovat pomocí lazury? Dalším aspektem je také proveditelnost odstranění: je vůbec možné vrstvy bezpečně oddělit?¹¹

Každý doplněk proto musí projít kritickým zhodnocením, a pokud představuje určitou hodnotu (např. historickou v rámci restaurátorského zásahu), je vhodné dodatek zachovat. Pozdější restaurování jsou nejen součástí historie malby, ale jsou také zdrojem, dokumentujícími metody a materiály používaných v rámci restaurátorské praxe v určitém období. Všechna tato kritéria je třeba před samotnou retuší vzít v úvahu.

Nelze tedy přistupovat k individuálním fázím restaurování jednotlivě, ale je třeba brát konzervační zásah jako celek, kdy na sebe jednotlivé fáze navazují a navzájem se ovlivňují. Pokud bude obraz

10 PHILIPPOT 1996, s. 372

11 VON DER GOLTZ, HILL STONER 2012, s. 498

vyčištěn určitým způsobem (např. pokud budou odstraněny veškeré doplňky a přemalby) bude tomu odpovídat i následné tmelení a retuš. Otázka míry čištění a retuše se proto musí řešit společně již na počátku zásahu.

3.2. Integrace chybějících míst

Cílem retuše je na prvním místě obnovení nové vizuální rovnováhy uměleckého díla, která je však podřízena současnému stavu obrazu. Tato nově nastolená harmonie musí být co nejbližší té původní, aniž by měnila výrazové vlastnosti originální malby. Současně však nesmí měnit ty, které dílo získalo v průběhu času, a které se nyní staly jeho nedílnou součástí.

Způsob, jakým bude přistoupeno k retuši, by měl být navržen již na počátku restaurátorského zásahu. Do jaké míry obraz retušovat? Mohou některá vážně poškozená místa tuto míru ovlivnit? Jaké defekty retušovat a v jakém pořadí? Může vyretušování určitých defektů napomoci k ujasnění integrace jiného poškození?

Míra dokončenosti retuše je podřízena stavu dochování díla, proto by měla být vždy v poměru k tomuto stavu. K obrazu, který utrpěl značná poškození ve formě četných ztrát barevné vrstvy a množství abrazí je třeba přistupovat tak, aby úroveň dokončenosti byla obecně na nižší úrovni. Přestože je možné některá chybějící místa vyplnit propracovanějším způsobem je třeba stále se držet jednoty celku, aby výsledná integrace nepůsobila nehomogenně a přizpůsobit tak retuš poškozenému stavu díla.

Pokud je malba poškozena rozsáhlými ztrátami, kde chybí důležitá část kompozice, může být obtížné jednoznačně určit původní podobu díla. Napomoci mohou v tomto případě dokumentární zdroje (fotografie, kopie, grafické tisky, související s umělcem, školou nebo žánrem díla) nebo spolupráce s historiky umění. Je však nutné poznamenat, že chybějící části jsou svojí podstatou vždy jedinečného charakteru a nelze je vždy snadno rekonstruovat napodobením jiných dochovaných částí díla. Je tedy na zvážení, zda bude cílem retuše vytvořit novou životaschopnou rekonstrukci podle zdrojů dostupných z obrazu nebo jiných pramenů, anebo se omezit pouze na potlačení vizuálního dopadu chybějícího místa na zbytek obrazu.

Přestože se v praxi způsob retuše řídí individuálními požadavky díla, měla by se závěrečná integrace vždy soustředit především na obnovu jednoty obrazu. Proto je doporučováno se nejdříve zaměřit na menší a okrajová odpadlá místa, způsobující většinou pouze malá narušení a které se zároveň snadno integrují. Tímto způsobem se malba stane čitelnější a v dalším kroku je tak mnohem snazší posoudit větší ztráty a způsob jejich rekonstrukce.

Důležitým kritériem je také neustálé přehodnocování práce, jelikož s každým zaretušovaným defektem se do popředí dostávají nová poškození, která byla zastíněná těmi výraznějšími. Proto je také podstatné pracovat na obraze jako celku a nezaměřovat se na každý drobný defekt – ne vždy je totiž možné dosáhnout stejné úrovně dokončenosti ve všech částech malby.

Jedním z nejdůležitějších požadavků je však zdrženlivost přístupu. Vzhledem k tomu, že retušované oblasti pravděpodobně zestárnou odlišným způsobem a oproti malbě změni barevnost, bude mít minimální přístup větší šanci na delší životnost zásahu. Zkrátí se tím tak časový úsek, kdy bude nutné dílo znovu restaurovat.

4. Řešení integrace chybějících míst v období 19. století

Následující část se věnuje historickému přehledu různých řešení problematiky retuše malířských děl a to jak na úrovni tradiční restaurátorské praxe, tak v rámci inovativních zásahů, které z této praxe vybočovaly. Přestože se hlavní část textu zaměřuje především na období 19. a 20. století, představuje úvodní kapitola stručné shrnutí teoretických a praktických přístupů, které předznamenaly moderní teorii a praxi restaurování.

4.1. Stručný přehled přístupu k reintegraci chybějících míst před 19. stoletím

V průběhu historie restaurování uměleckých děl vždy docházelo k diskuzím a kritikám týkající se jednotlivých zásahů poškozených děl. V souladu s převažující praxí však ztráta barevné vrstvy reprezentovala negativní faktor, který snižoval hodnotu uměleckého díla, ať už estetickou, duchovní nebo komerční. Proto byla tradičním přístupem v retuši kompletní integrace, která rekonstruovala chybějící části obrazu, aby skryla známky poškození. Pod pojmem navrácení jednoty a hodnoty uměleckého díla se však mnohdy skrývaly rozsáhlé retuše, které svojí snahou poškozené části zakrýt dílo mnohdy dokonce reinterpretovalo.

V období středověku jsou umělecká díla vnímána především jako komunikační prostředek církve. Mají symbolický význam, náboženskou a liturgickou hodnotu, tudíž je i zachování jejich funkčnosti na prvním místě. Aby mohlo dílo nadále interpretovat tyto hodnoty, byly prováděny různé typy zásahů. Tyto změny vznikají z několika důvodů. Jedním z nich je oprava poškozené malby. I v případě drobných poškození však často docházelo k rozsáhlým přemalbám, jelikož bylo pro malíře jednodušší danou část malby zcela předělat, než se přizpůsobovat stylu původního umělce. Dalšími dvěma důvody pro zásah do obrazové struktury malby byla změna ikonologie nebo ikonografie obrazu a stylová aktualizace, spojená s dobovým vkusem.¹² Přemalby tak byly výsledkem snahy o zakrytí poškozeného stavu malby a obnovení komunikačního jazyka s divákem a směřovaly spíše na zachování obsahu díla, než jeho umělecké stránky.

Retuš ve stylu původního umělce se začala objevovat poměrně brzo. Freska *Guidoriccio da Fogliano* (20. léta 14. st.) od Simone Martiniho, nacházející se v Sieně byla z velké části (především část hradu Montemassi v pozadí) poškozena a znovu vytvořena v původním stylu. Daný zásah proběhl již sedmdesát pět nebo sto padesát let po namalování fresky.¹³ Tento přístup vzhledem k časovému období provedení zásahu je velmi neobvyklý. Častější praxí bylo renovování nebo „aktualizování“ poškozených nebo dokonce nepoškozených obrazů v moderním stylu, aby byla zajištěna jejich životnost. Příkladem tohoto přístupu může být zásah na triptychu *Madonna se svěťci* Bernarda Daddiho z 30. Let 14. Století (ze sbírek J. Paul Getty Musea), kde byla o sto let později přimalována postava malého Krista. Podle historiků bylo dílo pravděpodobně objednáno pro pohřební kapli a Madonna přimlouvající se za duši zesnulého směřovala směrem k sarkofágu. V určitém okamžiku byl obraz přemístěn a přimlouvavé gesto již nemělo smysl. K postavě Panny Marie byl tedy přima-

12 CIATTI 2009, s. 28

13 CONTI 2007, s. 5

lován malý Kristus.¹⁴

Rozsáhlé retuše byly v uměleckohistorických textech kritizovány již od Giorgia Vasariho. V biografii Luca Signorelliho popisuje Vasari zásah, provedený na malbě *Obřízka* (1490-1), kde byla vážně poškozena hlava malého Ježíše Krista. O padesát let později byla poškozená část přemalována malířem Sodomou. Na Vasariho práce Sodomy nijak zvlášť nezapůsobila a napsal: „*Mnohdy by bylo nejlepší ponechat práce vytvořené vynikajícími muži v částečně poškozeném stavu, než je nechat retušovat méně zručnou rukou.*“¹⁵ Vasari tak naznačil, že mistrovství nemůže být reprodukováno a retušovaný obraz ztrácí nejen kvalitu, ale i hodnotu v očích odborníků. Přestože se Vasari vyjadřoval proti rozsáhlým retuším a přemalbám, zachování určitého respektu a úcty bylo na základě jeho úsudku vyhrazeno pouze pro díla mistrovské kvality. Méně kvalitní díla tak mohla být jednoduše nahrazena novými, jelikož nebyla považována za natolik důležitá, aby byla zachována.

Současné s měnícím se postavením umění a umělců docházelo ke změnám v postojích k restaurování, o čemž svědčí i vznik nové terminologie. Zatímco výraz „restaurovat“ by se dal ve spojitosti se zásahy z 15. Století označit spíše jako „přetvořit“, v moderním smyslu ho používá až Filippo Baldinucci ve svém traktátu *Vocabolario Toscano dell'arte del disegno* z roku 1681. Kriticky zde vysvětluje také význam pojmu *rifiorire* („oživení“). Spojuje ho s rozsáhlými přemalbami, „*který ničí nejen krásu obrazu, ale také všechny známky starobylosti*“.¹⁶ Na rozdíl od předchozí praxe retuše spočívá zmiňovaný přístup v lokální retuši chybějících míst, které odpadly nebo byly poškozeny „*a které dovedná ruka může snadno napravit, aniž by z malby bylo odstraněno cokoli jiného, než tyto defekty*“.¹⁷ Zmiňuje také názor, že ta nejvyšší díla by měla být retušována pouze nepatrně anebo vůbec, dokonce ani odbornou rukou. Obával se nejen možných budoucích změn barevnosti v důsledku stárnutí retuší, ale také poklesu kvality charakteristik retušovaného díla.

Současná praxe se však lišila a k přemalbám docházelo v různých mírách. Teprve v 19. Století byl pojem „retušování“ (anglicky *retouching*, italsky *ritocco*, německy *retusche*) přivlastněn k restaurování obrazové vrstvy.

Ačkoliv je dnes respekt k originálu považován za nezbytný předpoklad etického restaurování, tento koncept byl zakotven již v 17. a 18. Století. Existovaly dokumenty, které se zabývaly důležitostí reversibility zásahu. V tomto kontextu je slavný zásah Carla Marattiho. Carlo Maratta (1625-1713), významný římský malíř, provedl řadu restaurátorských zásahů v Římě, včetně Raffaelovy *Stanze* ve Vatikánu a *Psyche Loggia* v paláci Farnesina. *Stanze* a *lodžie* byly vzhledem ke své významnosti mnohokrát opakovaně restaurovány, proto je obtížné vnímat, co z Marattovy práce stále existuje. Projekt *Psyche Loggia* (1693-4) byl však dobře zdokumentován soudobými spisovateli, mezi nimi například Giovannim Pietrem Bellorim. Jednalo se o komplikovaný zásah zahrnující freskové malby na klenbě. Při retušování Raffaelovy fresky použil Maratta pastely pojené arabskou gumou, aby mohla být jeho práce snadno odstraněna, pokud by se v budoucnu našel vhodnější restaurátorský

14 PARTRIDGE 2003, s. 13

15 CIATTI 2004, s. 15

16 CIATTI 2003, s. 191

17 Ibidem

přístup. Bellori v životopise Carla Maratti obhajuje provedení zásah na freskách a pochvaluje zdrženlivé použití reverzibilní retuše.

Dalším příkladem Marattiho reverzibilního zásahu je retuš na fresce *Madonna del Cucito* od Guida Reniho v Quirinalu (1609-11), kde na žádost papeže Innocenta XI. Maratta přidal Madonně závoj. Papež považoval výstřih Madonny za příliš nízký. Také v tomto případě Maratta použil pastel, aby nedošlo k nezvratné změně díla umělce.¹⁸ S pozoruhodnou prozíravostí Maratti také experimentoval s tečkovanou retuší.

Specializace zaměřená na restaurování obrazů v 18. Století, s sebou přinesla také impuls ke kritičtějšímu přístupu. Ve Francii se poprvé objevuje nový termín „konzervace“ (na rozdíl od „restaurování“). Velký důraz klade na maximální originalitu díla, což ve 40. letech 18. Století podnítilo rozvoj „respektujícího“ způsobu retuše. Technika pointiller („práce v bodech“) představovala metodu, kdy byla retuš provedena imitativně prostřednictvím množství drobných bodů a aplikována byla pouze na místech ztrát barevné vrstvy.¹⁹

Problém reverzibilní retuše řeší později v 18. Století v Benátkách Pietro Edwards (1744-1821). Krátce poté, kdy byl v roce 1778 Benátskou republikou pověřen úkolem sestavit skupinu malířů, kteří by se věnovali striktně konzervování tzv. veřejných obrazů, napsal řadu písemných návrhů určených pro restaurátory, týkající se péče o obrazy. V tomto ohledu to byl významný krok pro rozpoznání potřebných požadavků a etiky specifických pro profesi restaurátora. Na rozdíl od běžné praxe té doby si byl vědom potřeby oddělit restaurátorskou a malířskou činnost a pro profesi restaurátora nezbytnost absolvovat specificky zaměřené školení.

Edwards obecně projevoval hluboký respekt k originalitě uměleckého díla, respekt v té době vzácný a vyspělý. Ve svých textech několikrát opakoval, že retuš chybějících částí musí být provedena, „*aniž by zasahovala do staré malby a tak, aby zásah nebyl viditelný*“, takovým způsobem „*aniž by překračovala okraj narušené oblasti v důsledku nedostatku pečlivosti nebo přílišnému spěchu*“.²⁰ Důležitým kritériem integrace je také použití materiálů, které jsou snadno odstranitelné. Z tohoto důvodu přijal místo olejového pojidla pryskyřičné (pravděpodobně jím byl mastix), které je snadněji odstranitelné.

V průběhu 18. Století jsou pak v písemných pramenech stále častěji zmiňovány alternativy k olejovým pojidlům, jako jsou pryskyřice, vejce, klihy a vosk. Kromě laků a izolačních vrstev byla zohledněna také reverzibilita tmelů, na které byly retuše provedeny. V průběhu času byla ve snaze o splnění požadavku reverzibility použita široká škála směsí a vrstvených systémů.

4.2. Restaurátorská praxe 19. století

Dosažení rovnováhy mezi respektováním estetické a historické stránky uměleckého díla, představuje problém, který se v průběhu 19. století ještě více prohloubil. Přeměna role malíře – restaurátora do role konzervátora – technika představuje jeden z důležitých faktorů, který ve značné míře

18 CONTI 2007, s. 121

19 NADOLNY 2012, s. 574

20 CONTI 2007, s. 192

ovlivnil přístup k restaurování a tedy i postoj k retuši uměleckého díla. Do té doby byli restaurátory akademičtí malíři, kteří konzervátorské práce prováděli pod záštitou svých akademií. Tomu odpovídal i způsob retuše, která proto musela být provedena co nejvíce nenápadněji. Tato praxe přetrvává i v 19. století, stále častěji se však objevují výjimky a snahy požadující změnu. Tato tradice bude pokračovat, dokud nebudou vytvořeny nové podmínky, podstatně ovlivněné Giovannim Battistou Cavalcasellem v druhé polovině 19. století.

Imitativní reintegrace byla běžně rozšířenou praxí většiny restaurátorů, jelikož byla spojená s tradičním přístupem v historii restaurování. Tato rozšířená praxe byla ve velké míře způsobena vzestupem v oboru znalectví a sběratelství, které ovlivňovalo způsob, jakým byly obrazy restaurovány a jak byla vnímána přirozená patina obrazu.

Trh s uměním představoval pro restaurování uměleckých děl významnou roli, jelikož bylo restaurování často prováděno pro sběratele umění. Rozmach sběratelství souvisel se „znovuobjevením“ středověkých italských obrazů. Po té, co byly po několik století znalci většinou přehlíženy, jsou nyní docenovány, jak z hlediska nacionálního vnímání, tak pro svou náboženskou hodnotu. Umělecká díla jsou studována nejen z hlediska teorie (studium dějin umění), ale jsou také vyhledávána pod nánosy druhotných vrstev z pozdějších zásahů jak na nástěnných malbách, tak na deskových obrazech. S rostoucím vlivem oboru znalectví docházelo také ke snahám „reatribuovat“ umělecké dílo. To bylo možné po odstranění všech druhotných zásahů. Nová metodologie tak spočívala ve snímání těchto následných úprav pro odhalení původního středověkého vzhledu děl. Starší zásahy, např. z období baroka, jsou však bez ostychu odstraňovány a chybějící původní části malby jsou následně doplněny.

Dalším faktorem, který z velké míry ovlivnil restaurátorský přístup a metodologii, byly příručky, texty a knihy, které se v devatenáctém století napříč Evropou začínají šířit a které jsou věnované restaurátorské praxi. Do té doby byly k dispozici pouze omezené informace o restaurování rozptýlené v pojednáních a traktátech o malířském umění. Vychází také první kniha zaměřená výhradně na restaurování – *Über Restaurierung Alter Ölgemälde* německého malíře a restaurátora Christiana Köstera (1784-1851), publikována již v roce 1827.

V roce 1866 se objevují první traktáty o restaurování malby také v Itálii – *Manuale del pittore restauratore* sienského malíře a restaurátora Ulisse Fornioho (1814-1867) a *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'Arte del Restauratore di dipinti* (první část v roce 1866, druhá a třetí 1873) Giovanni Secco Suarda (1798-1873), představitele lombardské restaurátorské školy.

Tato nová pojednání se věnovala jak úrovni čištění, tak různým způsobům a přístupům ve vizuální kompenzaci. Zahrnovaly přesné popisy materiálů vhodných pro retušování a postupů ke konkrétním problémům obrazové integrace. Autoři textů často navrhovali olejové médium retuše, vzhledem ke snadné práci s daným médiem, stále častěji však vyjadřovali znepokojení nad nestabilitou a změnou barevnosti. Vedle olejového média proto dále doporučovali alternativní média a metody, např. temperu nebo pigment rozemletý s mastixem.

Tyto traktáty zároveň představují rozpory své doby. Je možné najít pasáže odpovídající moderním postojům a požadavkům, ale i teorie, které by dnes byly zcela nahrazeny. Zásada úcty k originálu je v traktátech všudypřítomná, avšak „respekt“ je třeba číst kriticky, obzvlášť týkající se otázky čištění

a patiny.

V oblasti čištění a zachování patiny byly běžné oba protikladné přístupy – na jedné straně stáli příznivci zdrženlivého čištění, jejichž pečlivě zvoleným cílem bylo zachování rovnováhy „původní harmonie“, které mělo být dosaženo odstraněním nečistot a laků diferenciováním způsobem, podle různých oblastí obrazu bez zasahování do patiny malby. Na straně druhé stáli zastánci tzv. objektivního (cíleného) čištění, kteří z povrchu malby odstraňovali vše, co bylo vyhodnoceno jako nepůvodní. Tento způsob restaurování byl praxi také převládající.

Rozsáhlé přemalby a lazury byly ospravedlnitelné, pokud vylepšili vzhledu obrazu. Špatný stav obrazu, často způsobený v důsledku extenzivního čištění a odstraňování nepůvodních vrstev, byl proto často skrýván pod vrstvou přemaleb. K takovýmto „korekturám“ docházelo často zejména u italských primitivů. Fragmenty raných italských maleb byly „přeformátovány“, kvůli nepravidelným obrysům, které odkazovaly k jejich původnímu umístění v oltářích. Snaha zakrýt fragmentární stav často vedla k přemalbám a doplňkům – obnovení modelace figur, posílení ztracených obrysů nebo odstranění anatomických zvláštností.

Oblíbenou praktikou bylo také nanášení umělých patin, sloužící k zakrytí škod, sjednocení retuší a původní malby a k obnovení vzhledu starosti. Tyto „nazlátlé“ laky, mnohdy pigmentované, byly běžnou praxí. Dokonce i Ullisse Forni ve svém traktátu z roku 1866 navrhuje použití lékořice, kávy nebo tabákových listů jako prostředek k umělému zestárnutí laku.²¹ Tyto "zestárlé" laky obrazům dodávaly auru starobylosti a tudíž i zvyšovaly jejich tržní hodnotu.

Tento přístup estetického restaurování je spojený převážně s anglosaskou a lombardskou školou restaurování. Sir Charles Eastlake (1793-1865), první ředitel Národní galerie v Londýně, ve velké míře určoval, jakým způsobem se k restaurování děl v instituci přistupovalo. V průběhu jeho působení získala Národní galerie přes 150 obrazů, reprezentující převážně ranou a pozdější renesanci. Díla byla často restaurována v milánském studiu Giuseppe Molteniho (1799-1867), který s Eastlakem úzce spolupracoval. Jelikož byl jeho způsob restaurování podmíněn požadavky trhu s uměním a sběratelství, obnášel zásah často značné intervence a přemalby, jejichž výsledkem byl nedotčený vzhled obrazů.²²

Typickým příkladem integrace starožitného stylu je činnost jednoho z hlavních obchodníků s uměním, Stefanem Bardim, na deskové malbě *Sv. Kateřina* (1320-1325) od Simone Martiniho, nacházející se v Národní kanadské galerii v Ottawě [5]. Těžce poškozená desková malba byla restaurována pravděpodobně v 70. letech 19. století. Velké chybějící části malby, zejména na pravé ruce světice, levé části jejího pláště a svatozáře byly doplněny imitativní technikou tak, aby nebyly rozeznatelné ani z bližší vzdálenosti [6].²³

Dalším příkladem zásahu, který směřoval k úplné obrazové rekonstrukci, byl známý restaurátorský zásah florentského restaurátora Gaetana Bianchiho (1819-1892) provedený v roce 1852 v kapli

21 BONSANTI 2003, s. 84

22 PARTRIDGE 2006, s. 21

23 CONTI 2007, s. 364

Bardiů v kostele Santa Croce ve Florencii [7,8]. Velká část defektů, která vznikla v neoklasicistním období v důsledku architektonických úprav kaple, byly rekonstruovány v technice buon fresco. Bianchi malbu provedl na přípravných sinopiích, podle metody používanou starými mistry. Chtěl se tak myšlenkově i provedením co nejvíce přiblížit mistrovské technice.

Bianchiho zásah, odstraněný při restaurování prováděném v letech 1958-1961 restaurátorem Leonnettem Tintorim, je znám díky fotografické dokumentaci z počátku 20. Století. Doplnky byly sejmuty nejen kvůli barevným změnám, ke kterým v průběhu času došlo, ale hlavně kvůli mylné interpretaci mezer, které tak pozměnily význam zobrazených scén.²⁴



5 - Simone Martini, *Sv. Kateřina*, (1320-1325); stav po sejmutí všech druhotných doplňků



6 - Simone Martini, *Sv. Kateřina*; stav po restaurování pro dílnu Simone Bardiho

24 OLSSON 1997, s.44



7 - Giotto, *Vize nanebevstoupení sv. Františka*, 1325-28, kaple Bardi, Santa Croce, Florencie; stav po restaurování malby Gaetanem Bianchim v roce 1852

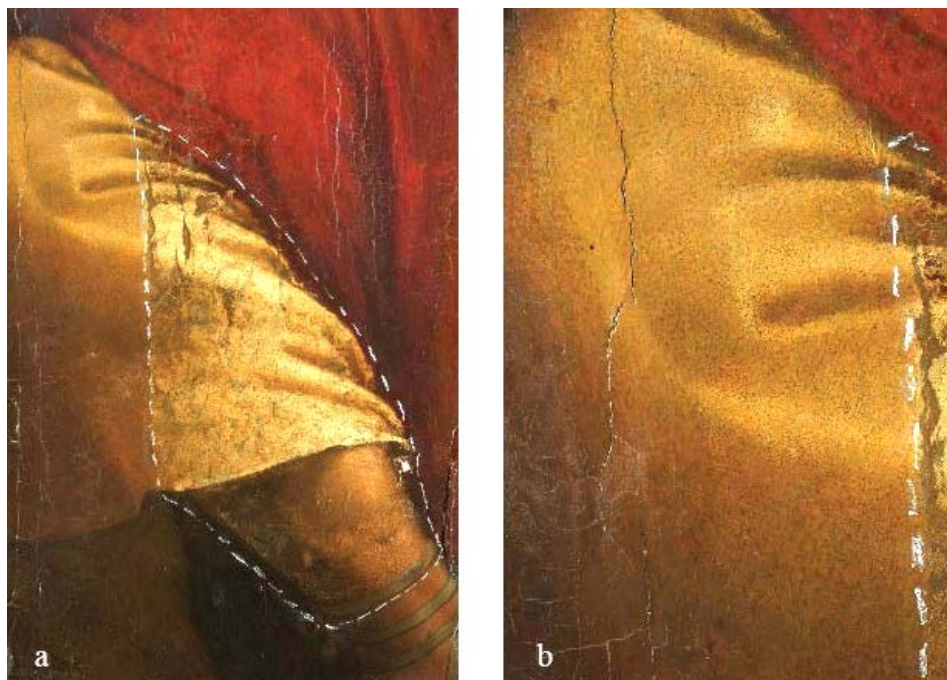


8 - Giotto, *Vize nanebevstoupení sv. Františka*, 1325-28, kaple Bardi, Santa Croce, Florencie;

4.3. Počátky odlišitelné reintegrace

Před polovinou 19. Století se většina restaurátorů zaměřovala na plnou, napodobitelnou retuš. Přestože se alternativy objevovaly pouze vzácně, právě různé přístupy k reintegraci a diskuze o nich, jak z filosofického tak praktického hlediska sehrály klíčovou roli ve vývoji moderní teorie restaurování. Odlišitelná retuš v praxi zahrnovala širokou škálu možností – od minimalistického zásahu až po zásah zcela hraničící s mimetickou, kdy je diferenciovaná retuš patrná pouze při pohledu zblízka.

Jako raný příklad odlišitelné intervence lze jmenovat zásah restaurátora Pietra Palmaroliho, který odlišitelnou technikou pracoval již v roce 1816 na obraze *Madonna s dítětem a světcí* od Giuglia Romana.²⁵ Poškozené oblasti malby byly integrovány pomocí tečkované retuše [9], kterou restaurátor použil na základě Marattiho práce. Zásah z 19. Století byl zdokumentován před restaurováním v roce 2007.



9 - Guglio Romano, detail obrazu *Madonna s dítětem a světcí*, 1521-22, kostel S. Maria dell' Anima, Řím; a – poškozená oblast, vyznačená křídou, zachycuje současný stav malby po sejmutí retuše, b – detail tečkované retuše aplikované Pietrem Palmarolim v roce 1816

V oblasti restaurování obrazů a nástěnných maleb se však případy odlišitelné retuše s maximálním respektem k dochovanému stavu díla ve větší míře objevují až poslední třetině 19. století. Umělecká díla byla stále více oceňována jako historické dokumenty, nejen kvůli rozmachu archeologie, ale také díky vzniku národních muzeí. Odpůrci nápodobivé retuše – především historici umění – po-

25 NADOLNY 2012, s. 579

važovali imitativní typ retuše v podstatě za formu falšování. Řešením, jak padělání zabránit bylo vytvořit takovou retuš, která by byla od originálu rozeznatelná.

V hledání řešení tohoto problému, se nejintenzivněji zabývali italští restaurátoři, v jejichž čele stál Giovan Battista Cavalcaselle (1820-1897), jeden ze zakladatelů moderní disciplíny dějin umění. Cavalcaselle studoval malbu na Akademii v Benátkách v letech 1835 – 1840 a je také autorem několika knih – *Nové dějiny italského malířství* (1864) a *Dějiny malířství v severní Itálii* (1871).

V 70. letech 19. století byl jmenován ředitelem uměleckého oddělení pro ministerstvo veřejného vzdělání italského státu. V roce 1877 vydal oběžník určený všem národním muzeím a galeriím obsahující pravidla pro restaurování obrazů prováděné státem, ve kterém poprvé zmiňuje neutrální retuš: „*Pokud dojde ke ztrátě malby, použijte odstín nebo odstíny barvy, které jsou blízké těm původním na originálu, vždy je udržujte o něco méně jasné než je tón dané části.*“²⁶ Cavalcaselle obhajoval re-integraci zatmelených oblastí a zároveň zdůrazňoval, aby retuše nepřesahovaly hranice chybějícího místa, a tam, kde se jedná pouze o opotřebení barevné vrstvy, doporučoval neretušovat vůbec.

Zároveň navrhoval, aby byl restaurátorský zásah viditelný a respektoval originál. Veškeré úpravy by proto měly být provedeny tak, aby ten, kdo dílo studuje, byl schopen rozeznat případný doplněk. „*Nezáleží ta na tom, zda je restaurátorský zásah patrný, ve skutečnosti by měl být viditelný; podstatné je, aby byl respektován originál. Lež, byť slušně řečená by měla být zcela vyloučena.*“²⁷

Jelikož Cavalcaselle vnímá umělecké dílo především jako historický dokument, zabývá se také otázkou autenticity. Požaduje její zachování a důležitý význam přikládá také jasnému vytyčení limitů autenticity, jejichž znalost následně určuje daný přístup k restaurování. Jako historik umění proto upřednostňuje výpovědní hodnotu a malba, přestože se nachází ve fragmentárním stavu, je pro něj opravdovější než obraz pod nánosem doplňků, které nepředstavují dílo ani nové ani staré.

Autenticita původního obrazu bez imitativních doplňků umožňuje jak studium techniky umělce, tak přesnější atribuci. Restaurátorský proces byl proto nyní zaměřen na dosažení výsledku „*aby jak odborník, tak divák mohl rozeznat co je původní a co je nové a mohl tak získat užitečné poučení.*“²⁸

Mimo jiné také navrhoval nahradit poškozené originály doplněnými kopiemi, které by umožnily divákovi lépe pochopit původní malbu. Originály by byly přístupné pro znalce a historiky umění. Dále také doporučuje, aby restaurátory nebyli malíři, ale spíše členové umělecko řemeslných dílen, kteří byli do jisté míry technickými odborníky.

Ve funkci na ministerstvu měl Cavalcaselle na starosti velké konzervátorské projekty, např. v roce 1871 restaurování několika Giottových fresek v Horní bazilice svatého Františka v Assisi, které pod dozorem Cavalcaselleho restauroval Guglielmo Botti. K restaurování maleb bylo přistoupeno s cílem spíše zvýšit jejich vnitřní hodnotu, než je restaurovat jako součást výzdoby architektury. Cavalcaselleho archeologický přístup se proto promítl i ve způsobu restaurování – zatmelena byla pouze místa s odpadlou barvou včetně omítky a retuš byla v těchto oblastech provedena neutrální metodou. Metodologii Cavalcaselleho odpovídalo i restaurování cyklu fresek Benozza Gozzoliho v Montefalcu, provedenou Filipem Fiscallim v letech 1889-1891 [10], restaurátorský zásah v kapli Arena v Padově nebo Camera degli Sposi v Mantově.

26 CIATTI 2004, s.16

27 Ibidem

28 Ibidem



10 - Benozzo Gozzoli, *Cyklus scén ze života sv. Františka - Smrt rytíře z Celana*, 1452, kostel San Francesco, Montefalco; detail restaurátorského zásahu Filipa Fiscaliho

Kontrasty mezi oběma protikladnými pohledy na integraci chybějících míst vedly na přelomu 19. a 20. století a na počátku 20. století k rozmanitosti různých přístupů. Luigi Cavenaghi (1844-1918), restaurátor lombardské školy restaurování, jejíž činnost je spojována především se starožitným způsobem restaurování, se dokázal dovedně pohybovat mezi imitativní a neutrální retuší či novými experimenty. V závislosti na majiteli (soukromý sběratel nebo veřejná instituce) navrhoval různá řešení integrace.

Jeho velká dovednost v imitativní integraci je patrná v případě *Piety* Carla Crivelliho (70. léta 15. století) nacházející se ve Fogg Art Museu v Bostnu [11], kterou restauroval v roce 1910 [12].

Zcela odlišný přístup pak zvolil při retuši *Polyptychu* sv. Řehoře (1473) Antonella da Messiny. Obraz v důsledku zemětřesení v Messině v roce 1908 utrpěl četná poškození. Boční panely oltáře (obrazy sv. Řehoře a sv. Benedikta) byly Cavenaghim zrestaurovány v roce 1912. Poškozený plášť sv. Řehoře a část jeho figury Cavenaghi naznačil pouze v graficky lineární kresbou [13]. Rekonstrukce vycházela z fotografií, pořízených před zásahem.²⁹

Deskovou malbu *Zvěstování* (1474), od stejného autora, zakoupil v roce 1907 italský stát do Archeo-

²⁹ CIATTI 2004, s.17

logického muzea v Syrakusách. Vzhledem ke špatnému stavu malby, jehož příčinou byla především velká vlhkost, byla malba v roce 1914 restaurována [22]. Po oddělení malby od dřevěné podložky a jejím přenesení na plátno byla četná odpadlá místa obrazové vrstvy zaretušována Cavenaghim. Imitativním způsobem doplnil pouze ta chybějící místa, jejichž rekonstrukce byla pro fungování prostoru a figur v kompozici nezbytná. Naopak v oblastech, kde by docházelo k příliš hypotetickým rekonstrukcím, se přesnému doplnění vyhýbal.³⁰



11,12 - Carlo Crivelli, *Pieta*; stav před a po restaurování Luigim Cavenaghim v roce 1910



13 - Antonello da Messina, *Polyptych sv. Řehoře*, 1473, Regionální muzeum v Messině; detail bočního křídla oltáře s postavou sv. Řehoře po restaurování Luigim Cavenaghim v roce 1912

30 CONTI 2007, s. 370

5. Přístup k retuši ve 20. století

Přestože se v průběhu 19. století objevovaly požadavky po viditelných technikách retuše, byla nápodobivá retuš stále standardem, uplatňovaným na většině institucí. Tato převažující tendence pokračuje i ve 20. století, ale zejména v Evropě se již v prvních desetiletích začíná objevovat rostoucí zájem o možnosti viditelných technik. Tato tendence pak vrcholí v první a začátkem druhé poloviny 20. století.

5.1. Mezinárodní kontext

Zájem o stopy, které umělecké dílo získává v průběhu času, mělo za následek silný smysl pro povinnost zachovávat známky dopadu, které mají určitý historický nebo společenský význam. To vedlo ke vzrůstajícímu respektu a snaze rozpoznávat všechny rozměry uměleckého díla, ať už estetické, historické, kulturní nebo duchovní. Zejména vzestup povědomí o historické hodnotě uměleckého díla, se projevuje v počátku první poloviny 20. století. Odpovídají tomu i rostoucí snahy o alternativní přístupy a experimenty.

Jakkoliv mnozí imitativní retuš zavrhovali, jen málokdo se dokázal shodnout na tom, co představuje přijatelnou možnost. Jednou z prvních prací, věnující se etice a možnostem vizuální integrace byla esej vydaná v roce 1914 německým restaurátorem Victor Bauer-Boltonem, *Sollen fehlende Stellen bei Gemalden ergänzt werden und wie wäre hierbei am besten zu verfahren?*, ve kterém se zabývá otázkou nutnosti retušování obrazů a jejími různými způsoby provedení. Byl přesvědčený, že úplná rekonstrukce obrazu je nemožná, odsuzoval „závádějící“ retuše, ale také věřil, že ztráty by neměly narušovat zážitek z obrazu jako celku. Požaduje tedy, aby retuše byly jasně rozpoznatelné. Zároveň navrhuje metodu, kdy jsou poškozená místa vyplněna tmelem, který je o nepatrnou úroveň nižší než originální malba. Rozděluje také přístup k retuši podle toho, zda je umělecké dílo považováno za umělecké dílo, historický dokument nebo komerční objekt.³¹

Důležitou roli nejen v utváření názorů ale také v konfrontaci různých metodologií a názorů na otázku retuše představují mezinárodní konference. Konference v Římě v roce 1930 proběhla v době, kdy se obor konzervování a památková péče etablovala jako odborná disciplína. Příručka, která byla sestavena po setkání mezinárodní komise, představuje raný pokus formulovat mezinárodně uznávané pokyny pro praxi. Ačkoliv tato konference nebyla primárně věnována pouze problematice retuše, bylo téma kompenzace barevných ztrát mezi restaurátory jedním z hlavních předmětů diskuze. Stanovené zásady retuše se zaměřily na nutnost omezení retuše pouze na oblasti ztráty, zaručení odstranitelnosti použitých materiálů a důkladnou dokumentaci zásahu. Rovněž bylo zdůrazněno, aby před provedením zásahu restaurátor shromáždil co nejvíce informací o uměleckém díle a o jeho proměnách v průběhu času, a tyto informace konzultoval s kurátory a historiky umění.³²

Za zmínku stojí příspěvek německého restaurátora působícího v Národní galerii v Londýně, Helmuta Ruhemanna, který přestože se později v praxi přiklání k použití imitativní retuše, pro určité případy doporučoval použití viditelných technik a uvedl zde také řadu různých metod pro vytvoření

31 BAUER-BOLTON 2005, s. 358-369

32 MUIR 2009, s. 21

odlišitelné retuše. Tyto přístupy později rozvedl ve své knize do sedmnácti různých metod viditelné reintegrace od snadno rozeznatelných (v podobě různých odstínů neutrálních tmelů) až po integrace viditelných pouze při bližším pozorování.³³

Přestože byla v té době značná pozornost věnována viditelným technikám retuše, principy, formulované na římské konferenci poskytovaly také řadu praktických řešení pro imitativní retuš, zejména v otázce dopadu chybějícího místa na malbu nebo některých známek stárnutí. Primárním cílem restaurování již nebylo dosáhnout původní podoby díla a v případě velkých ztrát bylo zvažováno použití alternativ.

Ačkoliv byla imitativní integrace v průběhu první poloviny 20. století nadále široce praktikována, vznik viditelných retušovacích technik nebo idea žádné intervence podněcoval k různým diskuzím, při kterých docházelo ke konfrontaci odlišných přístupů.

Filozofickému a praktickému aspektu problému integrace byla věnována také část mezinárodní konference v roce 1961, konající se v New Yorku. Velmi odlišné názory zde prezentovali Philip Hendy, ředitel Národní galerie v Londýně, historik umění Richard Offner a Cesare Brandi. Zatímco Philip Hendy se zastával kompletní reintegrace, Richard Offner podporoval zásah bez jakékoliv integrace. Vznik viditelných metod retuše vedl k mnoha úspěšným i neúspěšným experimentům, které se snažili implementovat širokou škálu možností, od minimalistických zásahů až po hranici s plně imitativní retuší. Přestože jsou metody šrafované retuše spojovány především s italským restaurováním, první pokusy se objevují již dříve. Ve 20. letech 20. století popsal použití šrafované retušovací techniky Max Doerner v Německu.³⁴ Ve 20. a 30. letech byly odlišitelné metody retuše používány ve sbírkách *Fogg Art Museum* v Massachusetts, pod vedením Edwarda Waldo Forbese [14,15].³⁵ Zajímavé experimenty s použitím mřížky byly provedeny v německém *Hesenském státním muzeu v Darmstadtu* [16]. Největší úspěch však měli viditelné retuše v Itálii, kde Cesare Brandi, spoluzakladatel *Istituto Centrale del Restauro* v Římě, společně s Laurou a Paolem Morovými vyvinuli systém zvaný *tratteggio*, používaný jak pro dosažení diferenciovaných mimetických efektů, tak k vytvoření neutrálních tónů. O vylepšení této metody se pak později zasloužili teoretik Umberto Baldini, ředitel *Opificio delle Pietre Dure*, s restaurátorkou Ornellou Casazzou.

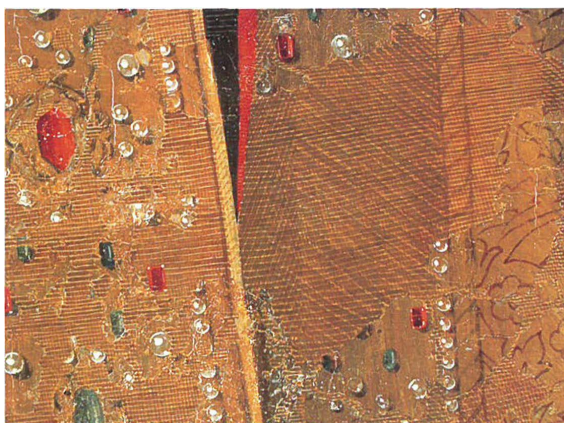
Jedním z velmi rozšířených odlišitelných přístupů byla neutrální retuš, oblíbená zejména v Německu ve 20. letech a v Evropě v polovině 20. století. Se vzrůstající puristickou tendencí tzv. archeologického nebo analytického konzervování, začínají být některá umělecká díla vnímána také jako historické dokumenty. Zejména v reakci na nadměrné a zavádějící restaurátorské zásahy v minulosti, které mnohdy vedly ke špatné interpretaci díla, se primárním cílem stalo zachování materiální autenticity díla. V jejím duchu byly pozdější doplňky systematicky odstraňovány a všechny ztráty byly ošetřeny s minimální intervencí pouze s nejmenším zásahem ve formě neutrální retuše, která přesně odlišovala dochované a chybějící části uměleckého díla.

Přestože se může zdát, že se jedná o jednoduchou myšlenku, správné provedení již tak jednoduché nebylo. Prostřednictvím neutrálního tónování byla většinou vybrána jedna „neutrální“ barva, která byla použita k „utlumení“ výrazného charakteru poškozených oblastí. Tento tón mohl mít specifický

33 RUHEMANN 1968, s. 265

34 NADOLNY 2012, s. 581

35 Ibidem



14, 15 - Girolamo di Benvenuto, detail obrazu *Madonna s dítětem a svatými*, 1505, Fogg Art Museum Cambridge; detail mřížkovane šrafované retuše na plášti biskupa a spodního pláště Panny Marie z restaurátorského zásahu provedeného R. Arcadiem Lyonem mezi lety 1932 až 1936



16 - detail z *Velkého friedbergeského oltáře*, kolem roku 1390, Hesenské státní muzeum v Darmstadtu; detail restaurátorského zásahu z roku 1956, vyšrafovaná mřížka je na rozdíl od zásahu ve Fogg Art Museu provedena dodatečně na rekonstrukční retuš



17 - Mistr z Grossgmain, fragment zadní strany křídla z oltáře *Smrt Panny Marie*, 1499, Salzburg

odstín (variovaný od béžového až po šedý odstín) nebo modulovaný tón, ve snaze vyhnout se nepřirozeně plochému poli (přístup běžný v Itálii).³⁶

Šedý tón byl pro Německo a Rakousko zejména ve 20. letech 20. století velmi obvyklou a oblíbenou praxí [17]. Šedý odstín byl považován za nerušivý a decentní. Předpokládalo se, že jelikož je šedá výsledkem smícháním všech barev dohromady, měl by tento tón být zároveň kompatibilní se všemi ostatními barvami. Také tato praxe však byla záhy kritizována, protože jakkoliv může být odstín šedý sám o sobě, sousední nebo okolní barva mu naopak dodá barevnější odstín.³⁷

Kromě těchto čistě chromatických odstínů nemuselo provedení neutrální retuše nutně znamenat vyplnění všech mezer daného díla stejnou barvou, ale mohlo jít i o kombinaci několika barev v rámci jednoho díla nebo jednoho defektu, naznačující ztracené tvary bez rekonstrukce detailů (tzv. neutrální lokální retuš) [18,19].

Neutrální tón se však postupem času stále častěji setkával s negativními ohlasy, zejména ze strany italské restaurátorské školy. Cesare Brandi, na jedné straně upozorňoval na terminologický nesmysl: neutrální barvy ve skutečnosti neexistují, protože jakákoliv vložená barva vždy změní vnímání díla. Jinak tedy bude vypadat odstín na paletě a jinak, pokud bude vložen do obrazové struktury. Nesouhlasil také s provedením neutrálního tónu, realizovaným barvami, podobnými původním. Na základě teorie *Gestaltpsychologie* se domníval, že takové barvy namísto splnutí naopak vystoupí a přemění chybějící malbu na figury, které naruší čitelnost obrazu.

V rámci některých komplikovaných případů bylo mnohem přirozenější alternativou ponechat viditelnou podložku nebo podkladovou křídovou vrstvu, která poskytla neutrální tón. Tento přístup byl nejvíce používán u deskových obrazů v Itálii a Belgii, kde byly dřevěné podložky ponechány viditelné a zbytky bílého křídového podkladu, často rušící tmavou tonalitu podložky, byly následně odstraňovány, záměrně tónovány nebo ponechány s povrchovou nečistotou.³⁸

Archeologický přístup představuje minimalistický pohled na retuš, který souvisí s puristickými tendencemi. Za účelem vědeckého poznání a snahy zprostředkovat divákovi koncept původnosti uměleckého díla bez přemaleb a dodatků, které zastírají správnou interpretaci, byly pozdější restaurátorské zásahy z obrazů systematicky odstraňovány, a to bez ohledu na jejich estetický nebo historický význam. Puristická filozofie se snažila striktně rozlišovat mezi původním dílem umělce a historickými dodatky. Na prvním místě byla didaktická funkce založená na objektivnosti vědeckého přístupu, proto všechny nepůvodní dodatky byly považovány za překážky ve studiu díla a jeho následné atribuci, jelikož byly výsledkem subjektivního restaurátorského vkladu.

Tato metodologie, zejména pokud je aplikována stroze a systematicky, však může mít v extrémním případě za následek znehodnocení estetické stránky nebo poškození dokumentární historické hodnoty. To je také důvod často kritizovaného restaurátorského projektu na Universitě v Yale v letech 1951 až 1972. V duchu přísně dodržované metodiky, která nedokázala rozpoznat požadavky a historii jednotlivých děl, byla nenávratně poškozena až stovka děl italské středověké sbírky.³⁹

Vhodnější aplikace tohoto přístupu je proto pouze ve zvláštních případech, kdy je poškození považováno za historicky nebo kulturně významné [20,21].

36 Ibidem

37 RUHEMANN 1968, s. 257

38 NADOLNY 2012, s. 581

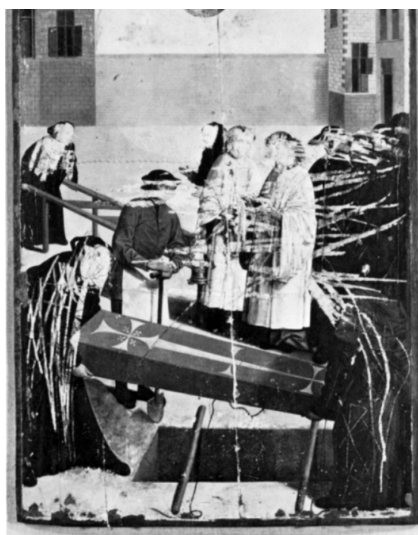
39 MUIR 2009, s. 22



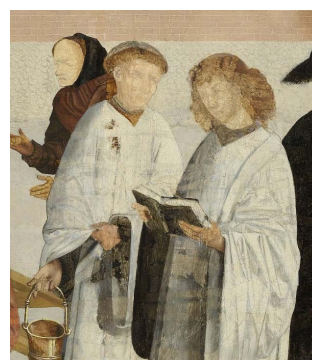
18 - Ugolino di Nerio, *Sv. Šimon a Tadeáš*, 1326/1328, NG Londýn; detail lokální retuše



19 - Maestro del Bigallo, *Antependium sv. Zano-bia*, 1240, Museo dell'Opera del Duomo, Florencie; detail lokální retuše



20 - Mistr z Alkmaar, *Sedm děl spásy* (*De zeven werken van barmhartigheid*), 1504, Rijksmuseum; stav po sejmutí přemaleb (1975) - k výraznému defektu došlo v důsledku poškození malby ostrým předmětem, pravděpodobně v průběhu ikonoklasmu v 16. století



21 - Mistr z Alkmaar, *Sedm děl spásy* (*De zeven werken van barmhartigheid*), 1504, Rijksmuseum; současný stav malby - vzhledem k dokumentární povaze poškození bylo rozhodnuto provést kompromis a zachovat jak historickou tak estetickou hodnotu, aby poškození zůstalo ve struktuře patrné, ale zároveň nepůsobilo rušivým dojmem

5.2. Teoretická a praktická východiska retuše v Itálii ve 20. století

Propojení teorie a praxe představuje pro italskou restaurátorskou školu zvláštní význam, jelikož pochopení teorie umožňuje zároveň porozumět praktickým aspektům. V rámci mezinárodního kontextu v otázce retuše malířských děl jsou tyto úvahy natolik významné, že je jim věnována samostatná kapitola. Tato část se bude soustředit především na teoretická a praktická východiska římské a florentské restaurátorské školy.

Pro památkovou péči v Itálii období 30. let je podstatná institucionální činnost. Fašistický italský stát, založený v roce 1922, se v rámci struktury kultury a památkové péče snažil o nastavení jednotného konceptu a jejich centralizaci v rámci italského státu. V roce 1932, rok po vydání *Athénské charty*, byla přijata *Carta italiana del restauro*, čímž se Itálie stala prvním státem, který do svých zákonů kodifikoval restaurátorskou praxi i teorii. *Charta*, vydaná ministerstvem školství zdůrazňovala, že jakákoliv integrace památky by měla být založena na zcela nezpochybnitelných informacích, přičemž by se mělo vyhnout jakémukoliv dokončení a když se doplnění ukáže jako nezbytné, mělo by být přesně označeno, tak, aby restaurátorský zásah nikdy nemohl vést k mylnému pochopení a představovat falzifikaci historického dokumentu.⁴⁰

V oblasti památkové péče se tak zodpovědnost za zachování kulturního dědictví přenesla na stát. Prostřednictvím zvláštních politických orgánů, tzv. *soprintendenze* (památkového úřadu), ukládá pokyny v konkrétních oblastech, jako je například konzervace uměleckých děl vlastněných veřejnou institucí, která v Itálii zahrnuje velká muzea nebo soukromníky. V důsledku toho bylo třeba sjednotit správnou metodologii a vzdělávání, která by byla pro celý italský stát jednotná. Do té doby byla restaurátorská praxe založena na vzdělávání v rámci ateliérů umělců. Restaurátoři se řemeslu učili od svých mistrů, většinou formou empirického studia a z tehdy dostupných manuálů a traktátů. Jedním z důvodů pro zakládání centralizovaných institucí byla snaha o přeměnu restaurátorské činnosti v oblasti dílen a ateliérů na novou vědeckou úroveň založenou na výzkumu a kodifikované metodologii.

Hlavními centry restaurování se stal Řím, soustředěný především kolem *Istituto Centrale del Restauro* a osobnosti Cesare Brandiho. Druhým centrem s vlastní teoretickou metodologií se stala Florencie, kde od roku 1932 vedl Ugo Procacci (1905-1991) *Gabinetto del restauro dei dipinti*, který se v roce 1975 spojil s institucí *Opificio delle Pietre Dure* a přejal její jméno. Nástupcem ve vedení *Gabinetta* se v roce 1949 stal Umberto Baldini (1921-2006), který v návaznosti na tragické povodně v roce 1966, formuloval v 70. letech metodologii, známou především zpracováním technik šrafované retuše.

5.2.1. Založení ICR a osobnost Cesare Brandiho

Založení *Istituto Centrale del Restauro* (ICR) a k němu přidružené specializované restaurátorské školy, která zahájila činnost v roce 1942, představovalo přelomový počín pro rozvoj v oblasti restaurování a památkové péče. Technologické ústavy a restaurátorské laboratoře vznikaly po celé Evropě

40 BONSANTI 2003, s. 85

(1888 Staatliche Museum v Berlíně, 1919 British Museum a 1931 National Gallery v Londýně), zatímco v Itálii do té doby existovaly pouze dvě veřejná restaurátorská oddělení, a to v rámci florentské galerie Uffizi a v neapolském Museo Capodimonte (od roku 1932) nebo zmiňované florentské *Gabinetto del restauro dei dipinti*.⁴¹ Ministerstvo školství však požadovalo vytvoření nikoliv dalšího technologického ústavu nebo laboratoře, ale zcela nového restaurátorského institutu, který by dokázal koordinovat restaurátorské projekty po celé Itálii. Z tohoto důvodu vznikla v roce 1939 ICR v Římě.

Zakladatelé – Giulio Carlo Argan a Cesare Brandi začali formovat nový typ moderního restaurování, založeném na myšlence restaurování jako vědecké kritické disciplíny. Základním požadavkem Arganova a Brandiho přístupu je restaurování uměleckých děl v závislosti na kritickém posouzení hodnot daného uměleckého díla. Koncepce restaurování jako aktu umělecké kritiky se pro teoretické uvažování čtyřicátých a padesátých let stalo příznačné. Cesare Brandi, který stál v čele ICR v rozmezí let 1939-1960 a dohlížel na řadu důležitých restaurátorských projektů, tuto ideu dále rozvinul prostřednictvím esejí, článků a přednášek. Sbírkou textů byla v roce 1963 publikována pod názvem *Teoria del restauro*. Brandiho myšlenky byly dále rozvíjeny jeho studenty a později restaurátory ICR, Paulem Philippotem, belgickým historikem umění, jeho otcem, restaurátorem Albertem Philippotem a Paolem a Laurou Morovými.

5.2.2. Cesare Brandi a *Teorie restaurování*

Kniha *Teoria del restauro*, prvně publikovaná v roce 1963, je výstupem jeho teoretické práce, složeným z teoretických článků a přednášek publikovaných ve 40. až 60. letech v *Bollettinu dell'Istituto Centrale del Restauro*, které sestavili jeho žáci.

Přístup, který Brandi prostřednictvím těchto přednášek navrhoval, byl založen na filozofickém rámci, který vycházel z pochopení hodnot a významů v každém uměleckém díle. Teorii nejprve aplikoval pouze na ty předměty, které je možné označit za umělecká díla, odlišná od těch běžně užívaných (které jsou, pokud je třeba, řádně „opraveny“, nikoliv „restaurovány“). Při restaurování uměleckých děl je však obnovení jejich funkčních vlastností druhořadé. Konzervace je tedy především věcí teorie, nikoliv pouze běžnou praxí. Akt restaurování definuje jako „*metodologický moment uznání uměleckého díla v jeho fyzické soudržnosti a v jeho bipolaritě estetické a historické z hlediska jeho předání do budoucnosti*“.⁴² Každý z těchto artefaktů má podle teorie kromě ryze historické hodnoty, která dílo pojímá jako konkrétní historický dokument specifické události, i estetickou kvalitu, kterou je třeba v případě konzervace ocenit.

Podle Brandiho „prvního principu“ se restaurování týká pouze materiálu uměleckého díla, nikoliv jeho obrazu, ačkoliv hmota má stejný rozsah jako přenos obrazu. Fyzikální materiály potřebné k přenosu obrazu jsou prostředkem, nikoliv cílem. Podle tohoto hlediska můžeme materiál rozdělit na materiál-*strukturu* a materiál-*vzhled*. Obě funkce materiálu spolu těsně souvisí a nelze mezi nimi určit přesnou hranici. Pokud však mezi nimi dojde ke konfliktu, musí být dána přednost *vzhledu* nad

41 Ibidem, s. 85

42 BRANDI 2000, s. 24

strukturou. Proto například v případě ohrožení obrazové vrstvy deskové malby je přípustné zasáhnout do podložky malby.

Základem Brandiho druhého principu, je identifikace jednoty uměleckého díla: „*Cílem restaurování musí být obnovení potenciální jednoty uměleckého díla, jestliže toho můžeme dosáhnout, aniž se dopustíme uměleckého nebo historického padělků a aniž setřeme veškeré stopy pohybu uměleckého díla v čase.*“⁴³

Koncept „*potenciální jednoty*“ je ústředním bodem Brandiho teorie. Znamená to, že umělecké dílo se vyznačuje „jednotou celku“, nikoliv výsledkem přidání nebo součtu samostatných složek. Obraz s chybějícími částmi tedy může i nadále fungovat jako celek prostřednictvím stávajících fragmentů, jelikož ty v sobě uchovávají potenciálnost. Pokud je tato jednotka rozložena, můžeme se do určité míry pokusit obnovit potenciální jednotu díla rozvíjením nápověd nepřímo vyjádřených v každé fragmentární části. Fragment je odkazem na jednotu, která se týká celku. Výsledek je podmíněn zhodnocením rozsahu konkrétního poškození ve vztahu ke zbývajícím fragmentům. Kritická analýza povahy poškození je důležitým aspektem určujícím, zda se ještě jedná o umělecké dílo nebo pouze o jeho fragment. V určitém bodě již totiž není možné obnovit potenciální jednotu a umělecké dílo se tak stává jeho fragmentem.

Pokud se však jedná o fragment uměleckého díla, je pokus obnovení potenciální jednoty ovlivněn dalšími kritérii. Podle Brandiho je to schopnost rozpoznání a pochopení dvou hodnot, které jsou obsaženy v každém uměleckém díle – *hodnota estetická a historická*. První se týká všech činností, materiálů a záměrů, které stojí za vytvořením estetické složky díla, tedy obrazu. Jedná se o komplexní proces všeho, spojeného se zhotovením objektu za účelem vytvoření obrazu. Tuto estetickou část vyvažuje a dotváří aspekt historický, který je odrazem „života“ uměleckého objektu a všeho, co do něj pasivně i aktivně zasahuje. Historický požadavek označuje dvojí historičnosti díla: první souvisí s určitým okamžikem, kdy dílo vzniklo, druhá se vztahuje k době, ve které se dílo nachází a kdy dochází k jeho uznání. Časový úsek (mezi koncem tvůrčího procesu a časem, kdy pozorovatel vědomě vnímá umělecké dílo), zanechává na díle stopy (patinu), které jsou známkou pohybu díla v čase a jsou jeho součástí.

Umělecké dílo je jak historickým, tak estetickým dokumentem, proto musí být obě tyto hodnoty maximálně respektovány a zachovány. Zároveň ale musí dojít k vyvážení, syntéze mezi oběma složkami. Pokud dojde k rozporu mezi estetickým a historickým požadavkem, je nutné upřednostnit požadavek estetický, který je vždy na prvním místě, „*poněvadž jedinečnost uměleckého díla ve srovnání s ostatními lidskými produkty nespočívá v jeho materiální soudržnosti, nýbrž v jeho uměleckosti; takže kdybychom právě ji ztratili, zůstalo by nám pouhé torzo.*“⁴⁴

V otázce retuše Brandi popsal tři zásady. Zaprvé, integrace musí být vždy snadno rozpoznatelná, ale bez zasahování do jednoty celku, kterou se pokoušíme rekonstruovat. Doplnění proto nesmí být patrné ze vzdálenosti, ze které se bude dílo prohlížet, musí být ale bez speciálních pomůcek z blízka okamžitě odlišitelné.

Druhá zásada se týká materiálu, v němž je obraz vytvořen - materiály jsou nenahraditelné pouze

43 Ibidem, s. 27

44 Ibidem, s. 26

tehdy, pokud jsou přímým spolutvůrcem obrazu ve smyslu jeho vzhledu, nikoliv ke struktuře. Třetí princip se vztahuje k reverzibilitnosti restaurátorského zásahu. Tato zásada požaduje „aby žádný restaurátorský zásah neznemožňoval případné zásahy budoucí, naopak je musí usnadňovat.“⁴⁵

Další zásadní bod v jeho teorii se týká pojmu času, který rozděluje na tři významné momenty: čas odpovídající projevu umělcovy kreativity (vnímané jako trvání při objevování uměleckého díla, když je umělec formuluje), čas jako interval nebo časový úsek mezi koncem tvůrčího procesu a okamžikem uznáním a čas, kdy pozorovatel vědomě vnímá umělecké dílo (okamžik záblesku uměleckého díla v našem vědomí).

Restaurování nesmí zasahovat do prvního momentu uměleckého díla, do okamžiku umělecké tvorby, jelikož je teoreticky popřeno jakéhokoliv restaurování podle fantazie a invence. Dojde-li k takovému restaurování, půjde o „přetavení obrazu do obrazu jiného, o syntetický tvůrčí akt, kterým se první obraz potlačuje a pečeti obraz nový.“⁴⁶ Jinými slovy, moderní restaurátor soutěží jako druhý umělec s autorem originálu, (např. jako v případě Cavenaghiho restaurování, v roce 1910 na *Pietě* Carla Crivelliho). Stejně tak nesmí restaurování zasahovat do druhého momentu: znamenalo by to restaurování, které se týká funkčnosti a je omezeno pouze na předměty, které nelze uznat jako umělecká díla.

Restaurování se tedy vztahuje pouze ke třetímu a poslednímu okamžiku, dnešnímu, což v praktickém slova smyslu znamená, že se člověk nikdy nesmí pokoušet vrátit umělecký předmět do stavu identického se stavem, ve kterém byl vytvořen, ale pouze pokusit se obnovit nejlepší možné podmínky v jakém se dnes objekt nachází: „Aby bylo restaurování legitimní operací, nemůže předpokládat, že čas je návratný, ani rušit historii.“⁴⁷

5.2.3. Otázka integrace chybějících míst – *tratteggio romano*

Teorii obrazové integrace se Brandi podrobně věnuje v kapitole *Teoretický dovětek k zpracování chybějících míst*. Důrazně vyvrací představu o možnosti rekonstrukce oblastí ztrát, kterou považuje za padělání historie a za estetický přestupek. Umělecké dílo k nám dospívá jako cosi uzavřeného, proto začleněním obrazové ztráty imitativním způsobem se restaurátor snaží umělce napodobit nebo dokonce nahradit, čímž však porušuje tento tvůrčí uzavřený okruh, které vytvořilo umělecké dílo. Aby bylo zabráněno náhodnému nebo extenzivnímu retušování požadoval Brandi určení přesné metodologie. Kromě požadavku odlišitelnosti od originálu, musí být integrace schopná snížit hodnotu poškození chybějícího místa a tím obnovit rovnováhu malby, aniž by došlo k uměleckému nebo historickému padělku. Zároveň retuš musí zabraňovat mechanické povaze metody, tedy jakékoliv osobní projevy restaurátora, čímž je dodržen i kritický aspekt zásahu.

V rané fázi své teoretické práce, považoval Brandi za nutné umístit obrazovou vrstvu a ztrátu barevné vrstvy na dvě různé úrovně, aby se zabránilo superpozici chybějícího místa. První pokus byl učiněn v roce 1942, opět na obraze Antonella da Messiny, *Zvěstování v Syrakusách*. Poté, co byl

45 Ibidem, s. 41

46 Ibidem, s. 52

47 Ibidem, s. 53

obraz restaurován v roce 1914 Cavenaghim [22], byl zásah proveden znovu, tentokrát pod záštitou ICR [23]. Místo aby byly rozsáhlé ztráty potlačeny, byly naopak zdůrazněny tak, aby vystupovaly z obrazu, jako by malba a retuš existovaly ve dvou samostatných rovinách. Předpokládalo se, že ztráty budou vypadat „jako skvrny na skle“, přes které divák bude moci číst malbu, jako by obraz pokračoval pod těmito skvrnami nepřerušeně.⁴⁸

Další návrh zahrnoval ponechat viditelnou plátěnou nebo dřevěnou podložku v oblastech ztráty, což by případně řešilo problém nejednoznačnosti mezi původní malbou a materiálem, přidaným při restaurování.

Konečný vývoj, navazující na vydání publikace o teorii restaurování, spočíval v návratu k obrazovému restaurování, zavedením diferenciovaného prvku, prostřednictvím techniky šrafování, která formálně a chromaticky rekonstruuje oblasti ztráty.

Technika *tratteggia*, kterou italští restaurátoři hovorově nazývají *rigatino*, měla velký vliv nejen v Itálii, ale i v mnoha evropských institucích. Praktické aspekty římského *tratteggia* (*tratteggia romana*) rozvinuli Paola a Laura Morovi, studenti Cesare Brandiho a restaurátoři na ICR v letech 1944-86 a 1950-88.

Tratteggio je tvořeno systémem malých čar (v průměrné délce 1 cm), které jsou orientovány vertikálně. První vrstva tahů, která naznačuje základní tón retuše, je provedena v pravidelných intervalech rozestupů stejných jako mezi linkami. Tyto intervaly jsou dále vyplněny druhou barvou a poté třetí, čímž je vytvořen požadovaný tón, který vznikl pomocí překrývání a vzájemného kladení čistých tónů. Každá linie by měla být slabší intenzity, aby bylo konečného efektu dosaženo superpozicí lazurních tahů. Použití šrafovací techniky zůstává viditelné z blízka, ale jednotlivé tahy a barvy se při pohledu z dálky smísí do konzistentního celku [24, 29-31].⁴⁹

Pokud je ztráta příliš velkého rozměru nebo je jakákoliv rekonstrukce nemožná, je možné provést neutrální tónování v jedné chromatické barvě. Brandi však odmítá použití neutrální retuše, kterou považuje za empirickou. Na základě jeho teorie každá barva působí na vnímání uměleckého díla a výběr barvy na základě jednoho tónu, i když je podobný originálu, na sebe naopak upozorní, místo aby splynul s malbou.

Vývoj této techniky byl také reakcí na vážné škody, které utrpělo několik důležitých cyklů fresek v Itálii během druhé světové války. Velký rozsah škod vyžadoval nový přístup k řešení jejich velmi fragmentárního stavu.

Technika *tratteggia* byla použita na freskách Lorenza da Viterbo z roku 1469 v kapli Mazzatosta v kostele Santa Marie della Verità ve Viterbu, které utrpěly četná poškození během druhé světové války, kdy byl kostel v roce 1944 zasažen bombou. V důsledku tlakové vlny a následného otřesu opadala ze stěn značná část malby. Na restaurování maleb se podíleli studenti ICR, včetně manželů Morových. Některé části malby byly zachráněny přímo na místě, ale většina malby byla převezena ve fragmentárním stavu v téměř dvaceti tři tisíc úlomcích do Institutu. Jenom rozřídřit jednotlivé části trvalo restaurátorům celý rok. Pomocí fotografií natištěných na plátno, byly v rozměrech jedna

48 CIATTI 2003, s. 194

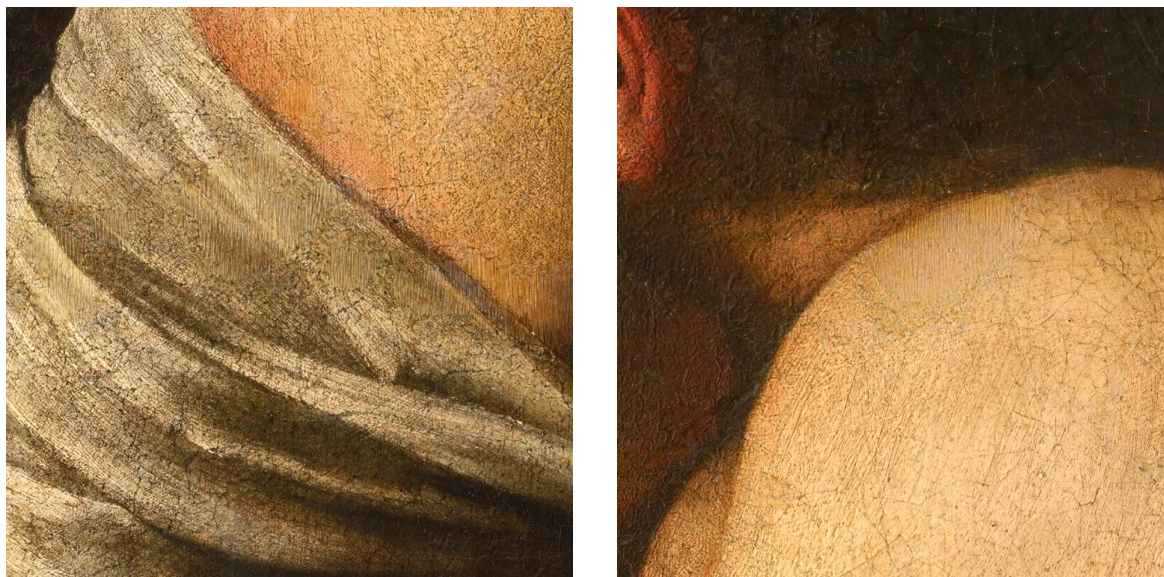
49 MORA, PHILIPPOT 1996, s. 343



22 - Antonello da Messina, *Zvěstování*, 1474, Museo di Palazzo Bellomo, Siracusa; stav po restaurátorském zásahu provedeném v roce 1914



23 - Antonello da Messina, *Zvěstování*, 1474, Museo di Palazzo Bellomo, Siracusa; stav po restaurátorském zásahu provedeným ICR



24 - Caravaggio, *Umučení sv. Matouše*, 1600-1601, kostel San Luigi dei Francesi, Řím; detail *tratteggia*

ku jedné jednotlivé fragmenty skládány do správných pozic. Po osazení fragmentů na plátno byla plocha dotmelená [25]. Vytvořená pevná deska byla dále osazena na odpovídající místo na stěně kostela.⁵⁰

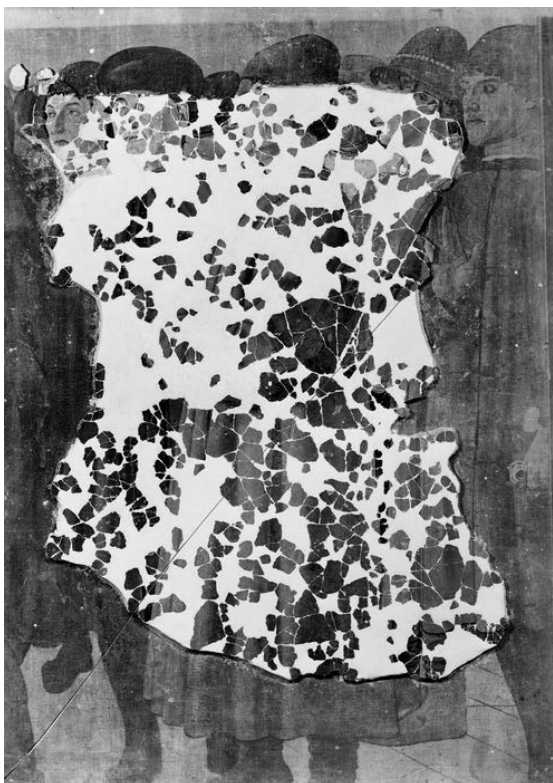
Z původní malby se dochovaly pouhé dvě třetiny malby. Vystala otázka, zda ponechat restaurované scény ve fragmentárním stavu nebo zda přistoupit k integraci maleb. Namísto archeologické prezentace, která by vytvořila „mozaikový efekt“ v rozporu se zachovanými částmi malby, bylo přistoupeno pro zachování potencionální jednoty malby k rekonstrukcím *tratteggiam*, které jednotlivé fragmenty mezi sebou propojily a navrátily jim smysl [26-28].

Přestože nové Brandiho metody nebyly široce přijímány, zejména v anglicky mluvících zemích, vliv a dopad Brandiho myšlení na italské restaurování byl silný. Jednou z jeho kritik byla přílišná pozornost, která retuš mohla upoutat, pokud byla špatně provedena, v důsledku nedostatečné interpretace Brandiho teorie. K tomuto problému často docházelo, jak v důsledku nedostatku anglických překladů, tak kvůli jejich filozofické náročnosti.

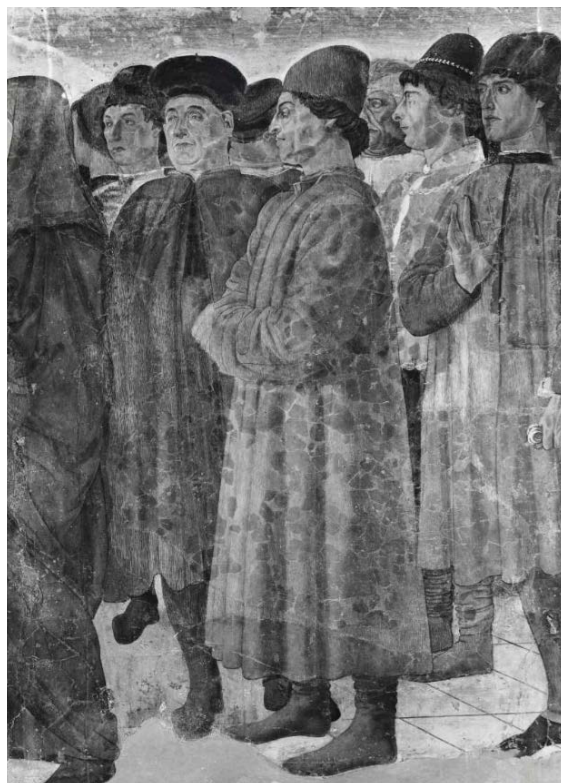
5.2.4. Florentská restaurátorská škola

V roce 1975 v důsledku spojení dvou institucí vzniká *Opificio delle Pietre Dure*. První z nich, podle které bylo *OPD* pojmenováno, byla založena již v roce 1588 Ferdinandem I. de Medici. Jako umělecká manufaktura specializující se na zpracování polodrahokamů fungovala v *Galleria dei lavori*, nacházející se v krátkém rameni *Uffizi*. Po sjednocení Itálie v 19. století, se činnost *OPD* zaměřila také na konzervační a restaurátorskou činnost, zaměřenou především na mozaiky. Restaurování prováděl institut nejen ve Florencii (např. mozaiky kupole florentského baptisteria), ale také v dalších

50 BONSTANTI 2003, s. 91



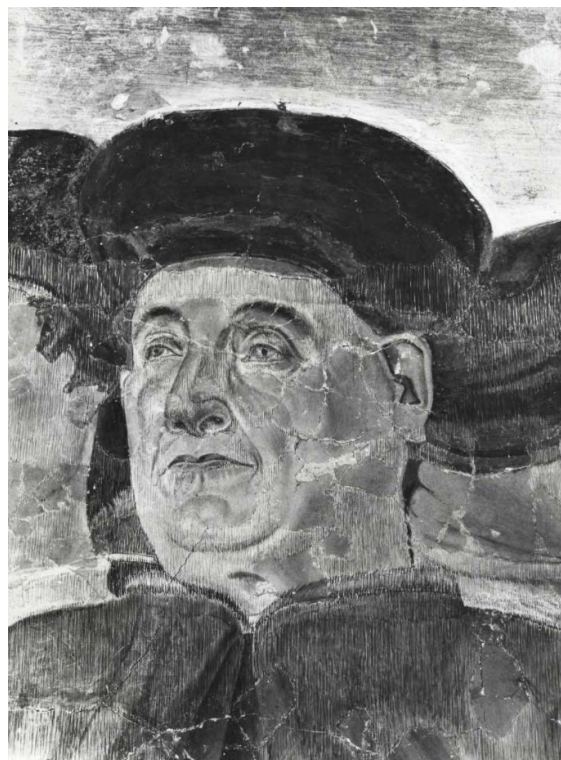
25 - Lorenzo da Viterbo, *Svatba Panny Marie*, 1469, kostel S. Maria della Verità, Viterbo; stav v průběhu restaurování v roce 1948



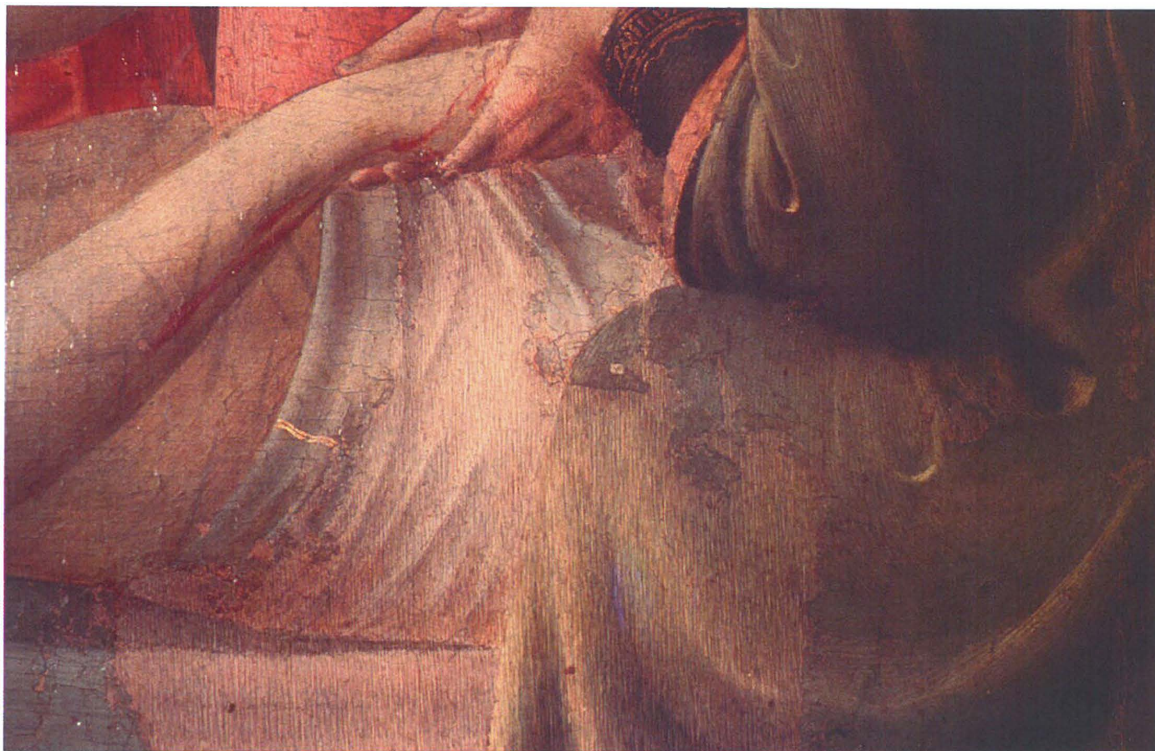
26 - Lorenzo da Viterbo, *Svatba Panny Marie*, 1469, kostel S. Maria della Verità, Viterbo; stav po restaurování



27 - Lorenzo da Viterbo, *Svatba Panny Marie*, 1469, kostel S. Maria della Verità, Viterbo; detail



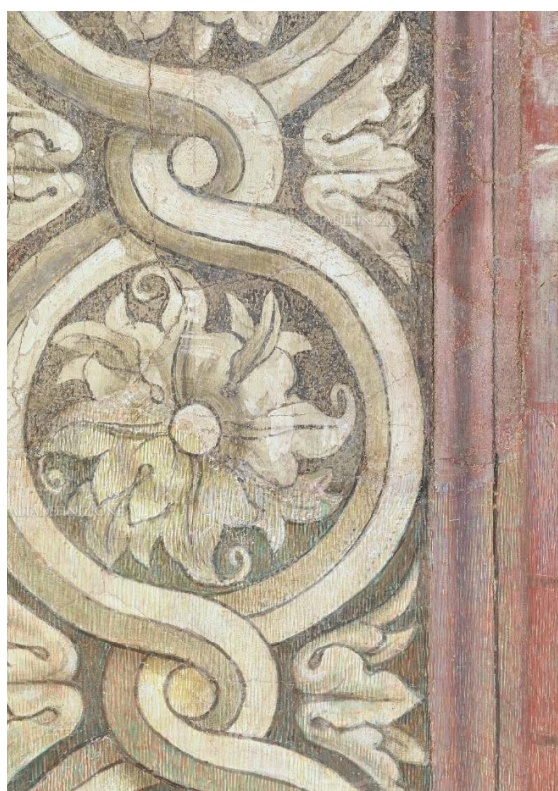
28 - Lorenzo da Viterbo, *Svatba Panny Marie*, 1469, kostel S. Maria della Verità, Viterbo; detail



29 - Fra Angelico, *Oplakávání Krista*, 1436, Museo Nazionale di San Marco, Florencie; detail retuše provedené Laurou Mora



30 - Fra Angelico, *Oplakávání Krista*, 1436, Museo Nazionale di San Marco, Florencie



31 - Sandro Botticelli, *Zvěstování*, 1480-81, Galleria degli Uffizi, Florencie; detail retuše sloupu

částech Itálie, kterými byla města Albenga, Ravenna nebo Salerno.

Druhou částí, která dala vzniknout současnému institutu, byl již zmíněný *Gabinetto del restauro dei dipinti*, založený v roce 1932 Ugo Procaccim, a který lze chronologicky považovat za první moderní laboratoř v Itálii.

Tragická povodeň v roce 1966 ve Florencii, způsobila městu obrovskou zkázu, jelikož kromě obytných domů a administrativních budov zaplavila také řadu kostelů, muzeí a archivů. Tyto události vedly k podnětu pro výzkum a operativní restaurování, neboť mnoho poškozených děl potřebovalo rozsáhlé restaurování. První záchranné práce prováděli pod dohledem odborníků množství dobrovolníků, kteří z nánosů bahna vyprošťovali předměty. Pomoci se později účastnili i zahraniční instituce, včetně Československa. Pro záchranné práce byly zřízeny improvizované restaurátorské dílny např. ve *Fortezza da Basso*, v *Uffizi* nebo v *Museo Bargello*. Ty byly vykonávány pod dohledem Uga Procacciho a Umberta Baldiniho, v té době ředitelem restaurátorských dílen při OPD.⁵¹

Problémem byla nejen stoupající voda, ale také její mechanické působení, které způsobilo četné ztráty maleb. Voda, která se vyplavila, vynesla z podzemí na povrch naftou kontaminované bahno a další materiály, omítku, kámen nebo dřevo. To představovalo velké nebezpečí pro všechna umělecká díla a památky, s nimiž přišla do styku. Velmi problematické pak bylo restaurování zejména deskových maleb, jelikož absorpce vody způsobila nabobtnání dřeva, které se při vysoušení smrštilo. Z tohoto důvodu došlo k mnoha barevným ztrátám. Problémem byla také snadná rozpustnost křehkých podkladů. Ukázkovým příkladem je případ Cimabueova *Krucifixu* [32] z florentského kostela *Santa Croce*, který hrál zásadní roli v otázce integrace chybějících míst. Vzhledem k obrovskému množství ztrát bylo rozhodnuto namísto rekonstrukčního zásahu provést integraci, která by odpovídala průměrné chromatické hodnotě celku. Tato metoda retuše je o několik let později pojmenována *astrazione cromatica*.

Na druhou stranu měla tato událost také pozitivní důsledky. Vedla totiž nejen k utužení úzkých vztahů mezi předními italskými a zahraničními institucemi a k vývoji a zlepšení technologických postupů a materiálů, např. transfer nástěnné malby nebo Feronniho vynález systému konsolidace nástěnných maleb pomocí hydroxidu barnatého, ale také k možnosti srovnání metodologických východisek předních restaurátorských institucí té doby.

Výsledky záchranných a restaurátorských prací byly poté představeny veřejnosti na výstavách. První proběhla v roce 1967 v *Museo Bargello*, druhá pod názvem *Firenze restaura* v roce 1972.⁵²

V roce 1975 byly na základě zřizovacího zákona Ministerstva kultury a ochrany životního prostředí všechny florentské restaurátorské laboratoře sjednoceny pod názvem *Opificio delle Pietre Dure* a *Laboratori di restauro* za účelem vytvoření nového národního institutu podobného ICR.

Vedle výzkumné vědecké laboratoře vznikla v rámci instituce i restaurátorská škola. Baldini poté rozšířil restaurátorské obory až na dvanáct disciplín, zahrnující kromě restaurování nástěnných děl a maleb na plátně nebo dřevě také předměty z kamene, keramiky, kovu, skla nebo papíru.⁵³

51 CIATTI 2009, s. 360

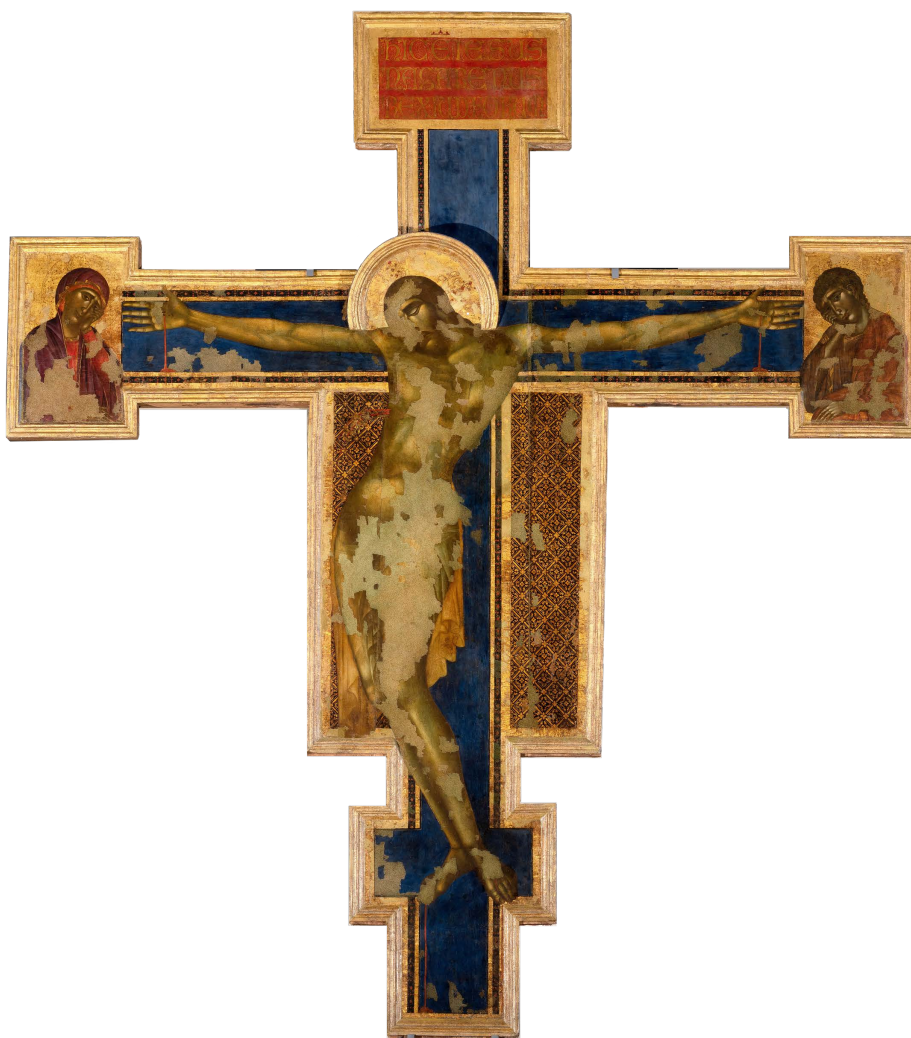
52 Ibidem, s. 367

53 CIATTI 2009, s. 378

5.2.5. Umberto Baldini a *Teoria del restauro e unità di metodologia*

V roce 1978 a 1981 publikoval Umberto Baldini dvousvazkové dílo *Teoria del restauro e unità di metodologia*, které se stalo základním teoretickým a metodologickým podkladem pro školu založenou při OPD.

Baldini ve svojí teorii prohlubuje témata, kterými se zabýval již Brandi v *Teoria del restauro*. Podobně jako Brandi i Umberto Baldini zastával názor, že restaurování by mělo být aktem kritické filologie zaměřené na objasnění a povýšení hodnot a významů díla aniž bychom se pokoušeli ho napodobovat nebo s ním soupeřit. Prostřednictvím této činnosti je nutné získat co nejvíce znalostí týkající se objektu a teprve odtud musí konzervátorský zásah začít. Restaurátorský zásah však musí splňovat jednu nepopiratelnou podmínku: „*nesmí žádným způsobem změnit hodnotu a realitu takto dosaženého poznání.*“⁵⁴



32 - Cimabue, Krucifix, 1265, Museo dell'opera di Santa Croce, Florencie

54 BALDINI 1978, s. 11

Podobně jako Brandi se i zde Baldini vztahuje k tématu času, který rozděluje na tři historické okamžiky, „akty“: první se týká realizace díla umělcem, druhý je působení času na umělecké dílo a třetí je daný působením člověka. Baldini uvádí, že práce restaurátora musí zůstat odlišná od původního tvůrčího procesu (prvního aktu), zároveň aniž by byly popřeny účinky času (druhého aktu). Proces restaurování se proto vztahuje k třetímu aktu a nesmí do předchozích dvou zasahovat.

Na rozdíl od Brandiho se však mnohem více nežli teoretickým myšlenkám věnuje praktické stránce restaurování, zejména na estetickou prezentaci díla. Baldini se proto zaměřil na dva důležité aspekty: proces čištění a reintegrace *lacuny*.

Analyzuje proto ztráty barevné vrstvy, nikoliv podle samotné velikosti, ale podle množství, role, kterou tato konkrétní část hraje v kompozici díla a podle závažnosti ztráty. Chybějící místa dále rozděluje na dva typy. Pokud dojde k prostému povrchovému přerušení vrstvy jako v případě abraze, kdy se odhalí spodní vrstvy materiálu, jedná se o „chybějící vrstvu“, neboli *lacuna mancanza*. V tomto případě není nutné zasahovat, aby byl respektován stav materiálu určeného historií (čas-život). Jestliže však dojde k úplné ztrátě všech malířských vrstev a malba je ve stavu naprosté a trvalé neúplnosti, klasifikuje poškození jako „ztracenou vrstvu“, *lacuna perdita*. Nabízí proto dva různé systémy podle možnosti rekonstrukce – chromatickou selekci (*selezione cromatica*) a chromatickou abstrakci (*astrazione cromatica*).

5.2.6. Otázka integrace chybějících míst - *selezione cromatica*, *astrazione cromatica*, *selezione d'oro*, *selezione d'argento*

Metodický přístup k restaurování obrazů Umberto Baldini vyvinul společně s restaurátorkou Ornellou Casazzou. Teorii a principy metod zveřejnili v několika publikacích – Baldini v již zmíněných textech *Teoria del restauro e unità di metodologia* a Ornella Casazza v *Il restauro pittorico nell'unità di metodologia* v roce 1981.

Systém chromatické abstrakce a selekce se od římského *rigattina* podstatně liší ve dvou hlavních rysech. Zaprvé je to směr tahů štětce, které se nanášejí po směru forem (neboli *in ductus*) původní malby, oproti *rigattinu*, které je aplikováno vertikálním směrem. Druhým aspektem je pak použití primárních nebo sekundárních barev, které se nanášejí malými tahy štětce. Důležitým pravidlem je také nanášení čistých barev překrýváním nebo vedle sebe, aniž by byly míchány dohromady na paletě.

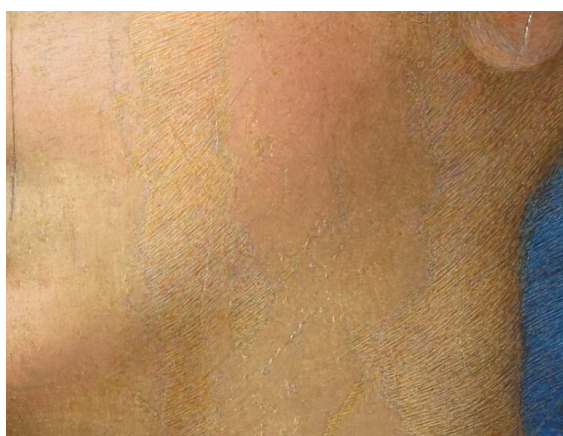
Metoda *selezione cromatica*⁵⁵ [33-38] spočívá v extrakci původního barevného odstínu na 3, maximálně 4 barvy, které jsou na sebe nebo vedle sebe postupně vrstveny. Díky optické iluzi jsou jednotlivé tóny poté spojeny do požadovaného odstínu. Doporučuje se, aby byl při aplikaci v prvních vrstvách použit čistý tón bez příměsí dalších pigmentů.

Čistotu a jas barev je možné variovat podle potřeby integrované části malby. Obecně platí, že bez smíšení barvy dosáhnou svého maximálního stupně intenzity a jasu, naopak jejich kombinace tyto

55 ROSSI SCARZANELLA, CIANFANELLI 1999, s. 203



33,34 - Raffaello, *Madonna del Cardellino*, 1506, Galleria degli Uffizi, Florencie; stav po vytmelení a po retuši



35-38 - Raffaello, *Madonna del Cardellino*, 1506, Galleria degli Uffizi, Florencie; detaily retuší

aspekty výrazně snižují. Pokud je třeba změnit jas, je toho možné dosáhnout dvěma způsoby – smícháním čisté barvy s bílou nebo černou. Výhodou je upravení intenzity aniž by došlo k chromatické změně retuše. Další možností je prostřednictvím lazurního překrytí čistých barev. Nanesením bílé vrstvy dojde k zesvětlení, zmatnění a snížení sytosti. Černá jas naopak ztlumí a ztmaví. Použití šedé zmatní beze změny jas barev a vrstva doplňkového odstínu může pozměnit zabarvení retuše beze změny jasu.

Důležitým kritériem chromatické selekce je také charakteristika tahu štětce. Jelikož cílem integrace je imitace barvy originálu, zůstává retuš rozpoznatelná pouze díky odlišnému tahu štětce. Způsob provedení a jeho velikost mají proto zásadní význam. Tah štětce nesmí být rigidní a neměl by být veden pouze vertikálně nebo horizontálně. Směr a charakteristika tahu se proto musí přizpůsobit materiálnímu aspektu povrchu malby, který je specifický pro každé dílo. Stejně jako je veden tah štětce umělcem, musí se i retuš přizpůsobit směru obrazových forem (*in ductus*). Vložená „textura“ se tak více zapojí do celku a nenaruší plynulost přechodu původního tahu.

Při postupném vrstvení jednotlivých tahů dochází k optické vibraci, která vzniká z dynamického napětí generovaného mezi čistými barvami. Pro dosažení vibrace a dostatečné intenzity barevnosti je nutné, aby tahy štětce byly ostré a plné barvy. Pokud jsou tahy mdlé barevnosti a nepřesné mohou mít tendenci se navzájem mísit. V takovém případě pak barvy opticky splynou do matného a plochého odstínu.

Velikost tahu souvisí také s pozicí pozorovatele a formátem obrazu. Musí být proto vždy v přímém poměru k rozměrům malby. Čím menší je obraz, tím více bude provedení chromatické selekce vyžadovat jemnější a přesnější práci, jelikož malba je pozorována z malé vzdálenosti. Pokud jsou ale tahy příliš drobné a husté, může dojít k nežádoucímu zrnitému efektu, který vede ke snížení intenzity a chromatické vibrace nebo ke splnutí retuše s původní malbou. Důležitým aspektem jsou také změny ve velikosti tahu při interpretaci různých textur malby. Pokud integrovaná část zobrazuje například postupné zmenšování vzdálenosti, musí i tah štětce imitovat tuto vlastnost textury.

Metoda *astrazione cromatica*⁵⁶ [39-42] se začala teoreticky utvářet v 70. letech. Na rozdíl od chromatické selekce se tato metoda používá v případě, kdy není možné chybějící místo rekonstruovat kvůli jeho rozměrům nebo jeho situovanosti.

Barevná abstrakce je variantou neutrálního odstínu. Na rozdíl od neutrální retuše se ale nesnaží o reprodukci jednotného tónu, často kritizovaného italskou restaurátorskou školou. Místo toho nabízí metoda alternativu, která je naopak co nejvzdálenější podmínce jednotné barvy.

Metoda je založena na mechanismu vnímání barvy a chromatické textury, prostřednictvím kterých abstrakce snižuje vizuální narušení malby způsobené velkými mezerami. Využívá tři základní barvy (žlutou, červenou a zelenou) a černou, které jsou aplikovány vrstvením přes sebe zkříženými tahy štětce. Bílá je zastoupena křídovým podkladem, který tvoří reflexní základ. Oproti neutrální retuši tak barevná abstrakce nepředstavuje konkrétní barvu, ale jejich souhrn. Kombinace čistých barev vytváří napětí a vibraci mezi jednotlivými odstíny, které tak tvoří rozechvělou a dynamickou texturu. K dosažení tohoto efektu je velmi důležité technické provedení tahů, které musí být vždy ostré, dělené a intenzivní barvy. Příliš malé, jemné a mdlé tahy mohou způsobit optické prolnutí textury v jednotný tón šedé nebo hnědošedé barvy.

Způsob provedení tahů však nesmí sledovat stejný směr, jako v případě metody chromatické selek-

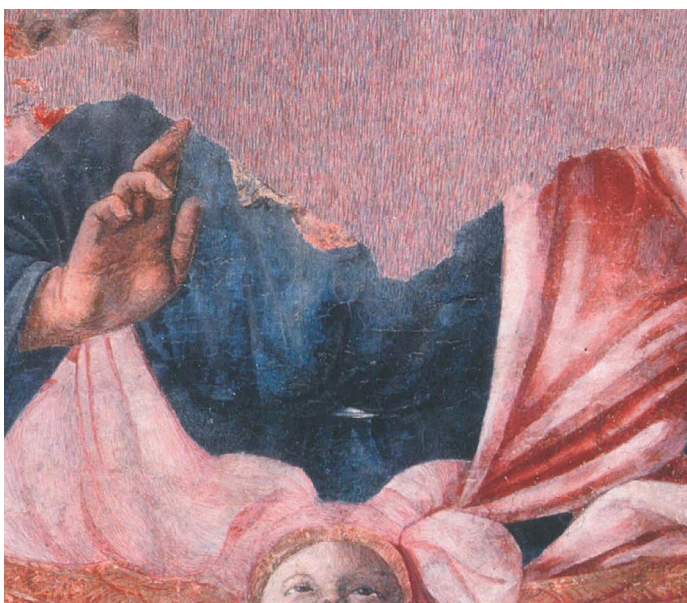
56 Ibidem, s. 209



39 - Matteo di Giovanni, *Korunování Panny Marie*, 1462-63, katedrála v Pienze



41 - Ambrogio Lorenzetti, *Polyptych sv. Michaela*, 1330-35, Fondazione Musei Senesi, Siena



40 - Matteo di Giovanni, *Korunování Panny Marie*, 1462-63, katedrála v Pienze; detail retuše technikou chromatické abstrakce



42 - Ambrogio Lorenzetti, *Polyptych sv. Michaela*, 1330-35, Fondazione Musei Senesi, Siena; detail retuše

ce. Pro dosažení chromatické textury s jasně viditelnými tahy se naopak musí v jednotlivých barevných vrstvách měnit jejich sklon, čímž vznikne nepravidelný diagonální vzor. Barevnost retuše je modifikována podle chromatické hodnoty, která závisí na vizuálních charakteristikách díla jako celku. Ve skutečnosti chromatická abstrakce působí percepčně pouze v kontextu celkové vize obrazu. S touto celkovou vizí proto musí souviset i její světelné a barevné hodnoty,

kteřé musí představovat ideální průměr hodnot obrazu. Zbarvení, které může abstrakce získat, se proto musí vztahovat k obrazovému kontextu, do kterého je vložena.

Prakticky lze různých vlastností integrace dosáhnout variováním tónů jednotlivých barev. Použití tří primárních barev a černé lze upravovat například nahrazením zelené modrou. Retuš tak získá chladnější charakter. Jednou z možností je také měnit vlastnosti jednotlivých barev zvolením nejvhodnějšího odstínu (teplého nebo studeného) nebo množství každého tónu.

Pravidlo aplikace průměrné chromatické světelné hodnoty díla však nelze chápat jako absolutní pravidlo, ale jako základní princip, který lze přizpůsobit individuální problematice. Vzhled chybějícího místa (zejména pokud jsou defekty malé nebo střední velikosti) je ovlivněn sousední barvou originálu. Proto při aplikaci stejné barvy na dvě mezery, které jsou však umístěné na různých barevných partiích, bude jejich chromatický tón odlišný. Znamená to, že barevnost abstrakce nemusí nutně odpovídat pouze kontextu díla jako celku, ale pouze jeho části.

Na konci 70. let byla vyvinuta nová technika doplňování chybějících míst v pokovaných zlatých oblastech malby – *selezione d'oro*⁵⁷. Metoda zahrnovala použití tří barev (žluté, červené a zelené), které byly zvoleny na základě barvy napodobovaného zlata. Jednotlivé tahy štětce byly aplikovány ve třech vrstvách. Žlutý odstín odpovídá barvě zlata, červený barvě bolusového podkladu a zelená slouží k „ochlazení“ optického součtu předchozích barev.

Výsledný součet se sice podobá zlatu, nebere však v potaz materiální povahu kovu. Stávalo se však, že doplněk byl oproti originálu za určitých světelných podmínek a zejména úhlu dopadu světla tmavší a bez lesku, což mělo vliv na vnímání celého díla. Bylo proto nutné docílit iluze pokovení nejen v povrchu a barevnosti, ale i v jeho charakteristických materiálových vlastnostech.

Zlatá selekce se z tohoto důvodu začala kombinovat s mušlovým zlatem, prostřednictvím malých tahů v různých vrstvách pro docílení pocitu odlesku. V případě, že je sousední část velmi dobře zachovaná, doporučuje se použití plátkového zlata, na kterém je následně provedena selekce, s výjimkou žlutého odstínu. Tento způsob zároveň zaručuje odlišitelnost retuše, na rozdíl od běžné patinace.

Výběr barev pro aplikaci metody *selezione d'argento* se odvíjí podle dané techniky stříbření a stavu dochování. Vzhledem k nestabilitě kovu se stříbrné pokovení velmi často nachází v poškozeném stavu. Stříbro tak získává šedý až načernalý tón a pokovení tak často působí opotřebeným dojmem se zvýrazněnou barvou podkladu.

Podle použité techniky a barvy přítomných materiálů (aplikace stříbrného plátku na červený nebo žlutý bolus, na bílý podklad nebo použití techniky washgold) se také bude odvíjet integrace a výběr pigmentů. Například při retuši stříbra se zlatou lazurou se doporučuje, aby tonalita měla teplý charakter (i v případě přítomnosti zčernalé mezivrstvy stříbra). Použijí se tedy barvy pro selekci zlata – žlutá, červená a zelená – a nakonec černá barva, která sníží světelnost a vytvoří efekt koroze stříbra. Studeného charakteru je dosaženo vynecháním žlutého odstínu.

Jedna z prvních aplikací oficiální teorie byla provedena na deskové malbě *Maesta di citta di Castello* v *Pinakotéce* města Civica [43,44] (Při restaurování Cimabueova *Crucifixu* v roce 1976 Baldini metodu ještě zcela nedefinoval, proto se jedná o kombinaci chromatické selekce a abstrakce.) Je ukázkou použití obou selekcí, chromatické i abstraktní. Inovativním řešením zde byla také problematika integrace ztrát zlaceného pozadí, jelikož se neřídila Baldiniho principy pro selektivní

57 Ibidem, s. 206



43,44 - Maestro di Citta di Castello, *Maesta*, 1270, Pinacoteca comunale, Citta di Castello; celek a detail retuše

retuš zlacení (*selezione effetto oro*). Metoda zde byla poprvé upravena použitím mušlového zlata (s médiem arabskou gumou) na bílém tmelu. Použití mušlového zlata dodala povrchu větší odrazivost světla, kterou by s pigmenty jinak nebylo možno dosáhnout. Při změnách osvětlení a v úhlu dopadu se tak integrace více přibližuje charakteristice zlata.⁵⁸

Dalším příkladem použití chromatické abstrakce je *Madonna s dítětem* ze 13. století [45,46], připisována Mistru Sv. Cosma a Damiana, restaurovaná mezi lety 1988-1989 OPD. Drobná chybějící místa byla sjednocena pomocí chromatické selekce, zatímco signifikantní ztráta v oblasti hrudníku Panny Marie byla integrována prostřednictvím metody chromatické abstrakce.⁵⁹

Zajímavým projektem byl také restaurátorský zásah z roku 1989 na obraze *Korunování Panny Marie*, jehož autorem je Sandro Botticelli. Problematika zásahu se týkala zejména dvou velkých chybějících částí v rozích spodní části malby [4]. Přestože byly obě mezery velkého rozměru, bylo rozhodnuto provést integraci metodou chromatické selekce [47-50], jelikož chybějící části nezasaňovaly do figurálních částí a týkaly se pouze krajiny v pozadí. Podle krajiny dochované ve středu malby mezi pláští sv. Augustýna a sv. Girolama, bylo možné odvodit charakter původní krajiny. Pozadí je tvořeno stébly trávníku, která jsou v popředí poměrně velká a řídká, směrem nahoru se pak zesvětlují a jejich velikost se postupně zmenšuje. Stébla trávy tak vytváří hloubkový gradient, který

58 CIANFANELLI, CIATTI, MATTEINI, MOLES 1989, s. 66

59 CIATTI, CASTELLI, CIANFANELLI 1990, s. 161



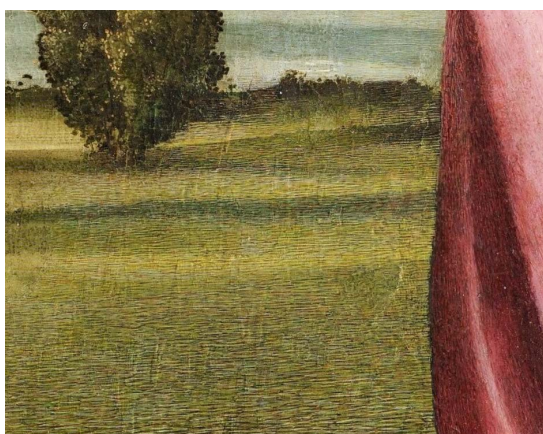
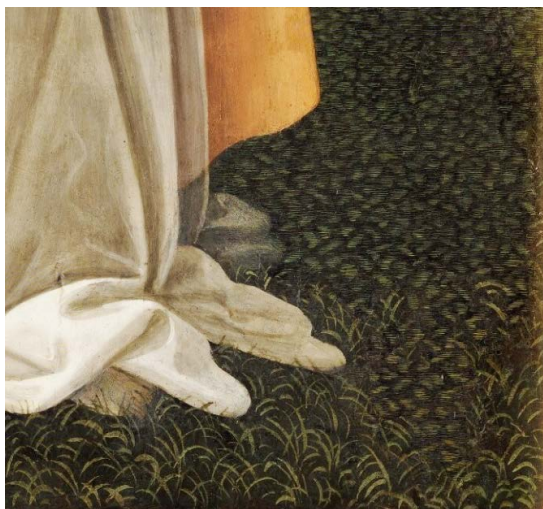
45,46 - Mistr Sv. Cosma a Damiana, *Madonna s dítětem*, 13. století, kostel S. Maria dell Carmine, Siena; stav po vytmelení defektů a retuši chromatickou abstrakcí

vyvolává pocit distance v prostoru. Výsledkem obrazové integrace proto musel být vizuální efekt, který by byl jednak podobný původnímu gradientu, ale zároveň plnil požadavek rozpoznatelnosti restaurátorského zásahu.⁶⁰

Unikátním příkladem je restaurování Lorenza Monaca, *Korunování Panny Marie*, z galerie Uffizi. Velká chybějící část v postavě klečícího anděla, vznikla v důsledku odstranění starých dveří. Předchozí restaurátorský zásah z 80. let 19. století, provedený Ettore Franchim, zároveň představoval i významnou historickou hodnotu. Vytvořil příznačný obraz chybějící části anděla v neutrální retuši, která je dnes však značně barevně pozměněná [51]. Kvůli historickému významu bylo rozhodnuto zachovat předchozí restaurátorský zásah zakrytím této části tenkou snadno odnímatelnou deskou, na které byla postava anděla rekonstruována pomocí chromatické selekce [52]. Předlohou byla podobná postava anděla na obraze *Korunování Panny Marie*, od stejného autora, nacházející se v londýnské Národní galerii.⁶¹

⁶⁰ ROSSI SCARZANELLA, CIANFANELLI 1999, s. 205

⁶¹ CIATTI 2003, s. 202



47-50 - Sandro Botticelli, *Korunování Panny Marie*, 1488-90, Galleria degli Uffizi, Florencie; detaily retuší provedené metodou *selezione cromatica*



51,52 - Lorenzo Monaco, *Korunování Panny Marie*, 1414, galeri Uffizi; detail restaurátorského zásahu z 80. let 20. století; detail rekonstrukce anděla

5.3. Retuš v českých zemích

Vzhledem k obšírnosti tématu historie vývoje restaurátorských přístupů v českých zemích se tato kapitola zaměří pouze na stručnou charakteristiku restaurátorské praxe na počátku a kolem poloviny 20. století a na myšlenková východiska, která zásadním způsobem formovala počátek moderního přístupu k restaurování u nás. V rámci této kapitoly bude pojednáno o osobnosti Vincence Kramáře, jehož přístup k obnovám památek představoval na teoretické rovině začátek českého moderního restaurování. Následně prostřednictvím restaurátorských projektů Bohuslava Slánského a Mojmíra Hamsíka pro *Obrazárnu Společnosti vlasteneckých přátel umění/Národní galerii* bude charakterizován přístup v otázce retuše uměleckých děl.

5.3.1. Situace v 19. a v prvních desetiletích 20. století

Restaurátorská praxe v 19. století v českých zemích se zaměřovala převážně na stylové restaurování, směřující většinou na obnovení a vylepšení vzhledu obrazu. Restaurátorské zásahy byly prováděny druhořadými malíři a řemeslníky, čemuž odpovídal i výsledek – k čištění a snímání nepůvodních vrstev byly často užívány radikální a drastické prostředky (od cibule, česneku až po alkálie – louhy, čpavek, použití abraziva pro mechanické sejmutí laku nebo regeneraci laků pomocí balzámu kopai-va).⁶² Známa je také aplikace tzv. Pettenkoferovy metody, sloužící ke snímání laků. Lihové páry, které se při této metody používají, však nenaměkčují pouze lakovou vrstvu, ale také samotnou malbu. V důsledku takových přístupů často docházelo k poškození barevné vrstvy nebo dokonce smývání svrchních lazurních malby. Špatný stav obrazu byl tak často skrýván pod rozsáhlými přemalbami, většinou pomocí olejových barev.

V reakci na tyto radikální restaurátorské zákroky vznikaly teorie, které navrhovaly umělecké dílo raději nerestaurovat a spíše ho konzervovat. Tato teoretická východiska se utvořila v rámci tzv. *videňské školy dějin umění*, která měla zásadní vliv na formování metodologického rozvoje nejen dějin umění, ale také znalectví, muzeologie i památkové péče v rakousko-uherských zemích.

Vůdčími osobnostmi se stal Alois Riegl, které své myšlenky formuloval ve spisu *Der Moderne Denkmalkultus* (1903). Jeho teorie se zakládala na zachování „hodnoty stáří“ a přísného požadavku respektování přirozeného zániku památky.⁶³ Výraznější byl vliv jeho žáka Maxe Dvořáka, autora díla *Katechismus der Denkmalpflege* (1916), který vyzdvihl nejen konzervaci materiální struktury díla a hodnoty stáří, ale především výtvarnou kvalitu, estetickou působivost a duchovní hodnoty památky.⁶⁴

V restaurátorské praxi se pak tato metodologie projevovala uplatňováním „konzervačně-analytického“ restaurování, které zdůrazňuje zejména historickou hodnotu. Analytická metoda se proto zaměřovala pouze na pietní zachování materiálu uměleckého díla. V praxi však na základě těchto principů byla restaurována pouze menšina uměleckých děl, většinou těch, jejichž restaurování probíhalo pod

62 STRETTI 1993, s. 5

63 HLOBIL 2008a, s. 84

64 STRETTI 2014, s. 12

dohledem centrálních památkářských institucí. Většina byla dál opravována v duchu dřívější řemeslné praxe 19. století.⁶⁵

Významnou institucí, kde se formovaly metody moderního restaurování v Čechách, byla *Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění (SVPU)*, v jejíž čele stál od roku 1919 Vincenc Kramář (1877-1960), odchovanec vídeňské školy dějin umění, sběratel a přední znalec českého středověku i evropské avantgardy. Vznik restaurátorského ateliéru, který by splňoval podmínky moderního vědeckého pracoviště, byl prioritou ihned po nástupu Kramáře do funkce ředitele. Při této instituci proto vybudoval restaurátorský ateliér, který se tak stal první institucí tohoto druhu v našich zemích.⁶⁶

5.3.2. Vincenc Kramář a jeho názor na retuš uměleckých děl

Přestože byl Kramář studentem vídeňské školy dějin umění, kromě bezvýhradného respektu k autentičnosti díla, tolik příznačnou pro tuto školu, přikládal důležitost také estetické koncepci díla. Proto, aby bylo možné umělecké dílo vnímat v jeho původní podobě, bylo nutné odstranit negativní změny, které zastíraly autenticitu díla – ztmavlé laky a nevhodné retuše. Odmítl proto ponechávat na obrazech tzv. galerijní tón, imitující zežloutlé zestárlé laky, zkreslující barevnost a charakter díla. V porovnání s „hodnotou stárí“, tolik důležitou pro žáky Aloise Riegla, měl umělecký aspekt pro Kramáře podstatnější význam. Nezůstával tak u pouhé konzervace, ale usiloval v praxi o to, aby výsledkem restaurátorských prací byla výtvarná struktura, která má nejen zabezpečenou svoji originální hmotu, ale působí zároveň jako ucelené výtvarné dílo. Již na počátku dvacátých let se tedy výrazně odklonil směrem od ortodoxního uplatňování Rieglových myšlenek.⁶⁷

O Kramářově přístupu v otázce obrazové integrace, vypovídá již realizace první státní zakázky, při níž byl restaurátorskou dílnou *Obrazárny* v roce 1920 restaurován karlštejnský diptych Tomáše z Modeny. Dílo se nacházelo ve velmi špatném stavu a v průběhu předchozích restaurací bylo opatřeno množstvím nevhodných doplňků a přemaleb. Po odstranění všech druhotných tmelů a retuší bylo dílo pečlivě upevněno a očištěno. K retuši bylo přistoupeno následovně: „*Tónování scházejících míst vychází od zlatého pozadí, čímž povstává dojem zlomkovitě zachovaného freska, a aby celková plastická souvislost figur byla přece jen poněkud zachována, byl tón případně ztmaven, přičemž scházející barva určovala teplost nebo studenost voleného tónu, nezbařeného však nikdy souvislosti se zlatým pozadím.*“⁶⁸

Tento typ retuše lze považovat za přechod mezi neutrální a lokální retuší. Je zde také patrná snaha zachování estetického dojmu fragmentárního díla retuší, která opticky chybějící místa díla sjednocuje zlatým odstínem. Hlavním cílem Kramáře je tedy jak obnovení estetické stránky malby, tak zachování fragmentární, ale autentické podoby díla.

V roce 1931 publikuje Kramář článek o nové restaurátorské metodě, která spočívá v použití nového

65 NEJEDLÝ 2008, s. 1

66 HLOBIL 2008b, s. 29

67 NEJEDLÝ 2008, s. 3

68 Ibidem, s. 2

druhu retuše lokálními barevnými tóny.⁶⁹ Zejména u fragmentárně dochovaných středověkých děl byla tato metoda používána k optickému sjednocení kompozice a obnovení barevné harmonie uměleckého díla. Na rozdíl od neutrálního tónu, který sice vytváří jasnou hranici mezi doplňkem a originálem, ale narušuje barevnou rovnováhu novým tónem, je lokální retuš diskrétním doplňkem, který malbu zceluje, ale zároveň nefalšuje. Spojením barevného tónu fragmentu a doplňku podle Kramáře vzniká „*neutrální, ale přece jen spojující prostředí, jakási barevná atmosféra, v níž se mohly vybití a mohly být vycítěny plastické a prostorové hodnoty zlomků a tím podle případu více i méně celé komposice*.“⁷⁰ Jedná se o kompromis mezi tradiční imitativní retuší a novou vědeckou metodou neutrální retuše. Lokální retuš však naopak postrádá rigorózní metodu aplikace obou starších metod a její provedení závisí na schopnostech restaurátora, především pak na jeho jemném barevném smyslu, proto je i provedení retuše technicky obtížnější.

Mimo zavedení metody lokální retuše Kramář požadoval také snadnou odstranitelnost a stálost retuší, dokonce se rozhodl pro experimentální použití včelího vosku jako pojidla barevných pigmentů.⁷¹

Vincenc Kramář vytvořil teoretický základ pro následující vývoj oboru restaurování uměleckých děl v českých zemích. Zejména důraz na obnovení výtvarně-estetického účinku obrazu se později promítne do teoretické koncepce Bohuslava Slánského a formuje charakteristické rysy české restaurátorské školy.

5.3.3. Osobnost Bohuslava Slánského a restaurátorské projekty v *Obrazárně SVPU*

Bohuslav Slánský (1900-1980) absolvoval pražskou Akademii výtvarných umění v malířském ateliéru u profesorů Maxe Pirnera a Maxe Švabinského v roce 1924. Poté absolvoval restaurátorské studijní stáže v Mnichově, ve Vídni, v Drážďanech a v Haarlemu, kde se intenzivně zajímal o otázky technologie, vývoje historických malířských technik a o moderní přírodovědecké metody průzkumu obrazů (použití rentgenových a ultrafialových paprsků).

Již v roce 1931 publikoval stat' O restaurování obrazů, ve které stanovil základní požadavky moderního restaurování – použití reverzibilních materiálů a naprostý respekt k fragmentárně dochovanému dílu při retuši.⁷² Poukazoval také na nutnost chápat restaurování jako vědecký obor, který nemůže plnit každý, kdo umí malovat. K vykonávání této profese je naopak nezbytné, aby ji vykonával široce kvalifikovaný a vzdělaný umělec-restaurátor. Slánský tak reagoval na dlouholeté snahy o zvědečtění restaurátorského oboru, které vedly k uskutečnění konference v Římě v roce 1930. Ta předznamenává zásadní zlom v nahlížení na podstatu restaurátorské činnosti jako exaktní disciplíny.

Přestože do restaurátorské dílny *Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel* byl přijat v roce 1934, působil zde již na začátku 30. let (v roce 1941 se stal hlavním restaurátorem a působil zde do roku

69 KRAMÁŘ 1931, s. 9

70 Ibidem

71 HLOBIL 2008b, s. 30

72 NEJEDLÝ 2008, s. 5

1946⁷³). Když v roce 1931 získala SVPU deskovou malbu *Jindřichohradecké madony*, svěřil ji v téže roce Vincenc Kramář na restaurování Bohuslavu Slánskému, zřejmě na zkoušku. Zásah popsal ve stati z roku 1932 pro časopis *Umění*.⁷⁴ Před samotným restaurováním [53] byl obraz nejprve prozkoumán. Poprvé v restaurátorské praxi v českých zemích byl použit rentgen [54], který umožnil posoudit stav původní malby a rozsah poškození a přemaleb. Vzhledem k vážnému poškození dřevěné podložky červotočem byla asi 6 mm silná deska ztenčena na asi 1,5 mm. Po vyplnění dutin dřevitým tmelem byla malba nalisována na novou desku složenou z křížem lepených dýh. Po odstranění rozsáhlých přemaleb byla poškozená místa vytmelena a vyretušována lokálními tóny „*tak, aby z blízka obrys a rozloha retuší byly zřetelné, z odstupu aby nerušily, tedy barevnými tóny lišícími se spíše odstínem barvy než valeurem. Pojítka retuše, stejně jako fermez na konec na obraz nanesená, vyhovují požadavku snadné odstranitelnosti.*“⁷⁵ Fotografie po restaurování zachycuje použití jednotného neutrálního tónu [55].

K *Jindřichohradecké madoně* se Slánský vrátil ještě v roce 1944. Neutrální tón pozadí byl vyretušován imitativním způsobem tak, že je téměř nerozlišitelný od původních fragmentů pozadí dochovaných mezi hlavou Panny Marie, hlavou Ježíška a figurou levého anděla. Na tmelu v pozadí byla navíc provedena rytá rekonstrukce svatozáře. Vzhled fragmentárně dochovaného obrazu se tak přiblížil k vizuálně ucelenějšímu dílu, kde však již není odlišený původní materiál od dodatku [56].

V průběhu třicátých let se Slánský věnoval restaurování několika významných deskových obrazů – zejména Theodorikovým deskovým obrazům z kaple sv. Kříže na hradě Karlštejn, které mu byly svěřeny v roce 1932 a na jejichž restaurování pracoval několik let. Také restaurování dalších významných deskových děl 14. a 15. století (*Madona z Veverí, Madona strahovská, košatecká (bostonská) deska*) umožnilo Slánskému podrobně analyzovat technologickou a malířskou výstavbu, které shrnul v samostatném článku „*Optické předpoklady české tabulové malby první poloviny XIV. Století*“.

Restaurování *Votivní desky Jana Očka z Vlašimi* probíhalo v letech 1940 až 1941. Po odstranění přemaleb se ukázalo rozsáhlé poškození malby, zejména v pozadí, které bylo ve velké míře přezlacené a opatřeno načernalou patinou. Jejím odstraněním došlo k odlehčení zlaceného pozadí a změkčení obrysů postav. Po vytmelení bylo přistoupeno k retuši, jejímž zvoleným pojídlem byla vosková tempera. Ke zlacenému pozadí přistoupil Slánský následovně: „*Velké plochy tmelu, které rozbíjely klidné působení fondu, byly doplněny leštěným zlatem, patinovaným na odstín zlata původního. Tento doplněk byl nutný nejen pro udržení kompozičního celku obrazu, ale také proto, že umožňoval znovu vyniknout záměru umělce, dvěma způsoby zlacení oživit celkový rozvrh malby*“.⁷⁶ Nepřítomnost krakel na novém zlacení pak zaručuje aspekt rozpoznatelnosti dodatku, který je patrný z malé vzdálenosti, ale zároveň nenarušuje celistvost malby. Rozdílný přístup je patrný v retuši chybějící levé poloviny tváře Karla IV, kterou Slánský zcela rekonstruoval [57-61].

Slánského restaurátorský zásah na *Votivní desce* poukazuje na rozdíl v přístupu k retuši poškozených míst malby, které se uplatňovaly v jeho restaurátorských pracích ve třicátých letech se zcela

73 STRETTI 2014, s. 12

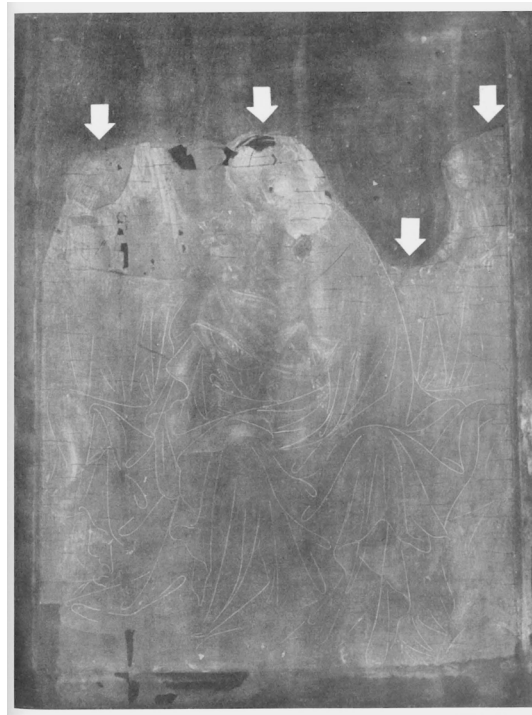
74 SLÁNSKÝ 1932

75 Ibidem, s. 435

76 SLÁNSKÝ 1941, s. 406



53 - Český mistr kolem roku 1400, *Jindřichohradská madona*, Národní galerie v Praze; stav před restaurováním v roce 1931



54 - Český mistr kolem roku 1400, *Jindřichohradská madona*, Národní galerie v Praze; rentgenový snímek s vyznačenou linií mezi malbou a pozadím



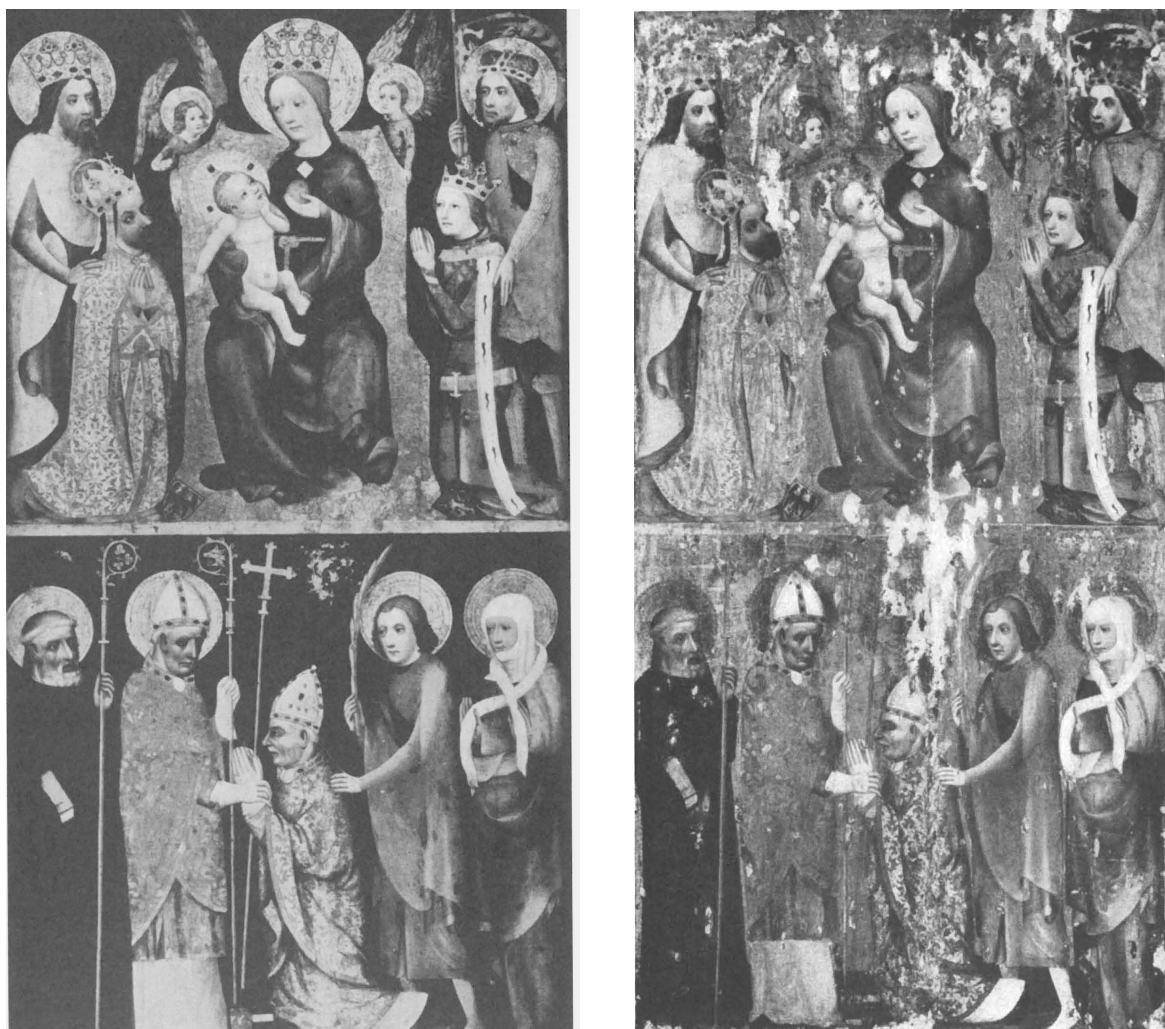
55 - Český mistr kolem roku 1400, *Jindřichohradská madona*, Národní galerie v Praze; stav po restaurování Bohuslavem Slánským v roce 1931



56 - Český mistr kolem roku 1400, *Jindřichohradská madona*, Národní galerie v Praze; stav po restaurování Bohuslavem Slánským v roce 1944

převažujícím konzervačním přístupem a tendencemi zaměřující se na výtvarnou interpretaci malby, patrnou v doplňcích zlatého pozadí *Votivní desky*, především pak v rekonstrukci levé poloviny tváře včetně oka Karla IV. Ze zásahu je tedy patrná převažující výtvarná umělecká složka restaurování, kterou Slánský považoval za zcela rovnocennou (možná i významnější), než složku technologickou a uměleckohistorickou.

V první polovině čtyřicátých let Slánský pokračoval na restaurování dalších významných děl české gotické malby – kromě *Votivní desky Jana Očka z Vlašimi*, na *Madoně zbraslavské* a *Madoně roudnické*. Výsledky jejich restaurování pak byly prezentovány na *Výstavě tří obrazů* v roce 1946, včetně veškerého dokumentujícího materiálu souvisejícího s restaurováním, od průzkumových metod, přes použité materiály až k fotodokumentaci jednotlivých fází zásahů. Touto výstavou zároveň Slánský uzavírá své více jak desetileté působení v restaurátorské dílně *Národní galerie*.



57,58 - Český mistr před r. 1371, *Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi*, Národní galerie v Praze; stav před restaurováním a po vyčištění a vytmelení odpodlých částí malby



59 - Český mistr před r. 1371, *Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi*, Národní galerie v Praze; stav po restaurování



60,61 - Detail tváře Karla IV., jejíž levá část byla rekonstruována nápodobivou retuší; Detail hlavy arcibiskupa Jana Očka po sejmutí přemalby z mitry

5.3.4. *Technika malby a otázka retuší a patiny*

Po odchodu z *Obrazárny SVPU* přešel Slánský v roce 1946 na pražskou *Akademii výtvarných umění*, kde vybudoval speciální restaurátorskou školu. Již od počátku byla výuka založena na spojení výtvarné přípravy malířském ateliéru s teoretickým a praktickým studiem v restaurátorském ateliéru. Rozsah znalostí a dovedností absolventa-restaurátora specifikoval do sedmi jasně formulovaných požadavků⁷⁷, z nichž poslední bod (požadavek, aby restaurátor byl také umělcem, jenž plně chápe umělecký význam opravdového díla), se stal jedním ze základních charakteristik absolventa české restaurátorské školy.

77 HLOBIL 2008b, s. 31

Vědomosti a praktické zkušenosti z restaurátorské činnosti Slánský zaznamenal do dvou svazků nazvaných *Technika malby* (první díl s názvem *Malířský konservační materiál* vyšel v roce 1953, druhý – *Průzkum a restaurování obrazů* o tři roky později). Vědecká exaktnost a technologická zdatnost Slánského, podobně jako maximální respekt k autenticitě díla, jedinečnost uměleckého díla a přesvědčení o umělecké podstatě profese restaurátora je v tomto textu všudypřítomná: „Restaurátor musí být nejen řemeslně zručným a vědecky poučeným pracovníkem, nýbrž i umělcem, který k opravám uměleckých děl přistupuje s výtvarným porozuměním a taktem, jež mu napomáhají určit povahu a meze restaurátorského zásahu v souladu s esteticko-stylovými hodnotami opravovaného díla. [...] Toho je zapotřebí zejména při řešení otázek doplňků porušených děl [...]. Vzhledem k různorodosti uměleckých děl neexistuje žádný teoretický návod všeobecné platnosti. Restaurátor musí pokaždé vycházet z jedinečnosti díla, z jeho slohu estetického a technického a podle toho volit opravné prostředky a postupy.“⁷⁸

Zabýval se zde také otázkou teorie retuše malířských děl, kterou na rozdíl od konzervace podložky a podkladových vrstev malby chápal jako estetickou a teoretickorekonstrukční záležitost. Kromě jednotlivých pojmů retuše popsal také základní druhy retuší – nápodobivou, lokální a neutrální – a pokusil se také charakterizovat rozdíly mezi nimi. V odstavci o nápodobivé retuši zmiňuje techniku retuše šrafované, používanou na nástěnných malbách a deskových obrazech používanou v Itálii. Domníval se však, že namísto otázek výtvarné teorie je nutné řešit především problémy technického rázu, týkající se snadné odstranitelnosti a optické stálosti retuší.

Zásady uplatňované Slánským v otázce retuše nástěnných maleb vedly ke sporu s malířem a restaurátorem Františkem Petrem, týkající se retuše nástěnných maleb v kostele sv. Apolináře v Praze. Nejednalo se však pouze o odlišný názor na odborné technologické problémy, ale o rozdílné vnímání restaurátorského zásahu a charakteru profese restaurátora vůbec. Estetické působení dochovaného stavu původní malby nepředstavovala pro Petra primární cíl restaurátorského zásahu. Původní obnovení podoby díla mělo být provedeno pomocí rekonstrukčních a stálých (nerozpusťitelných) retuší.⁷⁹ Pro retuš a fixáž nástěnné malby doporučoval použití kaseinu. Slánský naopak zdůrazňoval požadavek snadné odstranitelnosti a optické stálosti retuší, který je podmíněn nejen snahou respektovat autentický stav původní malby, ale také neustále se měnícími názory na funkci retuše, související s estetickým cítěním doby.⁸⁰

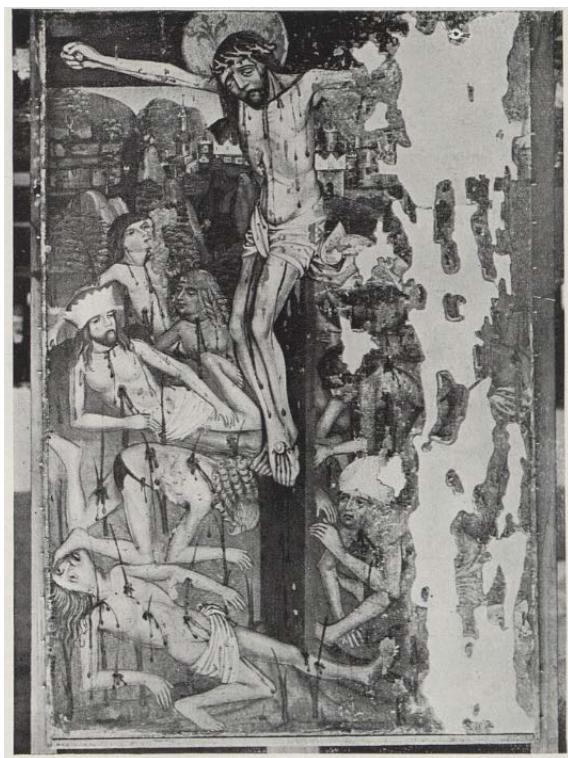
V průběhu 50. a 60. let Slánský experimentoval s různými technikami retuše - metodu šrafované retuše Slánský se svou školou uplatnil při restaurování *Zemských desek* na Pražském hradě v letech 1953-1954. Zajímavým projektem byl restaurátorský zásah provedený na středověkých deskových obrazech z Kašperských hor [62]. Vzhledem ke snaze o zachování sakrální funkce obrazů, bylo rozhodnuto integrovat chybějící místa malby nápodobivou retuší, provedenou na snímatelné podložce. Ta byla tvořena jemným lněným plátnem napuštěným vodní disperzí polybutylmethakrylátu a opatřenou tenkou vrstvou křídly smíchanou s výše zmíněnou disperzí. Podle pauzy byl vystřížen přesný

78 SLÁNSKÝ 2003, s. 154

79 HLOBIL 2008b, s. 37

80 SLÁNSKÝ 1954, s. 305

tvár defektu, který byl následně připevněn na neutrálně tónovaný tmel [63].⁸¹



62 - Kašperskohorská archa Panny Marie Ochrani-
telky - detail křídla s vyobrazením *Deset tisíc mu-
čedníků*, 15. století; stav po vytmelení před připevně-
ním snímatelné podložky



63 - detail křídla s vyobrazením *Deset tisíc mu-
čedníků*; částečně uvolněná podložka s retuší, na
odkrytých plochách je patrný křídový tmel s ne-
utrální retuší

5.3.5. Přístup k retuši ve druhé polovině 20. století

V rámci působení Slánského jako profesora na Akademii výtvarných umění vyšlo ze speciální re-
staurátorské školy mnoho restaurátorů, vychovaných v duchu jeho teoretických a odborných zásad.
Ovlivnil také vývoj restaurování na Slovensku – v roce 1950 byla v Bratislavě na Vysoké škole
výtvarných umění založena výuka restaurátorů a profesorem byl jmenován Karel Veselý, bývalý
Slánského spolupracovník v Národní galerii.⁸²

Jedním z pokračovatelů Slánského se stal Mojmir Hamsík (1921-2007), který po absolvování re-
staurátorské školy v roce 1949 vstoupil do restaurátorského oddělení *Národní galerie* v Praze. Od
roku 1963 pak zde působil jako vedoucí.⁸³

81 SLÁNSKÝ 1967, s. 235

82 HLOBIL 2008b, s. 33

83 BAUEROVÁ 2015, 280

V řešení otázky čištění a snímání laků se Hamsík vyjádřil v článku *Kontroverze o restaurování obrazů*, věnovanému zejména polemice o čištění obrazů, podnícené sérií článků *Burlington Magazinu* londýnské *Národní galerie*. Ze svých studijních pobytů měl Mojmir Hamsík s restaurátorským ateliérem londýnské galerie osobní zkušenosti. Nepochyboval o preciznosti provedení restaurátorských prací a respektu k patině tamních restaurátorů. Pokus formulovat obecné zásady týkající se čištění obrazů jako snahu dosáhnout původní podoby obrazu však vnímal jako nešťastnou: toto úsilí „*naráží jednak na otázku, zda náš předpoklad o autorově záměru je správný, jednak na praktickou nemožnost uvést obraz jakýmkoliv restaurátorským zásahem zpět do podoby, v jakém byl dokončen. Není možno odstranit zřejmé znaky času, který nás dělí od doby vzniku uměleckého díla.*“⁸⁴ Důležitým kritériem bylo tedy pro Hamsíka zhodnocení nejen původního stavu a podoby díla, ale také plynutí času ve vztahu s jeho materiálem, přidávajícím dílu určitou patinu: „*[...] není cílem restaurátorské práce zastírat stopy času, jehož zásluhou často vzniklo nenapodobitelné odhmotnění barvy, dodávající i průměrnému starému obrazu výtvarné kouzlo, nýbrž zajistit uměleckému dílu další trvání a zbavit je všech nepůvodních, zkreslujících přídavek.*“⁸⁵ Podobně jako Slánský se i Hamsík přikláněl na stranu kontrolovaného snímání laků pomocí objektivních přírodovědeckých metod, nepokládal je však za nejdůležitější složku pro výsledné restaurátorské práce. Zdůrazňoval také nezbytnost zachování patiny a vyzdvihoval konečné estetické působení díla.

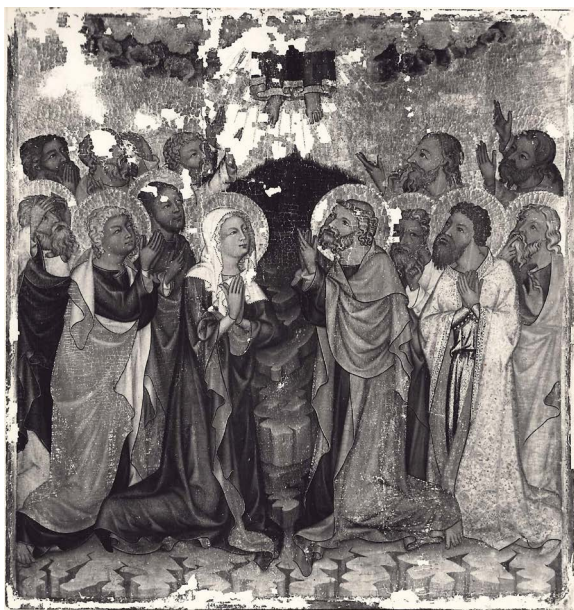
Z restaurátorských zpráv je patrné, že k problematice retuší přistupoval systematicky s důrazem na odlišitelnost doplňků. Různým defektům nebo vlastnostem malby přizpůsoboval danou techniku retuše. Drobné odpadlé defekty byly sice retušovány imitativním způsobem, nebyly však tmeleny a tudíž byla odlišitelnost zaručena rozdílnou úrovní povrchu malby. Abrazé či poškození svrchní barevné vrstvy naopak neretušoval vůbec. Pro větší chybějící defekty zvolil techniku šrafované retuše, nebo pokud nebylo možné danou část s jistotou rekonstruovat, neutrální tón. V některých případech Hamsík doporučoval neretušovat a ponechat starší přemalby, pokud nepůsobily rušivým dojmem. Velké chybějící zlacené plochy, byly vyplněny tmelem, který však nebyl krakelován, a znovu nazlacený plátkovým zlatem. Následná patinace probíhala tak, aby byly doplňky vždy odlišitelné od původních pokovených částí. Retuše byly provedeny akvarelem nebo kvašem, poté byly lazurovány olejovou temperou nebo pryskyřičnými barvami.

V průběhu svého působení v Národní galerii se Mojmir Hamsík věnoval restaurování nejvýznamnějších děl české deskové malby 14. a 15. století, v rámci kterých se zabýval také technikou Mistra Theodorika či Mistra Třeboňského oltáře. V letech 1953-59 společně s restaurátorem Rudolfem Houžvou restauroval *Vyšebrodský oltář*. Oltářní desky se nacházely pod vrstvami přemaleb, které zakrývaly nejen poškozené části, ale často zasahovaly také do samotné malby. Po sejmutí těchto druhotných vrstev se ukázal rozsah chybějící malby, zejména v pozlacených částech. Na některých deskách se také objevují signifikantní ztráty barevné vrstvy, např. v inkarnátech nebo drapériích. K retuši těchto poškozených částí přistupovali Mojmir Hamsík a Rudolf Houžva důkladně podle daného typu poškození.

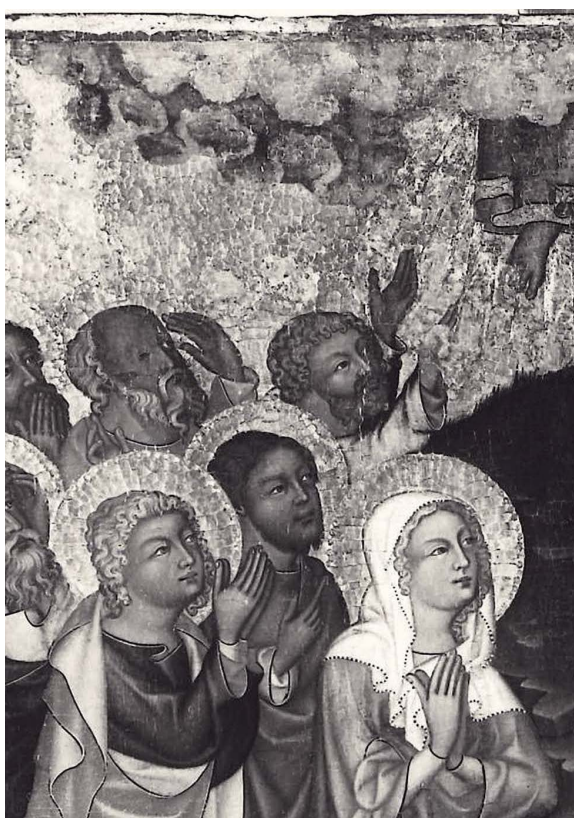
Deska s vyobrazením *Nanebevstoupení Páně* (restaurováno v roce 1952 Rudolfem Houžvou) byla poškozena zejména v oblasti zlaceného pozadí, včetně inkarnátů apoštolů. Na fotografii stavu po

84 HAMSÍK 1963, s. 398

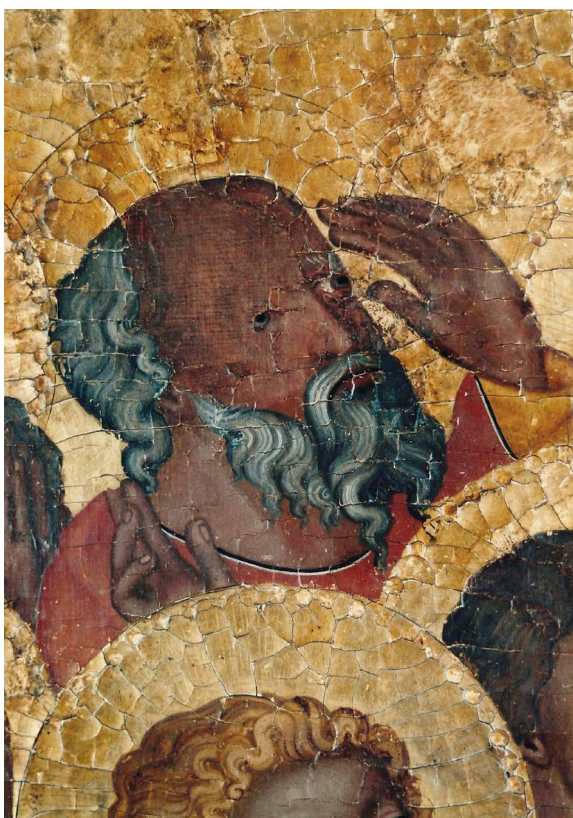
85 Ibidem



64, 65 - Mistr Vyšebrodského oltáře, *Nanebevstoupení Páně*, 1345-50, Národní galerie v Praze; stav po vytmelení a po restaurování



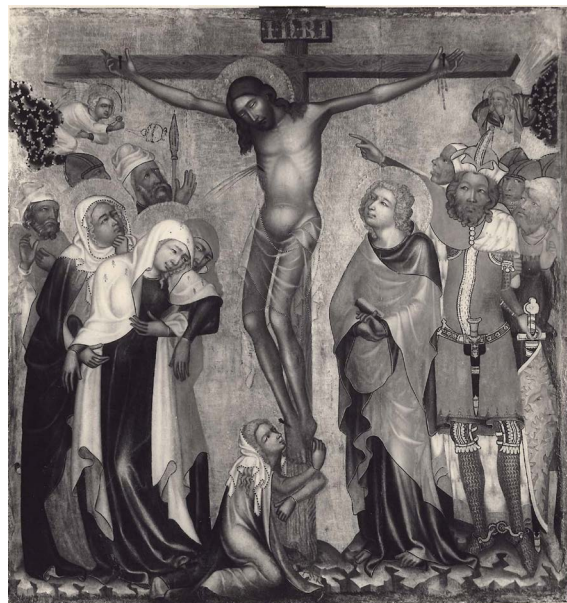
66 - Mistr Vyšebrodského oltáře, *Nanebevstoupení Páně*, 1345-50, Národní galerie v Praze; detail skupiny apoštolů po restaurování



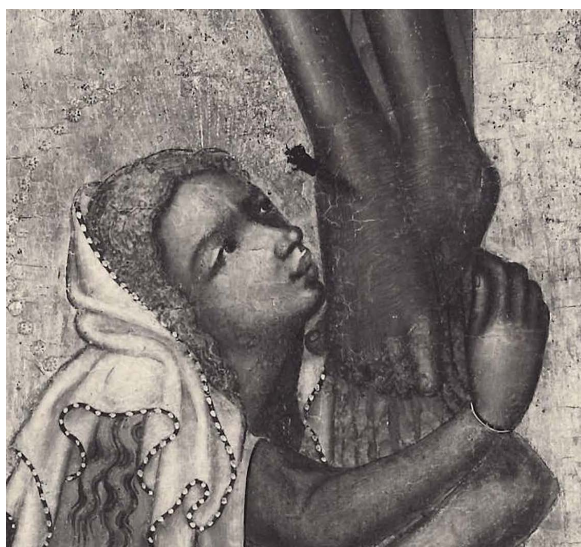
67 - Mistr Vyšebrodského oltáře, *Nanebevstoupení Páně*, 1345-50, Národní galerie v Praze; detail apoštola, stav před restaurováním v roce 2003

vymtlení je patrný rozsah defektů [64]. Retuš inkarnátů (především pravá ruka apoštola vlevo, prsty Krista, část hlavy apoštola vlevo) byla vzhledem k problematičnosti rekonstrukce provedena jednotným neutrálním tónem scelujícím malbu [65-67]. K odlišení retuše od původní malby bylo použito tečkování a šrafury. Drobné defekty pak byly retušovány tak, aby vizuálně splývaly s okolní malbou, ale jelikož nejsou tmeleny, jsou patrné ze strany.⁸⁶

Restaurování deskové malby *Ukřižování*, probíhalo v letech 1951-54 Rudolfem Houžvou. Po odstranění starých, ztmavělých a hrubě provedených retuší bylo odkryto množství drobných odpadlých míst, zejména na hlavách světců a zbrojnošů. Větší defekty (např. nohy Krista) byly nově vyplněny křídovým tmelem [68]. Retuš byla provedena odlišitelně šrafovanou retuší temperou a olejovou



68, 69 - Mistr Vyšebrodského oltáře, *Ukřižování*, 1345-50, Národní galerie v Praze; stav po vymtlení defektů malby a stav po restaurování



70 - Mistr Vyšebrodského oltáře, *Ukřižování*; detail retuše nohou Krista

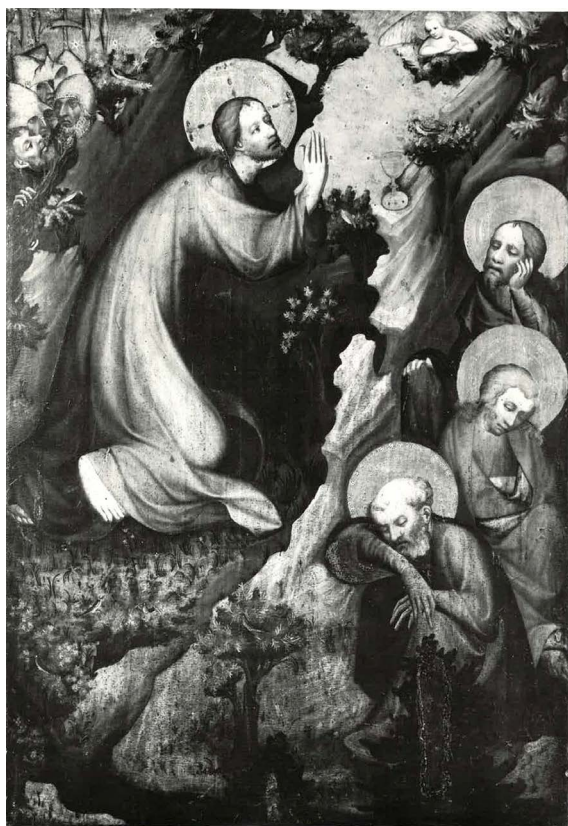


71 - Mistr Vyšebrodského oltáře, *Ukřižování*; detail portrétu sv. Jana

86 HOUŽVA 1954a

pryskyřičnou barvou [69-71].⁸⁷

V letech 1961-63 provedl Mojmír Hamsík společně s Věrou Frömlovou průzkum a restaurování Mistra Třeboňského oltáře. Desková malba *Kristus na hoře Olivetské* se nacházela pod vrstvou zežloutlého olejopryskyřičného laku a dvěma rozsáhlými přemalbami, znázorňující stromy ve spodní části malby [72]. Po sejmutí všech nevhodných přemaleb se objevily dva defekty – menší uprostřed dolního okraje a větší v draperii postavy sv. Petra [73]. Retuš proběhla opět odlišitelným způsobem pomocí šrafury. V ploše velkého defektu na plášti sv. Petra se použití lokálního tónu ukázalo jako nevhodné, jelikož modelace v této partii přechází ze světla do stínu a jednotný tón by působil rušivým dojmem. Bylo tedy nutné danou část rekonstruovat. Rekonstrukce byla provedena podle směru původních rytých linií, zachovaných v okolí defektu šrafovanou technikou [74,75].⁸⁸

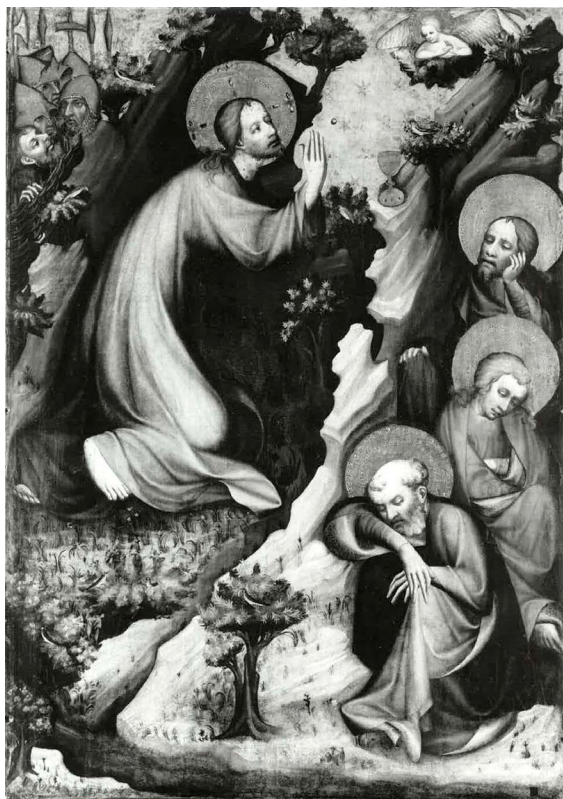


72, 73 - Mistr Třeboňského oltáře, *Kristus na hoře Olivetské*, 1380, Národní galerie v Praze; stav před restaurováním a stav po sejmutí přemaleb

Zajímavé je srovnání přístupu k retuši výše zmíněných děl s restaurováním provedeným téměř o padesát let později, ak. mal. Magdalenou Černou. Retuš poškozené malby na desce *Nanebevstoupení Páně* Mistra Vyšebrodského oltáře byla volena podle charakteru poškození imitativním a sjednocu-

87 HOUŽVA 1954b

88 HAMSÍK 1962



74 - Mistr Třeboňského oltáře, *Kristus na hoře Olivetské*, 1380, Národní galerie v Praze; stav po restaurování



75 - detail šrafované retuše v draperii sv. Petra

jícím způsobem akrylovými barvami.⁸⁹ Na fotografiích po restaurování je patrná provedená rekonstrukce chybějících inkarnátů apoštolů a prstů Krista napodobivým způsobem [76,77].

Retuš deskové malby *Ukřižování* komplikovalo kromě větších defektů velké množství drobných odpadlých plošek zejména na inkarnátech postav. Rozsáhlá retuš všech defektů byla opět provedena imitativním způsobem akrylovými barvami a po zalakování korigována olejotemperovými lazurami [78].⁹⁰ Poškozená malba v oblasti nohou Krista tak byla zcela rekonstruována, včetně vytékající krve z rány [79].

Podobným způsobem bylo přistupováno i desce *Kristus na hoře Olivetské* Mistra Třeboňského oltáře, kde byla všechna poškození sjednocena imitativním způsobem akrylovými barvami [80]. Pouze větší defekt v draperii sv. Petra byl retušován drobnou šrafurou [81].⁹¹

89 ČERNÁ 2003

90 ČERNÁ 2005

91 ČERNÁ 1996



76,77 - Mistr Vyšebrodského oltáře, *Nanebevstoupení Páně*, 1345-50, Národní galerie v Praze; stav po restaurování v roce 2003, detail skupiny apoštolů



78,79 - Mistr Vyšebrodského oltáře, *Ukřižování*, 1345-50, Národní galerie v Praze; stav po restaurování v roce 2005, detail postavy Máří Magdalény a nápodobivé retuše Kristových nohou





80, 81 - Mistr Třeboňského oltáře, *Ukřižování*, 1345-50, Národní galerie v Praze; stav po restaurování v roce 1996, detail postavy sv. Petra

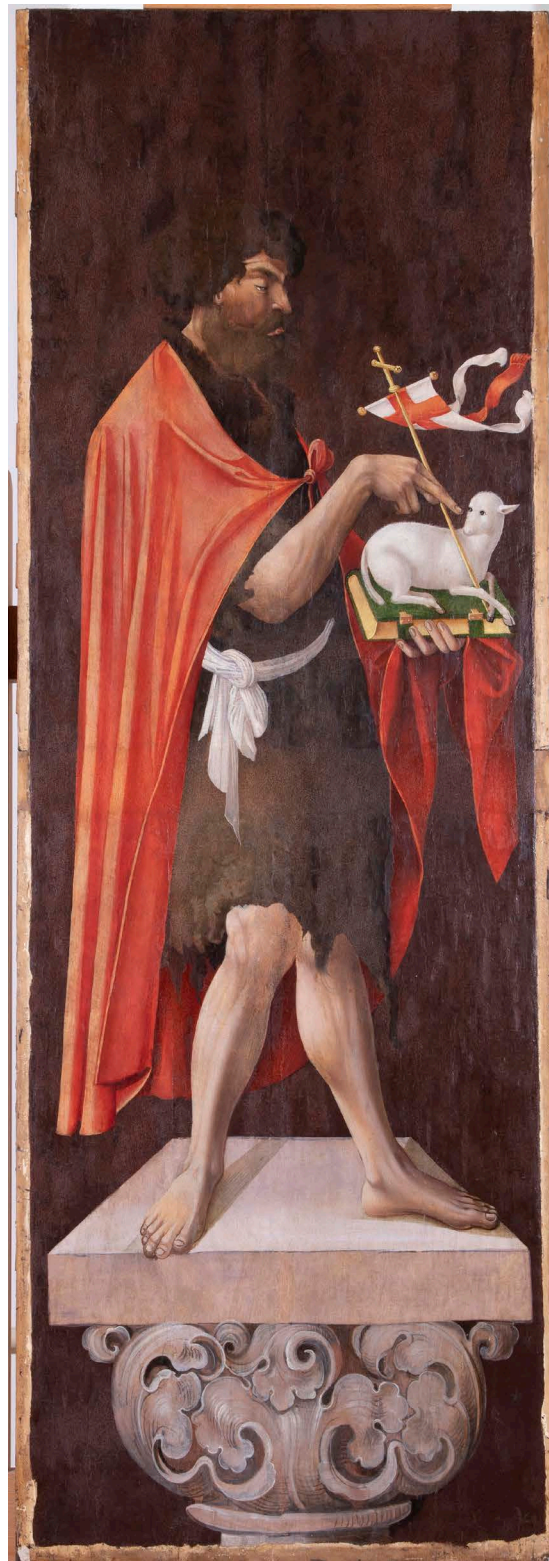
Srovnáním těchto různých přístupů je patrný určitý posun směrem k zachování zejména výtvarné estetické stránky díla. Tendence vizuálního doplnění malby převládá i v současné době, v případě velmi poškozených děl se však objevují výjimky, při kterých je přistoupeno k přiznané retuši šrafurou a tečkami [82-85] nebo lokálním tónem.

Slánského přínos týkající se teoretických a metodologických požadavků k řešení otázky retuše, představoval v kontextu restaurování v českých zemích natolik významný vstup, že se v průběhu následujících desetiletí nenašel nikdo, kdo by vytvořil novou ucelenou metodologii. Zdánlivě neexistovaly objektivní důvody ani potřeba vytvářet novou ucelenou sumarizaci restaurátorských metod a postupů, včetně retuše.⁹² Je však nutné poznamenat, že svůj podíl na tomto stavu měly i převládající společenské podmínky v zemi.

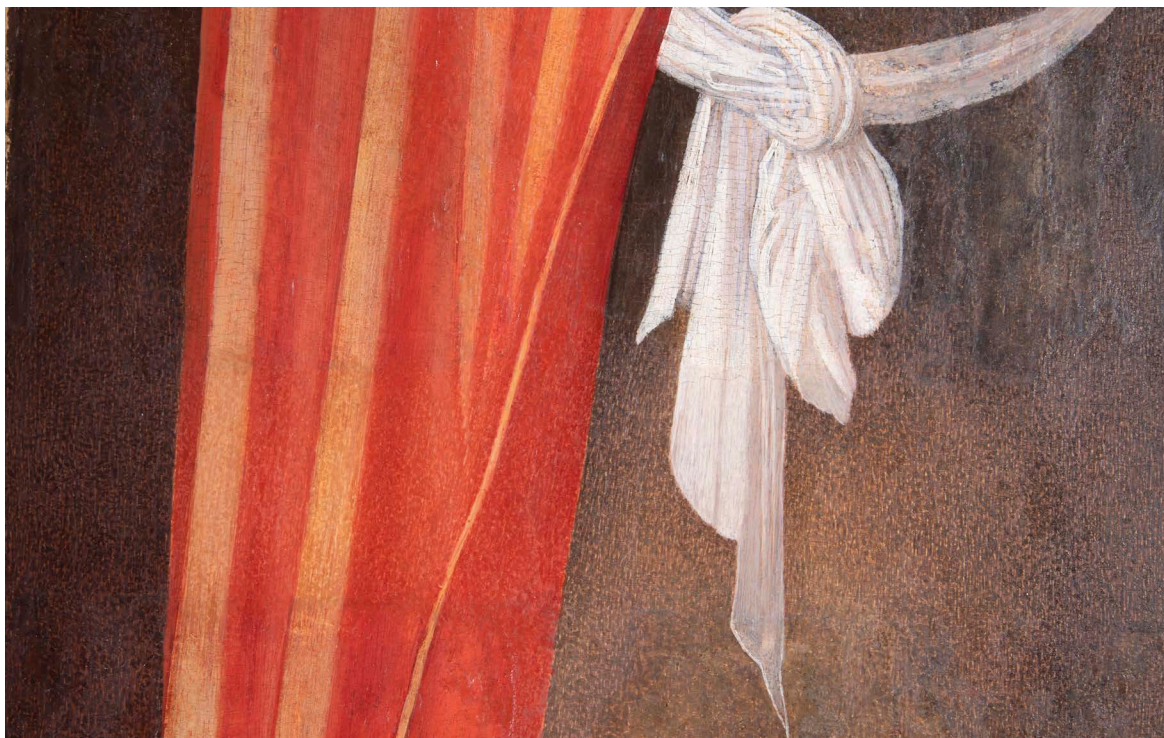
V rámci řešení problematiky retuše byla tedy základní koncepce přístupu k integraci poškozených malířských děl formulována již na počátku 50. let. Ta se zaměřovala nejen na citlivou interpretaci výtvarné struktury uměleckého díla, ale také na pochopení podstaty jeho materiální složky a její funkci v konečném estetickém výrazu díla.

Obecně je možné podotknout, že v českých zemích se jako převažující hodnota uplatňuje především výtvarně-estetická. Výsledná koncepce retuše by však měla zhodnotit obě složky (včetně historic-

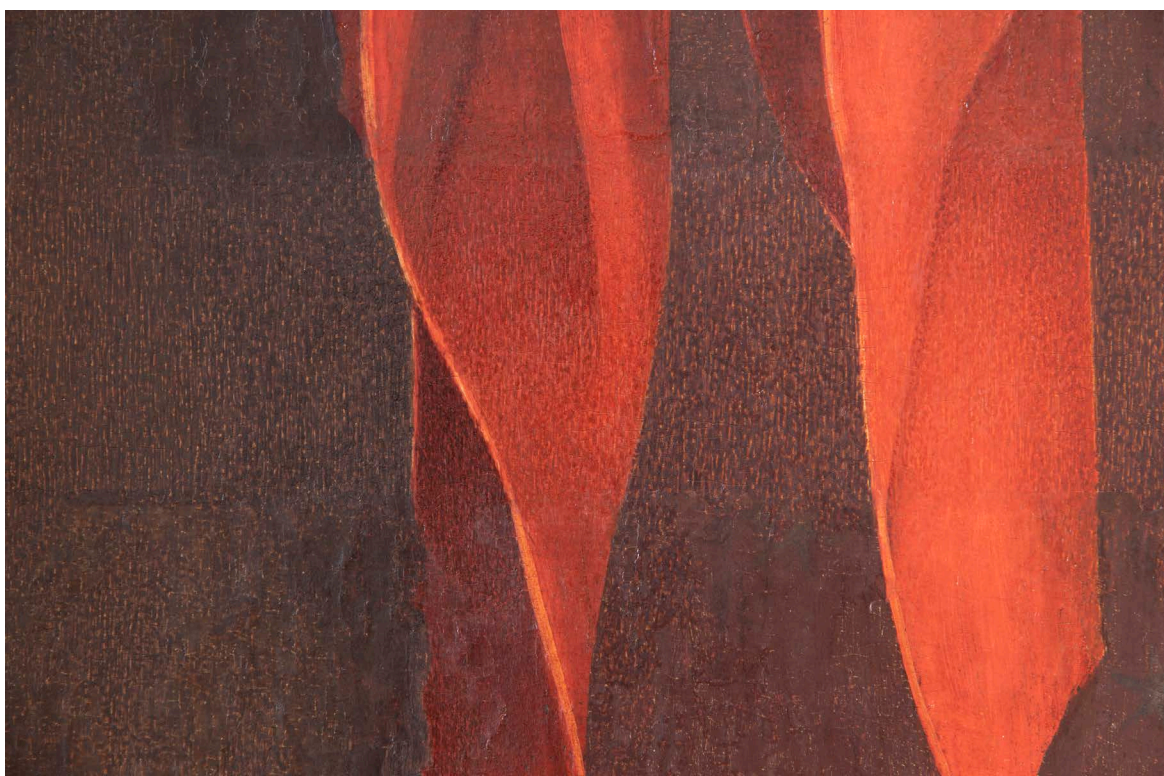
92 NEJEDLÝ 2008, s. 22



82, 83 - Anonym (následovník Grünewalda), *Sv. Jan Křtitel*, počátek 16. století, Národní galerie v Praze; stav po vytmelení malby a stav v průběhu retuše



84 - detail červené draperie a bílé stuhy v průběhu retuše



85 - detail červené draperie a roucha Jana Křtitele

ko-dokumentární) a nakonec nalézt střední cestu, vyvážený poměr mezi pouhým konzervováním dochovaného stavu díla a jeho úplnou obnovou imitativní retuší. Tento nelehký úkol však do velké míry závisí také na schopnostech restaurátora. V kontextu české restaurátorské školy lze říci, že právě citlivost a výtvarný přístup, společně s pochopením materiální hodnoty díla tvoří základní požadavky stanovených již na počátku formování restaurátorské školy Bohuslavem Slánským na Akademii.

Přestože byly problémy týkající se retuše malířských děl řešeny v odborných diskuzích již dříve, zůstávají některé otázky stále nezodpovězeny. Téma retuše je však natolik obsáhlým, komplexním a v rámci každého díla specifickým předmětem, že některé záležitosti s ní spojené vyřešit ani nelze. Svůj podíl má na tom i dobové výtvarné cítění, které se, jak již bylo řečeno, pořád mění. Problematika retuše poškozených malířských děl tak stále představuje aktuální téma, které je proto nezbytné neustále zkoumat, nejen v rámci restaurátorského oboru, ale také v mezioborové spolupráci.

PRAKTICKÁ ČÁST DIPLOMOVÉ PRÁCE

1. Úvod

Teoretická část diplomové práce je doplněna praktickou částí, která se zaměřuje na ukázky různých přístupů v retuši. Jednotlivé příklady byly demonstrovány na vybraném detailu z deskové malby *Ukřižování*. V rámci textu je proto zmíněn restaurátorský průzkum a zásah provedený na deskové malbě. Kromě techniky malby je zde popsán charakter zásahů, které byly v rámci předchozích restaurování provedeny.

Vybraným detailem pro ukázkou jednotlivých koncepcí se stal detail, zachycující fragmentárně zachovanou postavu v levé části malby. Na této části byly provedeny rozdílné typy retuše, od minimalistického konzervačního zásahu až po napodobivý doplněk.

2. Restaurování deskové malby *Ukřižování*

2.1. Údaje o díle

Fragment deskové malby *Ukřižování* [86] je dílem neznámého mistra z konce 15. Století, pravděpodobně německé provenience. Ústřední postavou je Ježíš Kristus, přibitý na dřevěný kříž ve tvaru písmene T, s nápisem INRI. Po Kristově pravici se objevuje svatý Jan, Panna Marie a postava ženy v zeleném oděvu (podpírající Pannu Marii). Po pravici je zobrazen Longinus ve zbroji, držící svitek s latinským nápisem „Vere filius Dei erat is“ (v celém znění Vere filius Dei erat iste), který je doprovázen vojskem. Podle katalogu německé a rakouské malby ze sbírek Národní galerie ⁹³ svědčí typologie zobrazených tváří – zejména karikované rysy obličeje Kristových nepřátel na malbě *Ukřižování* – o vlivu grafických tisků Martina Schongauera. Vliv tohoto umělce však neposkytuje dostatečné vodítko k přesnější atribuci těchto příkladů oltářní produkce pozdního 15. Století.

Deska o rozměrech 55,2x85cm je od roku 1950 majetkem Národní galerie v Praze. Společně s deskovou malbou *Obětování v chrámu* [87] byly původně součástí jednoho oltářního cyklu. Na základě restaurátorského průzkumu bylo zjištěno, že se původně jednalo o jeden oboustranně malovaný obraz, který byl v minulosti v průběhu restaurátorského zásahu rozdělen na dvě desky. Ty byly poté ztenčeny a opatřeny parketáží. Deska *Ukřižování* se pravděpodobně nacházela na vnější straně mezi pašijovými výjevy, zatímco *Obětování v chrámu* bylo součástí scén ze života Panny Marie uvnitř oltáře.

93 KOTKOVÁ 2007, s. 133



86 - *Ukřižování*, neznámý mistr konce 15. století, 55,2 x 85 cm; stav před restaurováním



51 - *Obětování v chrámu*, neznámý mistr konce 15. století, 55 x 84,7 cm; stav před restaurováním

2.2. Restaurátorský průzkum

Po převzetí díla byl proveden neinvazivní optický průzkum v UV luminiscenci, razantním nasvícením, RTG, IR reflektografií, IR fotografií ve falešných barvách, multispektrální fotografii a XRF. Na základě neinvazivního restaurátorského optického průzkumu bylo odebráno 10 vzorků, včetně podložky pro určení druhu dřeva. Cílem bylo zjistit co nejvíce informací o charakteru díla, technologické výstavbě malby a použitých materiálů, zhodnocení míry poškození a posouzení jeho příčin.

2.2.1. Technika malby

Podložka

Podložka [88] je tvořena pěti odlišně širokými prkny, které jsou dohromady spojeny lepem. Na základě rentgenového snímku a pozorováním horní a spodní hrany podložky jsou patrné řezy jednotlivých prken – první, třetí a čtvrté jsou tangenciálního řezu, druhé a poslední radiálního. Porovnání rentgenových snímků deskové malby *Ukřižování* s výjevem *Obětování v chrámu* prokázalo, že se původně jednalo o jeden oboustranně malovaný obraz, který byl v minulosti rozdělen na dvě části. Shoduje se jak skladba a rozměry jednotlivých prken, tak rozmístění defektů dřeva (suky, otvor ve střední části).

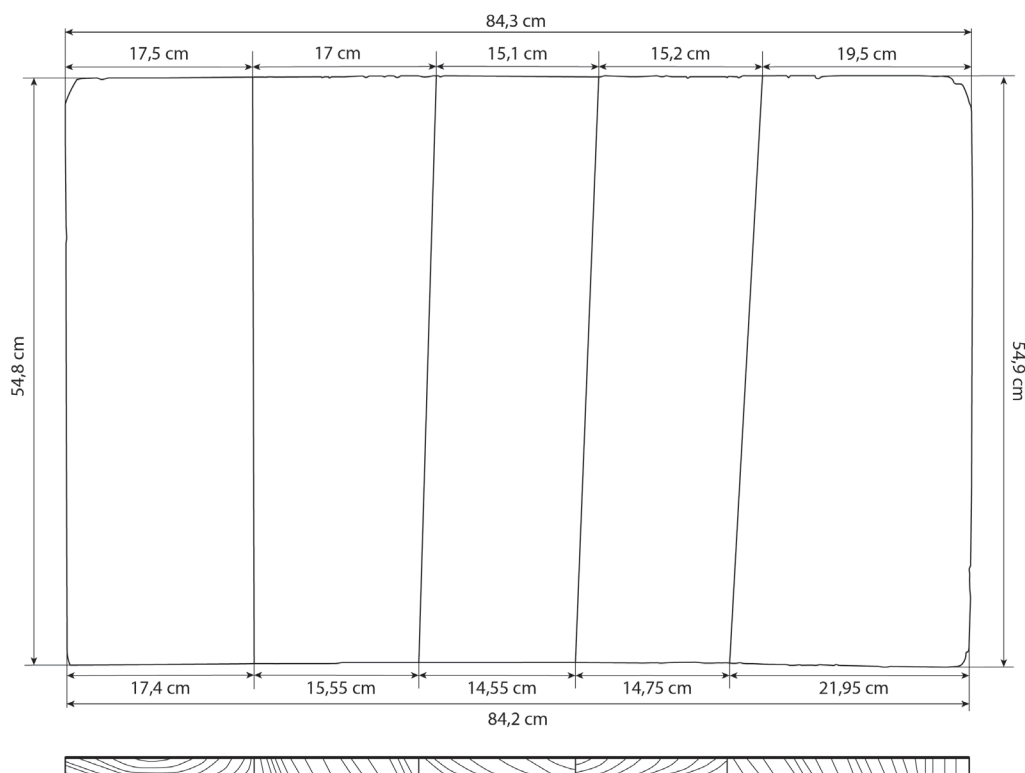
Dva odebrané vzorky dřeva ukázaly, že se jedná o jehličnatý druh dřevin. Podle dendrochronologického průzkumu bylo dřevo prvního prkna identifikováno jako jedlové, druhé a páté prkno (na základě odebraného vzorku z desky *Obětování v chrámu*) jako smrkové.

Deska je dále opatřena vrstvou hrubšího plátna. Podklad je tvořen jednou vrstvou křídového podkladu, plněným přírodní křídou, která je izolovaná organickou vrstvou.

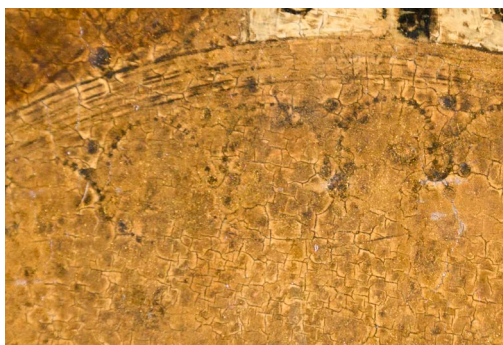
Zlacení

V další fázi byla provedena rytá kresba, vyznačující základní kompozici malby, která vymezuje pokovené plochy, včetně odlišení mezi stříbrným pokovením a olejovým zlacením v postavě Longina v pravé části malby.

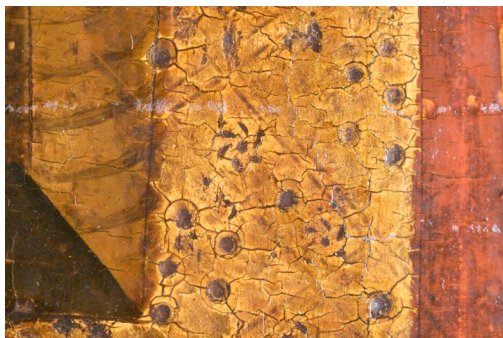
Poté byla malba nazlacena. Objevují se zde tři typy pokovení. V pozadí a na všech svatozářích se nachází zlacení na křídovou vrstvu (bez vrstvy polimentu). Charakter zlatého plátku, který je spíše chladnějšího odstínu, poukazuje na směs kovů (podle odebraného vzorku se jedná o směs zlata, stříbra a mědi). Aureoly světců sestávají ze sedmi rytých kružnic, jejichž středy je možno vysledovat v jejich tvářích. Vnitřní okruh svatozáře lemuje obloučkový (kružbový) vzor, který je vytvořen puncem s přerušovanou linií bodů ve tvaru podkovy [89]. Podle drobných nepravidlostí raznice (rozestupy mezi jednotlivými body, jejich tvar a velikost), které se opakují na všech svatozářích lze usuzovat, že zde byl použit jeden druh puncu. Dekor je doplněn bodovým puncem. Na aureolách Panny Marie a sv. Jana se navíc objevují přerušované linie provedené rádýlkem, které vytvářejí paprsky směřující doprostřed podkovovitého puncu. Zlacené pozadí [91] je členěno kosočtvercovým vzorem vymezeným dvojitými liniemi, které byly provedeny nástrojem s tupým hrotem podle



88 - Zákres skladby, rozměrů a řezu jednotlivých prken na deskové malbě *Ukřižování*



89 - Detail obloučkového puncu svatozáře Ježíše Krista



90 - Detail květinového puncu a šestibodé rozety v pozadí



91 - Nákras rytého a puncovaného vzoru v pozadí

pravítka. Vzniklé pásy jsou zdobeny drobnými puncy ve tvaru květiny s šesti okvětními lístky [90] a puncovanými tečkami, které se s květinami střídají. Podobně jako u puncu kružbového vzoru se i v případě květinového puncu jedná o jeden typ použité raznice. Střední síť jsou zdobeny nepravidelným bodovým puncem tvořícím šestibodou rozetu.

Stříbření, které je zde použito na brnění vojáků a Longina je provedeno na souvrství olovnaté běloby a rumělky. Na plátek stříbra byla poté nanášena hnědá lazura, sloužící zároveň jako izolace. Nakonec byly nanášeny pastózní detaily – světelné odlesky běloby a černá lineární kresba naznačující modelaci brnění. Olejové zlacení se objevuje pouze lokálně v postavě Longina v hrušce a křížové záštitě meče nebo na okrajích rukávů.

Podkresba

Podkresba, která je velmi dobře viditelná v infračervené reflektografii, koresponduje s rytou kresbou a místy dokonce prosvítá – např. v inkarnátech Panny Marie (posunutá rty) nebo Krista (změny řasení v bederní roušce) [92]. Provedena je uhlovou černí v tekutém médiu, pravděpodobně štětcem, i když místy ostré zakončení tahu (např. v draperii Panny Marie a Jana Křtitele) mohou nasvědčovat použití brku [93]. U obličejů jsou naznačeny pouze základní rysy, oči jsou např. naznačeny graficky ve tvaru písmene „O“. Jednotlivé záhyby drapérií jsou tvořeny jistými tahy s ostrým nasazením. Řasení drapérií je většinou naznačeno pouze schematicky, objevují se zde ale i propracovanější detaily s drobnými záhyby (bederní rouška Krista). Autorské změny (pentimenti) lze na základě infračervené reflektografie pozorovat např. na postavě Krista. Jsou zde patrné změny ve sklonu a velikosti hlavy a těla, které bylo původně menší [94]. Zajímavé změny v podkresbě se objevují také v postavě Panny Marie [95]. Načrtnuté rysy tváře jsou oproti výsledné malbě níže posazené, odlišné je i řasení draperie.

Malba

Na základě odebraných vzorků se na křídovém podkladu objevuje vrstva olovnaté běloby. Mimo postříbřené části se nachází také pod zelenými a červenými draperiemi. Naopak na vzorcích inkarnátů se ani na jedné deskové malbě podkladová vrstva olovnaté běloby neobjevuje.

Malba je v rámci techniky provedena svižně a úsporně. Uskutečněna je většinou ve dvou až třech vrstvách. Základní modelaci inkarnátů malíř uskutečnil přímo v první vrstvě mísením tmavých a světlejších odstínů, které dále zesvětloval postupným přidáváním olovnaté běloby. Následně, ještě do mokré vrstvy, středním tónem rozvrhl stíny kolem očí a úst. Kontury očí dále upřesnil lineárními tahy světlé a tmavé pasty [96]. Ústa jsou modelována červeným odstínem s olovnatou bělobou, horní tmavší ret je pak vytvořen pouze lazurou červeného organického barviva. Tenkou vrstvou červené lazury jsou také modelovány ruměnce na tvářích Panny Marie a sv. Jana. Největší světla a odlesky jsou zdůrazněny pastózním nánosem čisté barvy. Stíny malíř dále prohloubil studenými hnědými lazurami, které jsou na některých místech lineárně podpořeny červenou nebo hnědočervenou linkou (např. ruce Longina [98]). Stíny na tváři Ježíše Krista jsou zdůrazněny modrozeleným odstínem, který prohlubuje jeho mrtvolný vzhled [97].

Na stratigrafii odebraného vzorku z boku Krista s krví je vrstva inkarnátu složena ze směsi olovnaté běloby, rumělky, červených železitých pigmentů a černi na bázi uhlíku. Krev je tvořena červenou



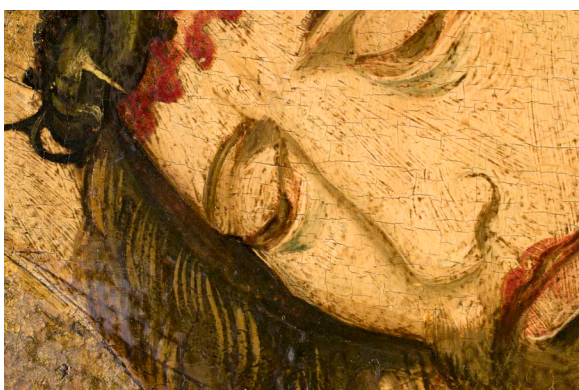
92 - Detail bederní roušky Ježíše Krista v infračervené reflektografii



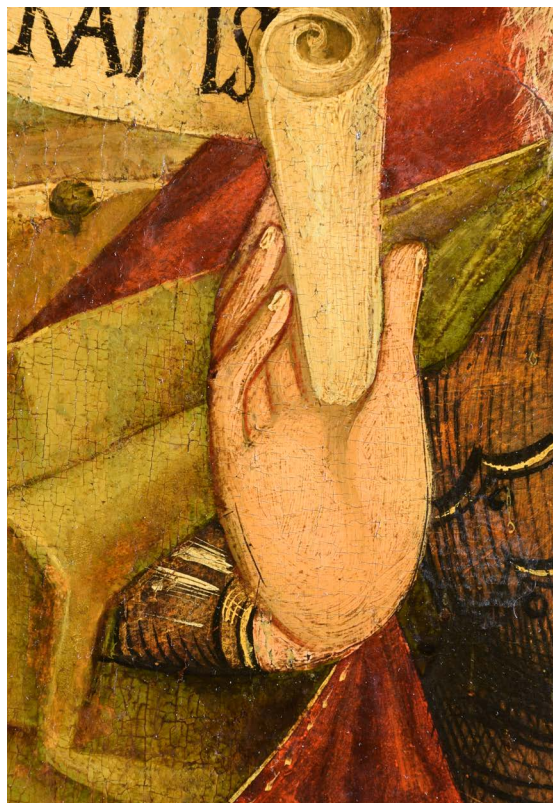
93 - Detail tahů podkresby draperie sv. Jana



94, 95 - Nákras ryté kresby (černá linka) korespondující se štětčovou podkresbou (červená linka) v postavě Ježíše Krista a ve tváři Panny Marie



96, 97 - Detail sv. Jana a Ježíše Krista; stav před restaurováním



98 - Detail ruky Longina; stav před restaurováním



99 - Zadní strana deskové malby *Ukřižování*; stav před restaurováním

proteinem pojenou vrstvou organických lakových barviv.

Podobným způsobem jsou malovány i draperie. Bílé jsou v prvním kroku rozvrženy středním tónem. Ještě do mokré malby je provedena výchozí modelace stínu a světla. Stíny jsou podpořeny lineárními tahy tmavých tónů. Nejkontrastnější odlesky jsou nasazeny pastózními tahy nakonec. Zelené draperie jsou nejprve podloženy světle zelenou vrstvou. Stíny jsou v další fázi prohloubeny tmavě zelenou. Na základě odebraného vzorku z rukávu Longina se v první vrstvě jedná o směs měděnkou a olovnato-cíníčitě žlutí typu I., druhá vrstva je tvořena samotnou měděnkou. Tmavá modro-zelená vrstva (např. v límci vojáka nebo v zelené draperii Panny Marie) sestává ze dvou vrstev směsí azuritu a olovnaté běloby. Červené draperie jsou malovány také ve dvou až třech vrstvách – první světlejší barevnosti je tvořena směsí olovnaté běloby a červeného okru, následující vrstvy obsahující červený organický lak a rumělku ztmavují modelaci.

2.2.2. Charakter předchozích restaurátorských zásahů

Dokumentace k předchozím restaurátorským zákrokům se nedochovala. Vzhledem k tomu, že se v průběhu současného restaurátorského zásahu (při snímání laků a přemaleb) objevily různé druhy pojidel tmelů a retuší, je možné usuzovat, že desková malba v minulosti mohla projít hned několika restaurováními.

Podložka z jehličnatého dřeva byla původně většího formátu, silnější tloušťky a oboustranně malovaná. Horní okraj jako jediný nese stopy po původním zasazení do provizorního rámu. Deska byla v průběhu restaurování rozdělena a dvě nově vzniklé dřevěné podložky maleb byly ztenčeny na tloušťku 2-3 mm. Zadní strana byla poté opatřena tenkou vrstvou izolačního nátěru a oblast problematické praskliny ve středu malby, která se začala projevovat již před instalací podpůrného systému, byla ošetřena nátěrem lepidla, pravděpodobně syntetického charakteru. V následující fázi byla na podložku aplikována pravoúhlá parketáž, tvořená sedmi svislými latěmi přilepenými k desce na pevně a pěti volnými příčnými svlaky [99].

Dále bylo přistoupeno k očištění malby. Povrch malby byl znečištěn pravděpodobně nečistotami s rezistentním charakterem. V důsledku snahy zbavit se této vrstvy došlo k nevhodnému čištění, jehož následkem bylo poškození jemných lazur modelující stíny inkarnátů nebo pokovených částí, např. stříbřené brnění Longina [100]. Nepřiměřené čištění je také patrné v oblastech výraznější struktury malby, např. v pastách, jejichž vršky se zdají být přečištěné, zatímco v hloubkách se objevují rezidua nečistot.

Po sejmutí povrchových nečistot malby následovala fáze tmelení. Před nanesením tmelu byla podložka v oblastech odhaleného dřeva v levé a spodní části nejprve zdrsněna ostrým předmětem. Rýhy vyplněné tmelem jsou patrné na rentgenovém snímku, kde tvoří mřížkovitou strukturu [101].

Jak již bylo řečeno, na obraze se nacházejí dva typy tmelů – emulzní a klihokřídový [102]. Emulzní pochází patrně ze staršího restaurátorského zásahu, jelikož jej místy klihokřídový tmel překrývá. Zbytky tmelu se nachází v drobných defektech malby, ve větší míře pak na zlaceném pozadí. Klihokřídovým tmelem byla poté doplněna většina poškozené malby. Z rentgenového snímku je patrné, že tento tmel zasahuje i do oblasti malby a zakrývá její fragmenty, např. fragment ruky vojáka v pravé části malby, který byl zakryt pravděpodobně kvůli komplikovanému zapojení fragmentu do celku při retuši.



100 - Detail poškození stříbrného pokovení na brnění Longina



101 - Detail rentgenového snímku zobrazující zdrsněný povrch desky pro lepší adhezi tmelu



Zákres retuší a tmelů z předchozích restaurátorských zásahů

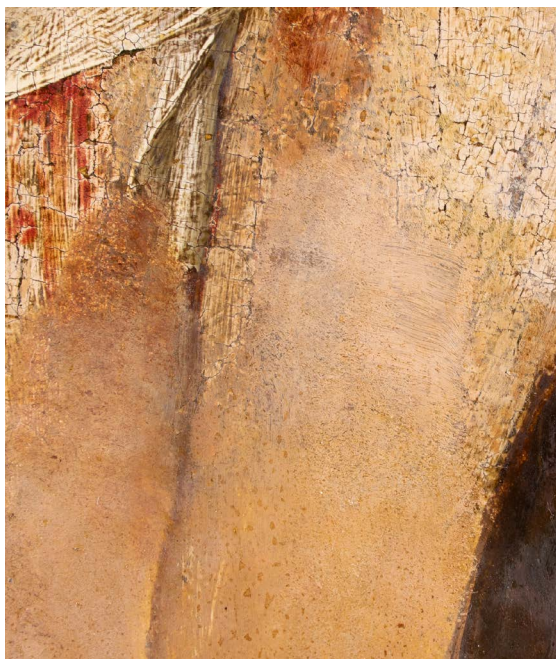
Chybějící malba, včetně podkladu - doplněna křídlovým tmelem a olejovou retuší nebo v pozadí práškovým bronzem

Retuše nacházející se na malbě
Lazurní vrstva retuše

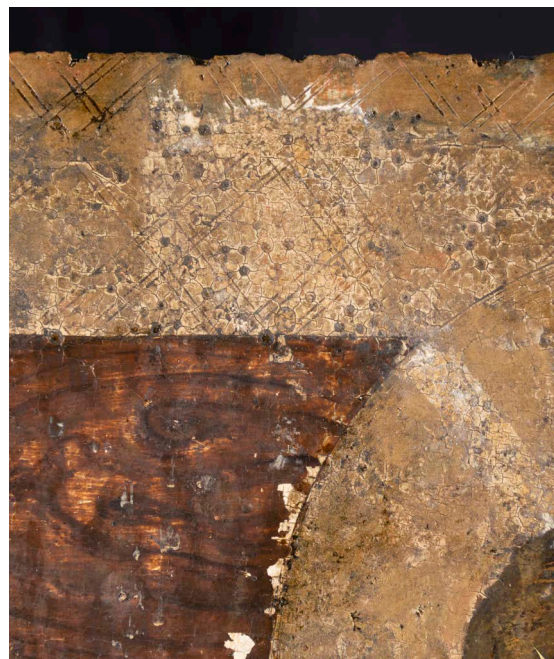
Drobné retuše mezi laky
Emulzní tmel
Práškový bronz

Struktura tmelu je v oblasti malby provedena velmi zběžně, beze snahy o napodobení jejího povrchu nebo krakeláže. Naopak velký doplněk pozlaceného pozadí v levé části a podél horního okraje imituje kosočtvercový vzor původní malby, včetně bodového puncu. Zejména ryté linie však ve srovnání s jemným provedením dochované části působí příliš tvrdě a nápadně.

Hladký povrch tmelu byl upraven v další fázi retuší. Ta byla v první vrstvě nanesena tupováním nebo nátěrem husté barvy a následným přelazurováním [103]. Zelený plášť postavy v levé části malby je také tvořen dvěma vrstvami – nánosem světle zelené barvy následovanou hnědou lazurou. V oblastech, kde je malba poškozena drobnými vypadanými místy, např. plášť sv. Jana nebo Panny Marie, je aplikována rozsáhlá přemalba. Stejný přístup se objevuje i při retuši pozadí, které je i v dobře dochovaných částech přezláceno práškovým bronzem [104].



103 - Detail inkarnátu Krista; stav po sejmutí laku a v průběhu snímání retuší



104 - Detail zlaceného pozadí; stav v průběhu snímání bronzové přemalby

V průběhu snímání retuší, pravděpodobně olejového charakteru se ve spodní vrstvě objevily kvašové, které sloužily zřejmě k rozvržení základní kompozice a barevného tónu doplňku.

V otázce použitých typů retuše se zde uplatňují dva přístupy. Retuš skupiny postav kolem Panny Marie lze označit za určitou kombinaci retuše imitativní a lokální, která zde také převažuje. Zatímco draperie Panny Marie a sv. Jana jsou retušovány bez jakékoliv naznačené modelace, plášť Longina a spodní část šatu vojáka se od původní malby liší pouze nepatrně. Kromě nepříliš kvalitního provedení je většina retuší ztmavlá, zejména ty s přídavkem běloby. Všechny retuše také přesahují tmelené plochy do struktury malby.

Nakonec byla aplikována vrstva zabarveného laku, který retuše sjednotil a přidal malbě patinu.

2.2.3. Stav díla před restaurováním

V důsledku instalace nevhodné parketáže, která znemožnila pohyb podložky reagující na změny vlhkosti, se na desce objevují praskliny, procházející dřevěnou podložkou, některé prostupují dokonce malbou (nejvýraznější prasklina se objevuje ve spoji mezi třetím a čtvrtým prknem, praskliny podél horního a dolního okraje souvisejí s umístěním svlaků). Všechny čtyři rohy desky jsou poškozené. U vrchního okraje ve středu malby se nachází kruhový otvor v dřevěné podložce, který je zatmelen. Na zadní straně je patrné dřívější poškození dřevokazným hmyzem.

Malba je místy uvolněná a zejména v okolí prasklin hrozí její odpadnutí. Vrstva výrazně nažloutlého laku dodává malbě nepřirozený charakter. Silná vrstva navíc znemožňuje čitelnost rozsahu přemaleb a retuší v ultrafialové luminiscenci.

2.3. Postup restaurování

Restaurátorský zásah byl na základě provedeného restaurátorského a laboratorního průzkumu veden k záchraně díla a prodloužení jeho života vyřešením příčin degradace deskové podložky strukturálním zásahem. Nový podpůrný systém umožní podložce kontrolovaně reagovat na mírné změny relativní vlhkosti v prostředí. Nevyhovující jsou také druhotné zásahy (zažloutlý lak, degradované retuše), zejména doplňky v oblasti spodního okraje malby působí nepatříčně. Stejně nevhodným se jeví také výrazný tmel, imitující puncování s rytou kresbou zlaceného pozadí v levé části malby nebo tmely svatozáří. Chybějící zlacení je místy doplněno ztmavým bronzovým nátěrem, zakrývající dochované fragmenty původního pokovení. Vzhledem k nestálosti bronzového prášku bude tato vrstva odstraněna nebo ztenčena.

2.3.1. Snímání povrchových nečistot a doplňků z předchozích restaurátorských zásahů

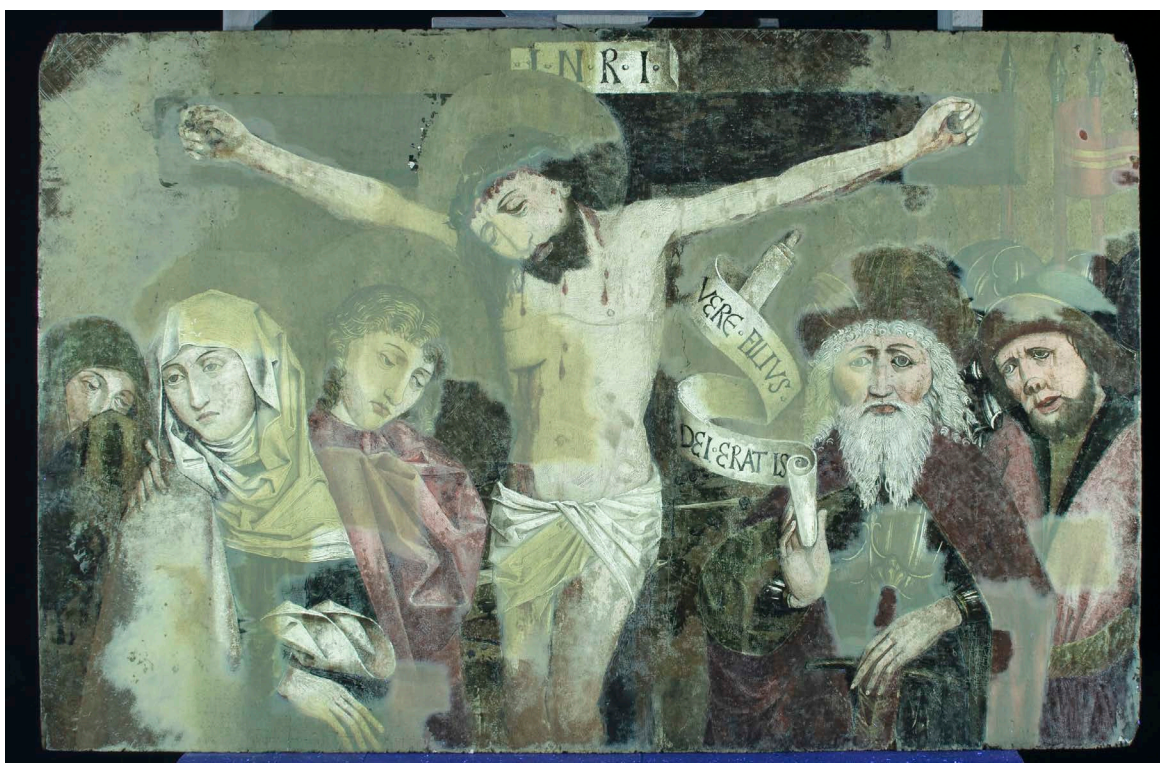
Nejprve byla vyzinou zajištěna uvolněná malba. Po lokální konsolidaci byl povrch malby nejprve očištěn suchou cestou pomocí PU houbiček. Následně proběhly zkoušky rozpustnosti lakové vrstvy, které byly provedeny pomocí testovací sady Paola Cremonesiho se směsmi isooktanu, etanolu a acetonu. Směs rozpouštědel naměkčovala lakovou vrstvu již při velmi nízké polaritě (isooktan:etanol 9:1). Snímání laku probíhalo postupným rozšiřováním sond po tvaru figur, aby se zamezilo vzniku nežádoucím ostrým hranicím. Přestože byl proces průběžně kontrolován v UV světle, byla míra ztenčení laku vyhodnocována na základě vizuálního působení celku v denním osvětlení [105, 106].

Po sejmutí nažloutlého laku se ukázal skutečný rozsah retuší a přemaleb [107, 108]. Množství retuší bylo patrné nejen v UV světle, ale také v denním osvětlení, jelikož byla většina z nich ztmavlá. Zejména v levé části na pláštích Panny Marie a sv. Jana se nacházely patrné celoplošné přemalby. Rozpustnost retuší byla podobně jako laková vrstva opět při nízké polaritě. Kombinace směsi isooktanu a etanolu ve volné formě byla k odstranění přemaleb dostatečná. Silnější nánosy obsahující bělobu byly postupně ztenčeny pomocí zahuštěné rozpouštědlové směsi do gelu [109].

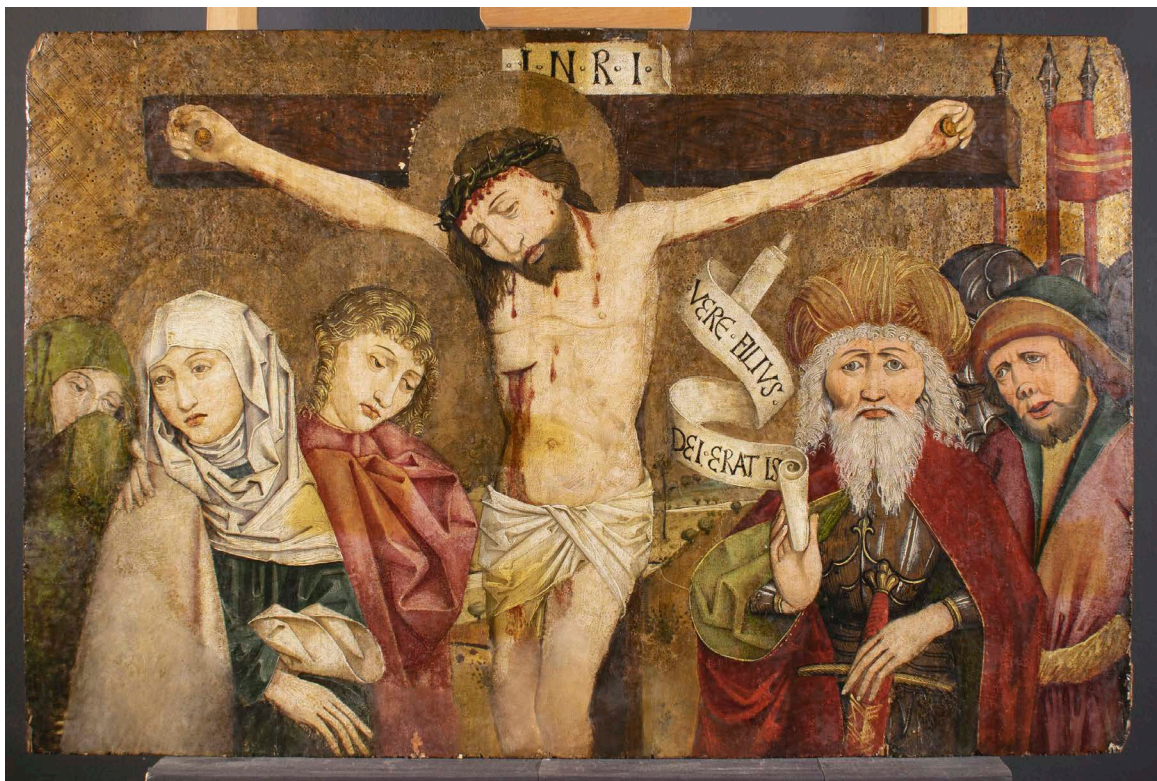
V průběhu snímání olejových retuší se ve spodní vrstvě objevily kvašové, sloužící pravděpodobně jako barevný základ pro olejové. Kvašové retuše byly snadno sejmuty pomocí agarového gelu [110]. Na některých partiích malby se však po odstranění těchto retuší objevily zbytky emulzního tmelu,



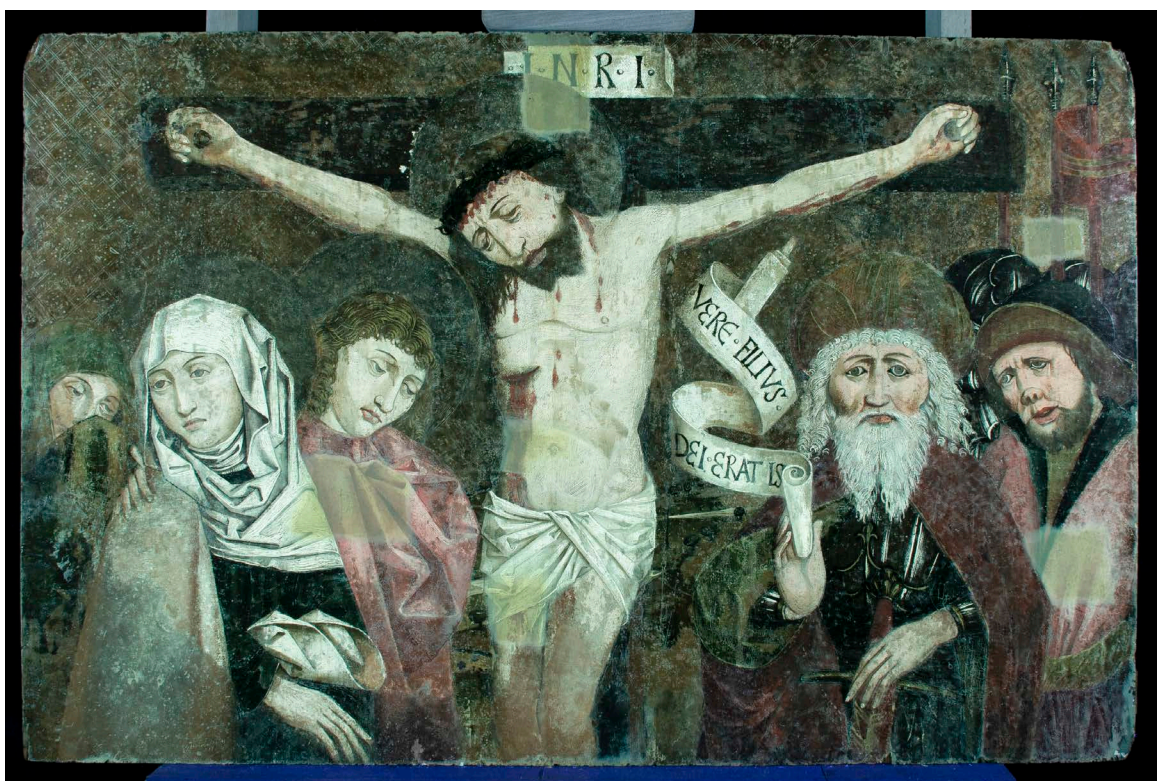
105 - Stav v průběhu snímání laku postupným rozšiřováním sond; fotografie ve viditelném světle



106 - Stav v průběhu snímání laku postupným rozšiřováním sond; fotografie v ultrafialové luminiscenci



107 - Stav po sejmutí laku s negativními sondami; fotografie ve viditelném světle



108 - Stav po sejmutí laku s negativními sondami; fotografie v ultrafialové luminiscenci



109 - Stav v průběhu snímání olejových retuší; fotografie ve viditelném světle



110 - Stav po sejmutí olejových i kvašových retuší na klišokřídový tmel; fotografie ve viditelném světle

který místy překrýval originál.

2.3.2. Restaurování dřevěné podložky

Před odstraněním tmelu bylo vzhledem k poškození malby rozhodnuto vyřešit nejprve strukturální problém podložky. Tmel byl proto odstraněn pouze lokálně v místech spojů a prasklin desky, aby bylo možné tyto praskliny po odstranění staré parketáže slepit a vytmelit.

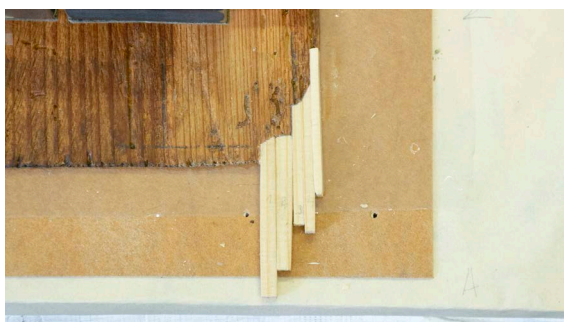
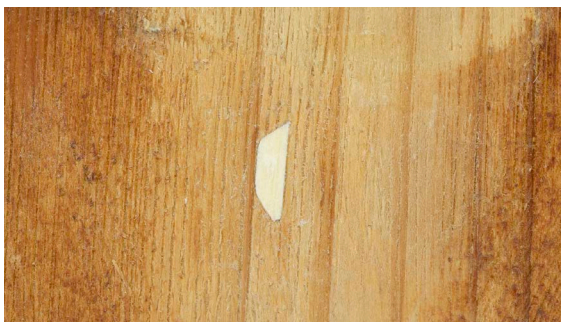
Následujícím krokem bylo postupné snímání parketáže. Aby bylo možné otočit desku malbou dolů a pracovat na její zadní straně, bylo nutné zajistit vhodný povrch, a zároveň zabránit její volný pohyb do stran. K tomuto účelu byla zvolena rovná dřevěná deska opatřená vrstvou Promatca a melinexu. Z dřevěných lišt byl na míru vytvořen rám, do kterého byla deska vložena. Odstraňování parketáže probíhalo postupným odřezáním volných částí podélných svlaků japonskou pilou. Části, přilepené k dřevěné podložce byly poté odstraněny postupným rozřezáním na úzké plátky, které byly následně pomocí dláta odštipovány [111, 112]. Ztenčená vrstvička dřeva byla naměkčena syntetickým jilem Laponite RD a zbytky seškrábány špachtlí a skalpelem, aniž by došlo k poškození dřevěné podložky [113, 114]. Vzhledem k přítomnosti poškozených částí desky červotočem byla podložka následně konsolidována 5% roztokem Paraloidu B72 v toluenu, který byl aplikován ve dvou nátěrech štětcem. V další fázi byly doplněny chybějící části deskové podložky – oba horní a jeden spodní roh a dva drobné otvory ve střední části desky. Dřevěné hranolky ze smrkového dřeva, tangenciálního nebo radiálního řezu (podle směru řezu daného prkna), byly upraveny skalpelem a pilníky na dřevo tak, aby přesně zapadly do defektu desky i k sobě navzájem. Poté byly postupně vkládány a lepeny k desce [115-118].

Před tmelením prasklin zadní strany byly nejprve provedeny zkoušky s různými plniv, podle kterých byl následně vybrán tmel ideální konzistence. S použitých plniv (kokos, smrkové piliny, mikrobálónky a lycopodium), nejvíce vyhovovala směs lycopodia a mikrobálónků, jelikož nejlépe vyplnila jemné praskliny dřeva. Průběžně s lepením a tmelením prasklin probíhala výroba nového podpůrného systému [119]. Podle přirozené křivky, kterou deska vytvořila, bylo zhotoveno dřevěné kopyto, na kterém k sobě byly navzájem slepeny tři tenké vrstvy lamel z dubového dřeva [120,121]. Díky tvaru kopyta získaly lišty potřebné přesné prohnutí kopírující křivku desky. Boční lišty byly lepeny také ze tří vrstev lamel, ale bez prohnutí. Tyto lišty byly poté opatřeny zádlaby, pro uchycení horní, střední a spodní lišty [122]. Poté byl do lišt vyfrézován přesný systém otvorů k uchycení rámu k desce [123]. Po sesazení a slepení lišt dohromady byl rám navoskován parafinem, který tak umožnil rámu hladký pohyb [124]. K dřevěné podložce malby je rám připevněn pomocí flexibilního systému pružin – tzv. tortellini [125]. Tento způsob umožňuje nejen kontrolovaný pohyb desky při případných změnách relativní vlhkosti prostředí, ale je také vhodnou podporou desky, zabráňující její možné borcení nebo nadměrným deformacím. Tento systém je přilepen k desce na přesná místa korespondující s otvory nového podpůrného rámu. Přitahováním či povolováním maticky, která drží speciální pružinku na šroubku tortellini je možné regulovat volnost podpůrného rámu na základě pohybu desky [126].

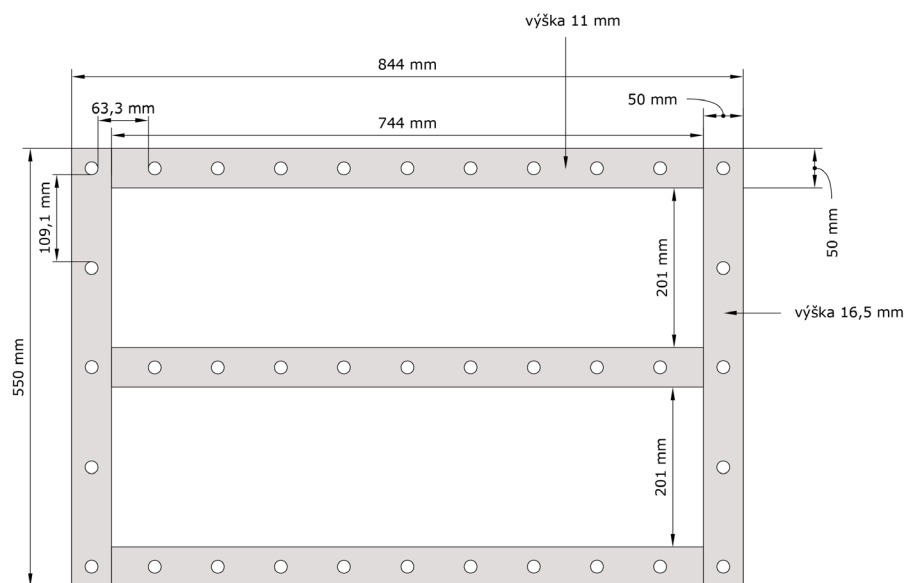


111, 112 - Postupné odstraňování parketáže japonskými pilami a dláty

113, 114 - Ztenčení a odstranění zbytků parketáže pomocí syntetického jílů Laponitu RD



115-118 - Doplnění chybějících částí dřevěné podložky



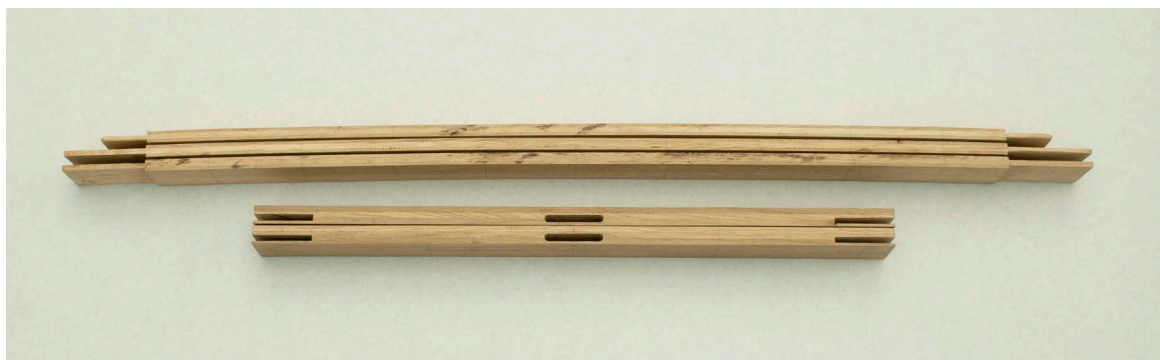
119 - Nákres nového podpůrného systému



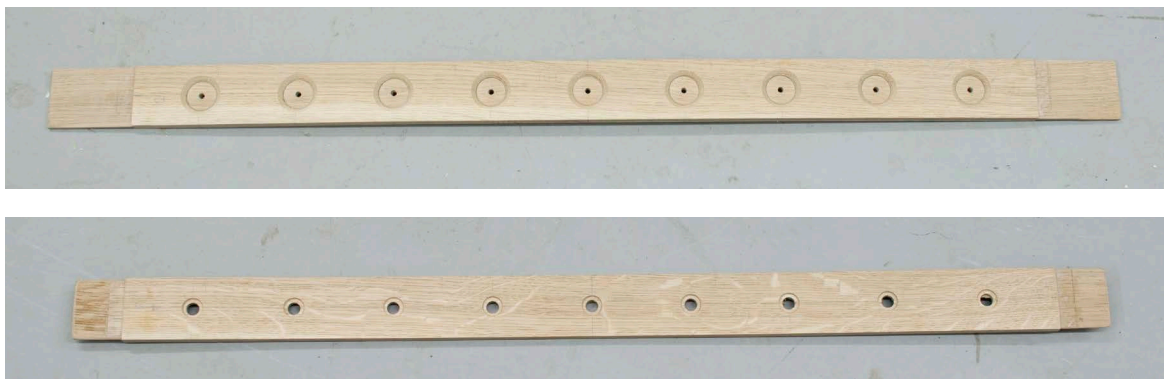
120 - Průběh lepení dubových lamel epoxidovým lepidlem



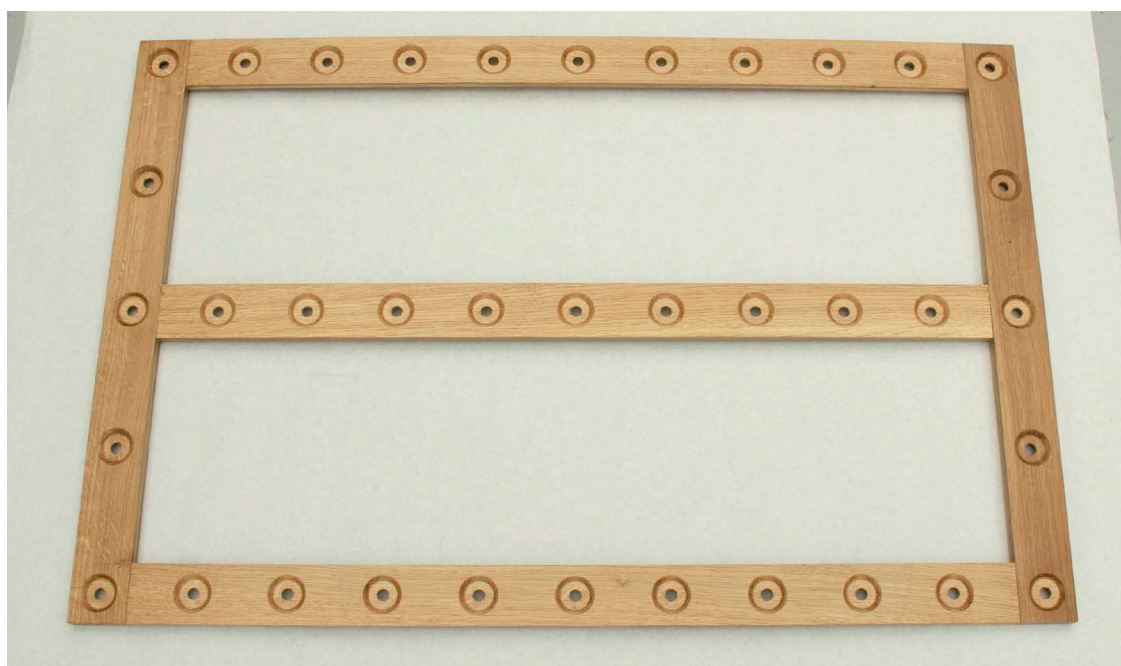
121 - Lepení lamel do křivky, kterou deska přirozeně zaujímá



122 - Jednotlivá prkna nového rámu po odstranění zbytků epoxidového lepidla a vytvoření zádlabů



123 - Jednotlivá prkna po vyfrézování systému otvorů pro uchycení rámu k desce



124 - Stav po napuštění nového rámu parafinem



125 - Detail *tortelliny*, mechanismu k upevnění rámu na desku



126 - Stav po uchycení nového podpůrného systému na desku pomocí *tortellin*



127 - Stav po odstranění všech druhotných doplňků - retuší, tmelů, bronzového prášku

Po aplikaci nového podpůrného systému bylo možné pokračovat v práci na malbě. Postupné odstranění druhotných vrstev z pozlacených částí malby bylo provedeno nejdříve ztenčením zbytků laku. Ztmavlá vrstva práškového bronzu byla sejmuta pomocí etylacetátu a mechanicky skalpelem. Postupné ztenčování nevhodného klihokřídového tmelu probíhalo pomocí gelu se syntetickým jílem Laponitem RD, zbytky emulzního tmelu musely být vzhledem k jejich tvrdosti odstraněny mechanicky skalpelem [127].

2.3.3. Tmelení

Před samotným tmelením byla malba izolována vrstvou damarového laku. Poté bylo provedeno tmelení klihokřídovým tmelem. Tmel byl aplikován postupným vrstvením štětcem, poté byl zbroušen a upraven tak, aby co nejvíce odpovídal svému okolí, včetně krakel. Struktura tmelů na zlacených zdobených plochách, tak byla přizpůsobena sousednímu povrchu napodobením vzoru ryté kresby, bodového a květinového puncu [128].



128 - Stav po vytmelení malby

3. Reintegrace chybějících míst

Výběr koncepce obrazové integrace při restaurování uměleckého díla závisí, jak již bylo v teoretické části řečeno, na mnoha okolnostech - stav dochování, prezentace nebo umístění díla. Proto by i výsledná retuš měla reflektovat a zohlednit všechny tyto požadavky. Výběr dané koncepce retuše však bude vždy ovlivněn mnoha nepřímými faktory – bude podmíněn dobovým (mnohdy i osobním) vkusu a současným myšlením. To je také podřízeno rozdílným uvažováním v rámci restaurátorských škol – jinak bude k danému problému přistupováno v Anglii, jinak v Německu nebo Itálii. Přestože existuje množství způsobů, jakými k integraci malířského díla přistoupit, měl by být daný zásah proveden vždy se zaměřením na individuální požadavky díla.

Cílem této praktické části není určit jednu správnou metodu, jelikož individuálnost každého díla a komplexnost dané problematiky to ani neumožňuje, ale spíše demonstrovat různá případná řešení. Aby bylo možné tyto koncepce porovnat, jsou zkoušky provedeny na fragmentárně dochovaném výjevu v levé části deskové malby Ukřižování, zobrazující postavu ženy v zeleném plášti. Tato část je vzhledem ke stavu dochování ideálním příkladem pro porovnání jak konzervačního, tak nápodobivého zásahu. Zpracování různých přístupů situovaných na stejné části malby navíc umožní porovnat nejlépe jejich vizuální dopad a působení mezi sebou.

Aby bylo možné retuš opakovaně nanášet a snímat, aniž by byla narušena struktura klišokřídového tmelu, bylo nutné povrch dostatečně izolovat. Byly proto provedeny zkoušky s různými izolačními materiály (damarový lak v různých poměrech, retušovací lak, Paraloid B72 v různých koncentracích). Z uvedených materiálů nejvíce vyhovoval izolační nátěr 5% Paraloidem B72 v toluenu.

3.1. Archeologický přístup

Archeologický přístup směřuje především ke stabilizaci a zajištění autentické hmoty uměleckého díla. Proto je i restaurátorský zásah omezený pouze na úkony, které nezasáhnou do podstaty díla. Tohoto přístupu se používá pouze v hraničních případech, kdy je dílo natolik poškozené, že by jakýkoliv obrazový zásah, včetně retuší nebo dokonce rekonstrukcí, vedl k dezinterpretaci a ztrátě hmoty díla. Dílo tak zůstává v „torzálním“ stavu. Restaurování se proto soustředí pouze na záchranu hmoty díla, aby byla prodloužena jeho životnost. Samotný zásah se tak zaměřuje na výhradně nezbytné kroky, které zpomalí a zastaví příčiny degradace – upevnění malby, vyřešení strukturálních problémů, odstranění povrchové nečistoty či nevhodných doplňků.

Fotografie [129] zobrazuje stav po sejmutí zažloutlého laku, ztmavlých retuší, a klišokřídového tmelu. V tomto stavu jsou nejrušivějšími prvky zbytky bílého tmelu ve struktuře položky (na dřevě a plátně) nebo kolem dochovaných fragmentů malby. Zejména světlé rýhy, které měly v průběhu minulého restaurování zajistit adhezi tmelu k podložce, tvoří mřížkovitý vzor poutající pozornost.



129 - Archeologický přístup; stav po sejmutí všech doplňků



130 - Konzervační zásah; stav po scelení rušivých míst podložky

3.2. Konzervační zásah - integrace rušivých míst podložky

Tento zásah se na rozdíl od předchozího soustředí kromě stabilizace hmotné části uměleckého díla také na navrácení určitého estetického působení, ale pouze na úrovni konzervačního zásahu zjemněním určitých defektů struktury podložky.

V této fázi [130] byla proto poškození s viditelnou světlou dřevěnou podložkou nebo původního podkladu či klišokřídového tmelu zatažena. Pouhý zásah akvarelem utlumil rušivou světlou barevnost dřeva a křídý. Retuš těchto defektů opticky zmírnila rozdíl mezi dochovanou malbou a podkladovými vrstvami. Optické sjednocení zbytků bílého podkladu ve struktuře plátna bylo provedeno pouze šedo béžovou lazurou do jeho tonality. Stejným způsobem byla zmírněna ostrost mezi bílými rýhami a dřevěnou podložkou. Zatažení těchto poškození vedlo k vyvážení a zklidnění vzhledu díla.

3.3. Doplnění rekonstruovatelných míst

Dalším možným způsobem integrace je doplnění určitých částí, které je však možné snadno rekonstruovat, aniž bychom se museli dopouštět hypotetických úvah. Tento zásah by se dal charakterizovat jako přístup na pomezí konzervačního a komplexního restaurátorského zásahu.

Po optickém sjednocení rušivých defektů podložky, byla vytmelená drobná odpadlá barevná vrstva, nacházející se kompozičně ve vnitřní struktuře malby [131]. Tato místa vzhledem ke svojí velikosti a umístění mohla být snadno rekonstruována podle okolní malby. Vnější obrys malby byl ponechán členitý, bez tmelení.

Vzhledem k tomu, že výsledná koncepce retuše obou děl (*Ukřižování* i *Obětování v chrámu*) směřovala k odlišitelnému způsobu integrace chromatickou selekcí, byly tmelené defekty sceleny tímto typem retuše [132, 134, 135]. Retuší a vytmelením defektů malby akvarelem došlo k potlačení rušivých chybějících míst a sjednocení malby, především ve světlých partiích malby, např. ve tváři Panny Marie nebo v případě jejího bílého pláště. Po scelení těchto strukturálních poškozeních malby se však do popředí dostaly drobné defekty, zejména zbytky nečistot a laku, nacházející se nejen na povrchu, ale také uvnitř barevné vrstvy, které proto nebylo možné bezpečně sejmut. Retuš těchto rušivých skvrn probíhala pryskyřičnými barvami [133]. Scelení vnitřní části malby, omezující se pouze na drobné defekty a ponechání odhalené podložky, tak dává vyznít fragmentárnímu stavu dochování malby se zachováním estetické stránky díla.



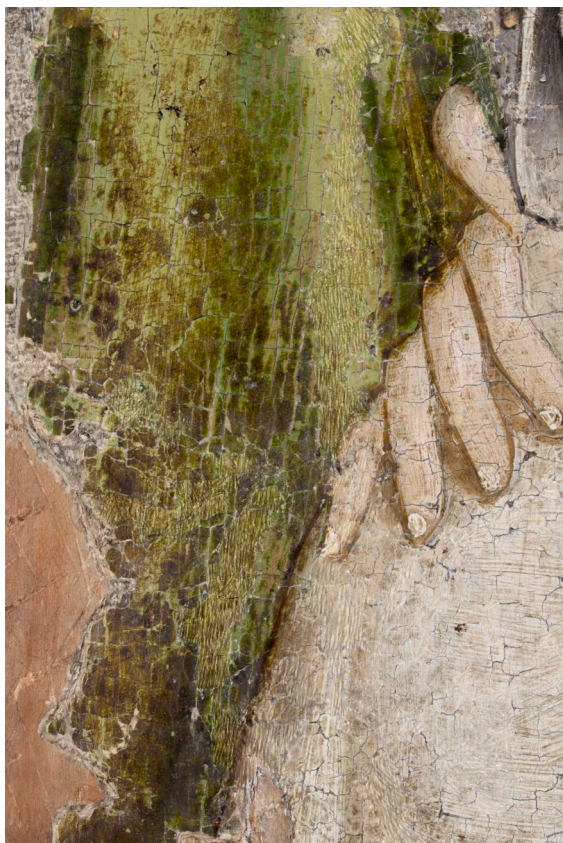
131 - Stav po vytmelení defektů nacházejících se ve vnitřní struktuře malby



132 - Stav po scelení tmelených defektů akvarelem



133 - Stav po retuši pryskyřičnými barvami



134, 135 - Detaily čárkované retuše

3.4. Neutrální retuš

Pokud je rozhodnuto zmírnit negativní dopady chybějícího místa vytmelením všech defektů malby, včetně odhalené podložky, aniž by se retuš snažila o jakoukoliv rekonstrukci, je jednou z možností použití neutrálního tónu. Jedná se v podstatě o další metodu konzervačního přístupu. Zatónováním defektu neutrálním odstínem je přiznán rozměr poškození v plném rozsahu. Je proto užívána v případě rozsáhlých defektů, kdy chybí zásadní části kompozice malby.

Obtížnou částí této metody je výběr daného odstínu a jeho provedení. Špatně zvolený tón totiž může vést ke změně barevnosti či negativnímu vizuálnímu působení díla. Proto mnohdy dobře provedená nápodobivá retuš ovlivní dílo méně než retuš neutrální. Problém vychází se samotné definice neutrality, jelikož za neutrální odstín může být považována jak barva, která se shoduje s okolní nebo přiléhající barvou, tón založený na průměrné chromatické hodnotě malby nebo se může jednat o úplně odlišný odstín, který se na malbě ani nemusí objevovat (např. zmíněná šedá používaná v Německu). Dalším aspektem je i vnímání daného odstínu v kontextu díla, protože jiným způsobem může tón působit na paletě a pokud je vložen do chybějícího místa. Stejně tak samotný odstín může být vnímán rozdílně podle okolní malby – např. v teplotě nebo barevnosti.



136 - Neutrální retuš

Po praktické stránce existuje několik způsobů, jak dospět k neutrálnímu odstínu. Jednou z možností je odvození barvy podle sousedního odstínu (určitá forma lokální retuše). Odstín se tedy bude shodovat s okolní malbou, která obklopuje chybějící místo. Další možností je použití převládajícího tónu, který je průměrnou barevnou hodnotou celé malby. Za jistou variantu tohoto přístupu by bylo možné považovat chromatickou abstrakci. Třetí možností je využití barvy podkladu (imprimitury, u barokních maleb odstín bolusu) či podložky.

Po vytmelení rozsáhlé chybějící části malby byl tmel zatónován neutrálním odstínem [136, 137]. Jako odstín pro neutrální retuš byl zvolen okrovošedavý tón, založený na barvě původního křídového podkladu opatřeného imprimiturou. Aplikace probíhala kombinací postupného vrstvení, tupováním či stříkáním lazurních barev, čímž vznikla jemná průsvitná textura. Drobné defekty jsou integrovány již zmíněnou chromatickou selekcí. Retuš drobně odpadlé malby neutrálním tónem, by totiž vedla k roztržení celé kompozice malby a naopak by měla tendenci vystupovat do popředí a upozadovat tak malbu samotnou. Neutrální tón byl proto použit pouze v případě rozsáhlých nerekonstruovatelných částí. Po provedení retuše je na první pohled patrný rozsah poškození. Neutrální tón tak napomáhá přesnému rozlišení mezi dochovanou a nedochovanou barevnou vrstvou a zároveň přiznává malbě fragmentární stav.

3.5. Lokální retuš

Lokální retuš kombinuje vlastnosti neutrální a nápodobivé retuše. Je provedena prostřednictvím nanesení lokálních tónů barev, které jsou přizpůsobeny okolnímu defektu. Retuš je realizována bez detailů a světelné modelace pouze plošně. Lokální retuš oproti neutrální retuši poškozené místo lépe



137 - Detail neutrální retuše

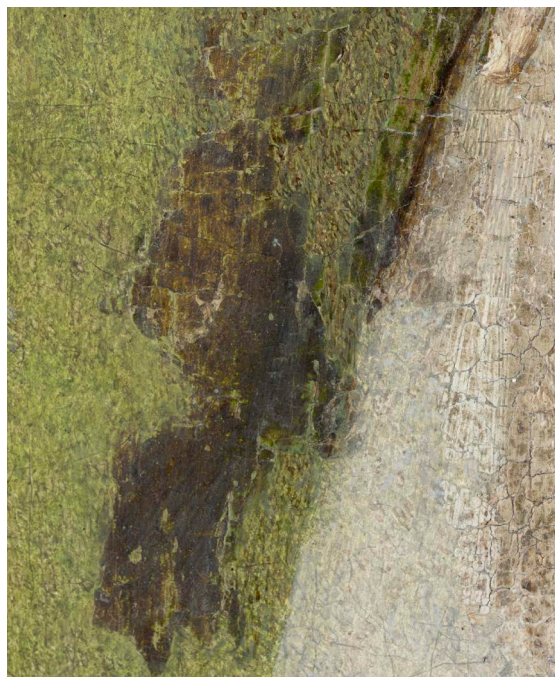
esteticky zceluje s okolní malbou, zároveň však zůstává patrná jako doplněk. Nevýhodou tohoto typu retuše může být náročné provedení, které vyžaduje citlivý přístup. V opačném případě může vzniknout tupý odstín, který bude v kontrastu s modelací původní malby.

Další problém může být spatřován v umístění poškození, např. pokud se chybějící místo nachází na pomezí různobarevné oblasti. Jelikož neznáme správnou linii původní malby, není možné rozhraní barev doplnit, aniž bychom se s určitostí nedopustili chybné interpretace. Jednou z možností, jak v takovém případě postupovat, je předpokládanou hranici barev provést prolnutím do přechodu. Pokud se poškozené místo bude nacházet např. na pomezí dvou různě barevných draperií, např. modré a červené, výsledný přechod bude mít nafialovělý odstín. Použitím barevného valéru, však může dojít ke vzniku rušivého elementu, který bude působit vůči jazyku samotné malby cizorodě.

Stejně jako u neutrální retuše může kvůli plošnému charakteru a absenci modelace retušované části malby docházet ke vzniku jednotných ploch, které se kvůli svému monochromnímu charakteru mohou dostat do popředí a upozadit tak malbu.

Použití lokální retuše je tedy vhodnější, pokud se poškozená oblast nachází uprostřed jednotného tónu obrazu a nezasahuje do různobarevné plochy. Společně s neutrální retuší je také vhodnější použití těchto metod spíše v ojedinělých případech.

Praktické provedení lokální retuše [138-140] probíhalo podobně jako aplikace neutrálního tónu, postupným lazurováním a tupováním. Cílem bylo vytvořit jemnou texturu, která by nepůsobila příliš uzavřeně. Použitý zelený odstín odkazuje k zelené podšívce pláště Longina. Vzhledem k přítomnosti fragmentů různé tonality (např. v portrétu) byla světelnost retuše upravována podle okolní malby. Provedení přechodů mezi jednotlivými odstíny nebylo problematické, jelikož docházelo k prolínání pouze mezi zelenou a bílými až okrovými odstíny. Zatažením drobných defektů a přizpůsobením jejich jasu okolní malbě došlo ke scelení malby. Problém naopak nastal u rozsáhlého defektu v oblasti draperií Panny Marie a postavy v zeleném plášti, kde použití lokální retuše působí uměle a nepřirozeně.



138, 139 - Detaily lokální retuše

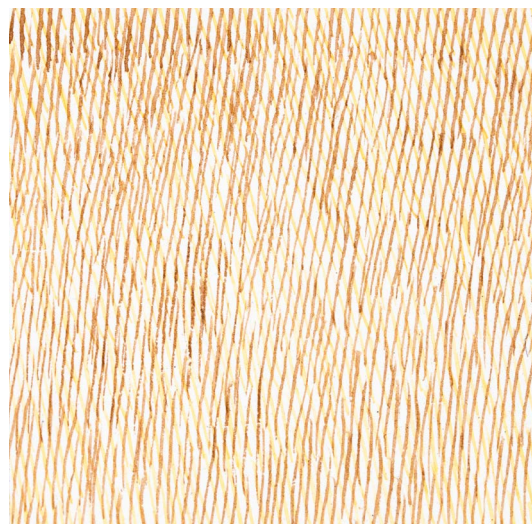


140 - Lokální retuš

3.6. Chromatická abstrakce

Chromatická abstrakce je variantou neutrálního odstínu, která se používá při retuši velkých a nerekonstruovatelných ploch. Využívá tři základní barvy (žlutou, červenou a zelenou) a černou, které jsou aplikovány vrstvením přes sebe zkříženými tahy štětce. Bílá je zastoupena křídovým podkladem, který tvoří reflexní základ. Oproti neutrální retuši tak barevná abstrakce nepředstavuje konkrétní barvu, ale jejich souhrn. Odstín retuše je pak přizpůsoben chromatické hodnotě díla. Musí tedy představovat ideální průměr hodnot obrazu jako celku nebo hodnoty určité části, do které je doplněk vložen.

Prakticky lze různých vlastností integrace dosáhnout například variováním tónů jednotlivých barev. Použití tří primárních barev a černé lze upravovat například nahrazením zelené modrou. Retuš tak získá chladnější charakter. Další z možností je také měnit vlastnosti jednotlivých barev – teplot, studenost nebo sytost.



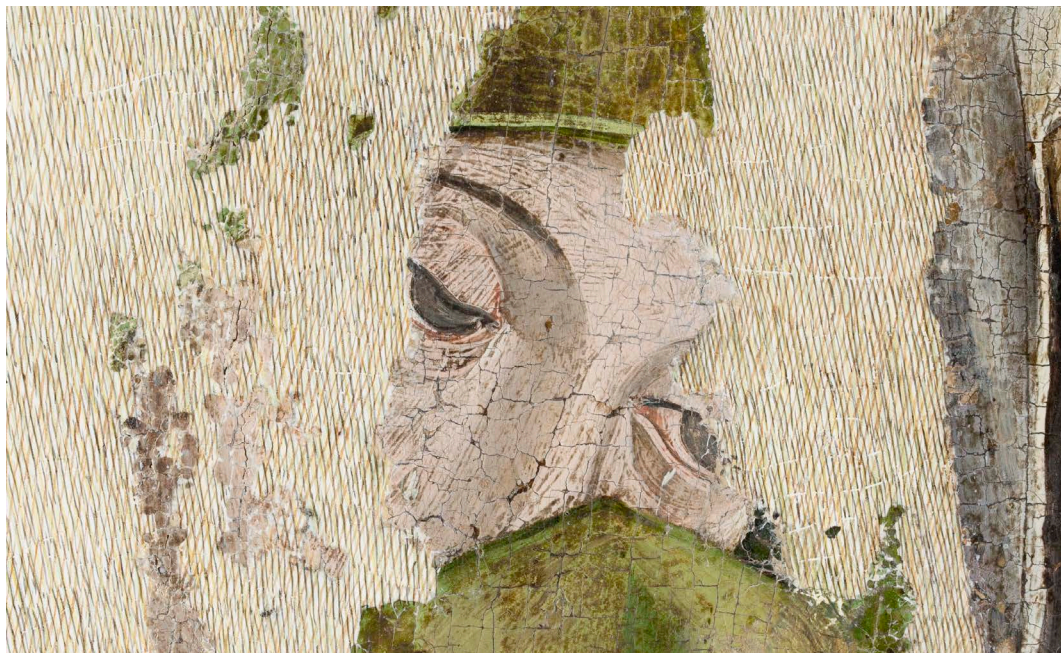
141 - Průběh vrstvení jednotlivých tónů

Nevýhoda této metody může být spatřována v náročnosti provedení – při příliš mechanickém zpracování totiž může vzniknout zrnitý a cizorodě působící prvek. Realizace proto vyžaduje určitou míru citlivosti.

Při aplikaci této metody, byly odstíny jednotlivých vrstev modifikovány tak, aby se jejich součet rovnal průměrné hodnotě barevnosti daného celku [141]. Barvy na základě původní metodologie tak byly nahrazeny méně výraznými tóny, aby jejich součet ve výsledném doplňku nepůsobil příliš rušivým dojmem. Žlutá byla nahrazena okrem, který dodává integraci nažloutlý teplý odstín, obsažený ve fragmentech zlaceného pozadí a zbytků křídý. Použití červeného tónu by dané integraci dodalo příliš teplý a výrazný tón. Červená se navíc ani nenacházela v dané oblasti úseku. Byla proto nahrazena umbrou pálenou, která více odpovídala odstínu originálu, jelikož se nacházela např. ve fragmentu zlacení a částečně v degradované vrstvě měděnky na zeleném plášti fragmentární postavy. Zelený tón byl ve složení kompozice jednotlivých barev zachován. Použitým pigmentem byla zem zelená. Jedná se o pigment s menší krycí schopností a barevnou mohutností. Svoji „nevýraznost“ však byl výsledný součet tónů ideální, jelikož integraci nedodával příliš nazelenalý tón. Poslední vrstva černí kostní integraci ztmavila na požadovaný jas.

Jednotlivé tóny byly na sebe vrstveny jemnými ostrými tahy křížem tak, aby vznikla stejnoměrná textura. Jas a míra intenzity retuše byla odvozena podle bílého pláště Panny Marie, aby se výsledný jas co nejvíce blížil světlosti spodní hrany pláště. Pokud by byl odstín příliš tmavý, mohla by mít retuš tendenci vystupovat do popředí oproti světlejšímu plášti.

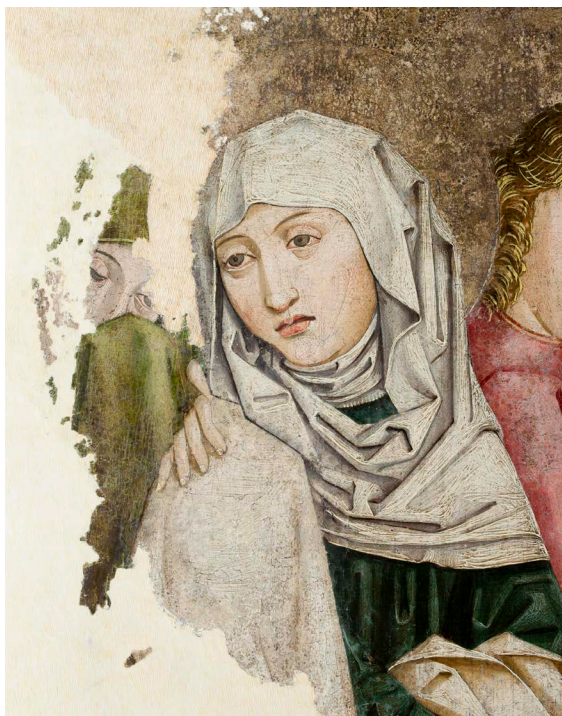
Výsledný tón nepředstavuje jeden odstín, ale vytváří chromatickou texturu více barev. Díky bílému tmelu sloužícímu jako reflexní základ a vrstvením akvarelových tahů přes sebe, nepůsobí výsledná integrace ucpaně, ale naopak vytváří chvějivý efekt [142-147].



142 - Detail chromatické abstrakce



143 - Průběh aplikace chromatické abstrakce; první vrstva okrové



144 - Průběh aplikace chromatické abstrakce; postupné nanášení druhé vrstvy



145 - Průběh aplikace chromatické abstrakce; postupné nanášení třetí vrstvy



146 - Průběh aplikace chromatické abstrakce; postupné nanášení čtvrté vrstvy



147 - Chromatická abstrakce

3.7. Chromatická selekce

Chromatická selekce se používá pro retuš defektů, které je možné na základě charakteristiky díla rekonstruovat. Oproti abstrakci se liší ve způsobu kladení tahů štětcem, které se přizpůsobuje materiálnímu aspektu povrchu malby. Barevný tón je zpravidla extrahován na tři nebo čtyři odstíny, které jsou nanášeny různými způsoby. Při aplikaci je možné jednak využít výstavbu malby dané partie (podmalbu a malbu) nebo tóny aplikovat kladením vedle sebe do jedné vrstvy a dosáhnout tak intenzity originálu. Možností je také zkombinování obou zmíněných přístupů. Změny jasu je možné dosáhnout dvěma způsoby – smícháním čisté barvy s bílou nebo černou. Zároveň tak nedochází k chromatické změně retuše. Velikost tahu souvisí také s pozicí pozorovatele a formátem obrazu, proto čím menší bude obraz, tím více bude provedení chromatické selekce vyžadovat jemnější a přesnější práci.

Před aplikací chromatické selekce musela být nejdříve ujasněna konečná kompozice malby, především záhyby drapérií. Byly proto zhotoveny návrhy možných variant, jejichž zdrojem byly dobové grafiky Martina Schongauera nebo Albrechta Dürera. Výsledná rekonstrukce byla vytvořena tak, aby fungovala v rámci daného segmentu. Záhyby pláště fragmentární postavy byly částečně převzaty podle řasení draperie Panny Marie. Doplnění splývavého pláště Panny Marie pak bylo inspirováno grafikou Martina Schongauera zobrazující téma Ukřižování [148].



148 - Detail z grafiky *Ukřižování* Martina Schongauera, 15. století, MoMA New York

Vzhledem k velmi poškozenému stavu zlatého pozadí v dané části malby bylo rozhodnuto pokovení nerekonstruovat technikou selezione del'oro a namísto toho využít chromatické abstrakce. Světlost pozadí byla utlumena aplikováním další vrstvy černé.

Metodou selekce byly rekonstruovány fragmenty postavy v zeleném plášti a draperie Panny Marie. Při aplikaci byla využita výstavba zelené draperie. Nejprve byl nanesen světlé zelený základ, podobný odstínu podšívky pláště Longina. Postupným nanášením drobných tahů hnědé lazury byl odstín modifikován do potřebné tonality degradované měděnky. Směr tahů byl zároveň přizpůsoben orientaci draperií.

Konečná podoba integrace je na rozhraní mezi odlišitelným a napodobivým typem retuše. Při pohledu z dálky retuš dodává jednotu celku, zblízka je však dobře rozpoznatelná [149-151].



149 - Chromatická selekce



150, 151 - Detaily chromatické selekce

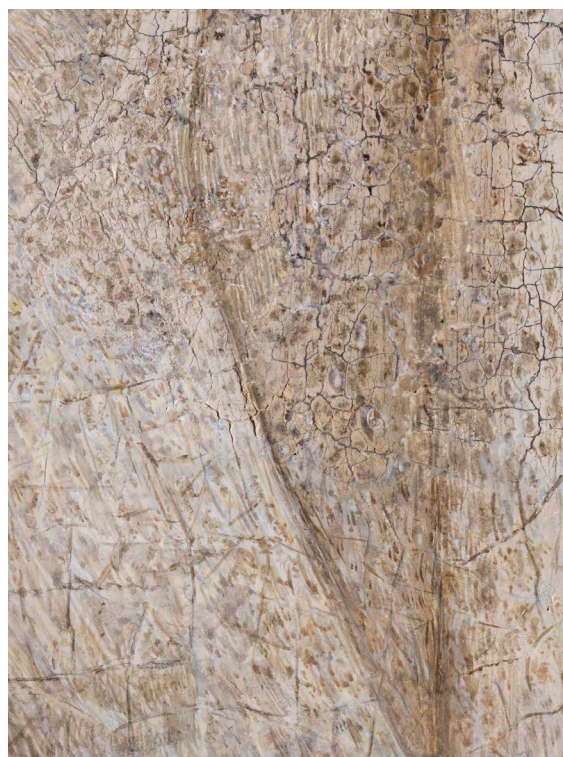
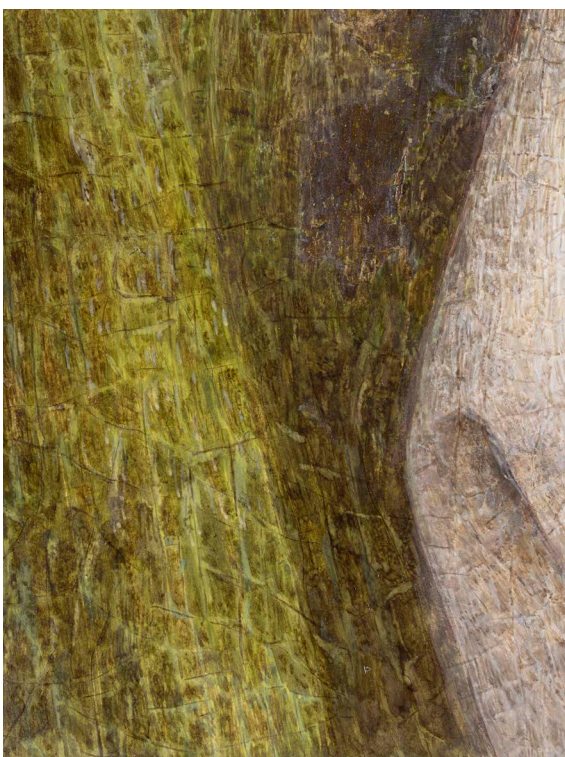
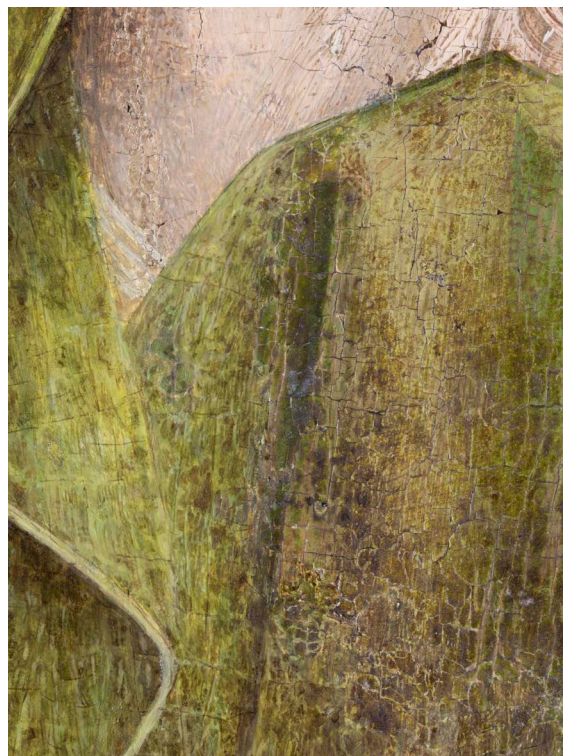
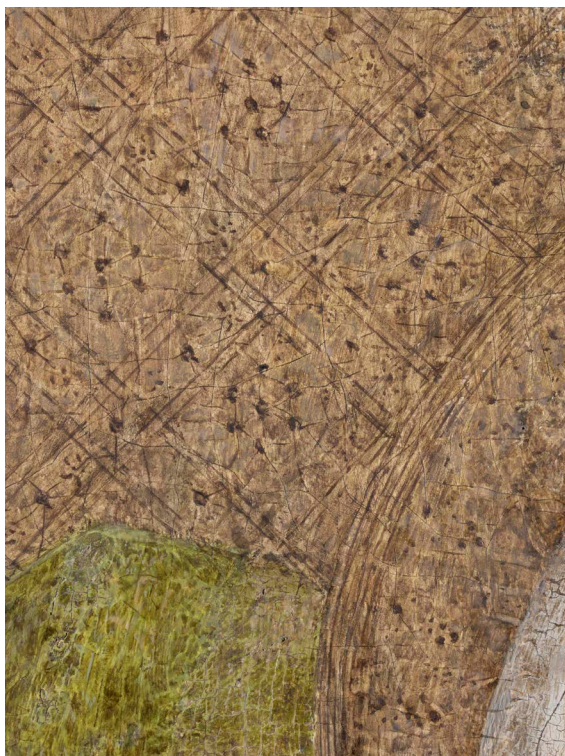
3.8. Imitativní retuš

Poslední provedeným přístupem byla nápodobivá retuš [152]. Rekonstrukce byla provedena podle stejné kompozice, použité při retuši chromatickou selekcí, jejímž podkladem byl grafický list Martina Schongauera. Na základě podrobného studia charakteristických rysů dochované malby a jejích poškození byla vytvořena hypotetická rekonstrukce. Retuš zeleného pláště probíhala opět podle původní výstavby malby. První vrstva byla vytvořena kvašem světle zeleného odstínu, včetně drobně naznačené kompozice. Povrchová rezidua degradované měděnky a konečná modelace záhybů draperie byla imitována pryskyřičnými barvami. Bílý plášť Panny Marie byl podložen světlým béžovým odstínem, opět v kvaši, vytvářející barevný základ pro následnou pryskyřičnou retuš. Integrace byla provedena způsobem imitujícím drobné krakely malby, včetně reziduí měděnky a povrchových nečistot, dodávajících malbě patinu. Pokovené pozadí bylo rekonstruováno na základě dochovaných partií v pravé části malby. Rytá kresba a puncování byly vytvořeny pouze imitativní malbou kvašem a pryskyřičnými barvami [153-156].

Provedení hypotetické rekonstrukce ukázalo, nakolik dokáže invence restaurátora pozměnit vzhled a vyznění dané části. Ze všech provedených přístupů retuše se tento ukázal jako nejméně rušivým, zejména v oblasti pokoveného pozadí, kde srpkovitým poškozením aureoly Panny Marie vznikl cizorodý prvek (především u provedení lokální retuše a chromatické selekce). Problematika této retuše však může být spatřována především v jejím rozsahu. K čím větší rekonstrukci totiž dochází, tím větší je intervence a změna původního autorova záměru, která však může vést ke ztrátě autenticity a dezinterpretaci. Vzhledem k rozsahu poškození daného úseku je tak otázkou, na kolik je zachování výtvarně-estetické stránky díla na úkor jeho autenticity.



152 - Imitativní retuš



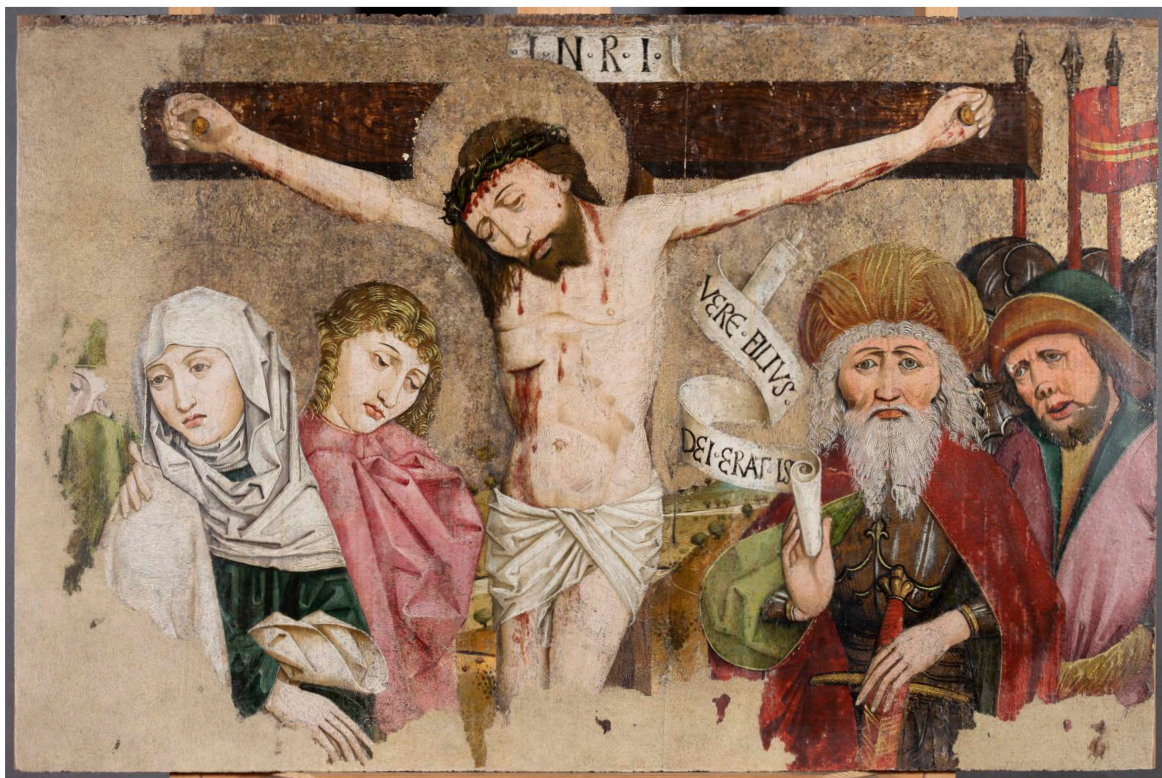
153-156 - Detaily imitativní retuše

3.9. Finální zvolený typ integrace

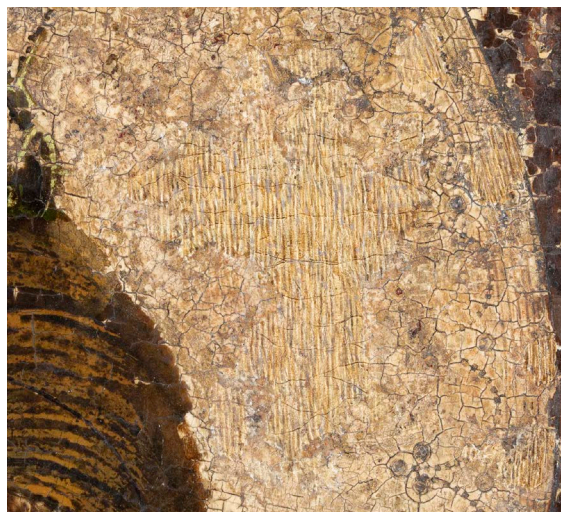
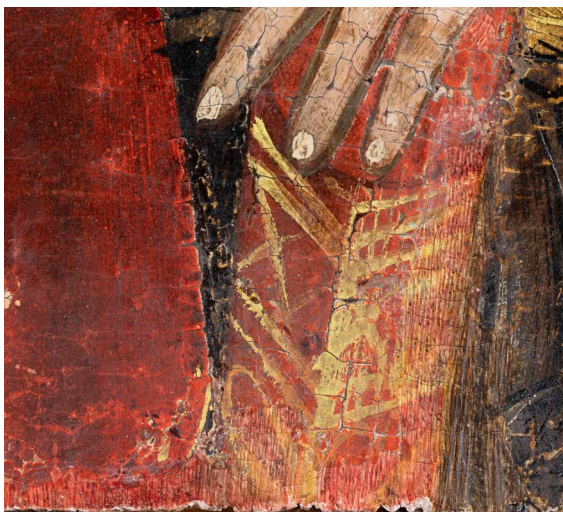
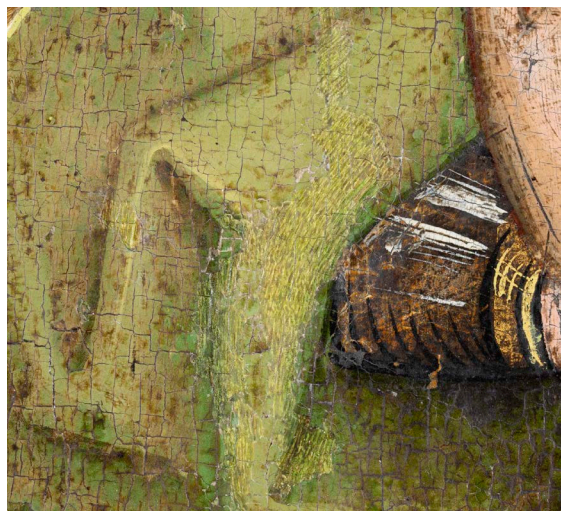
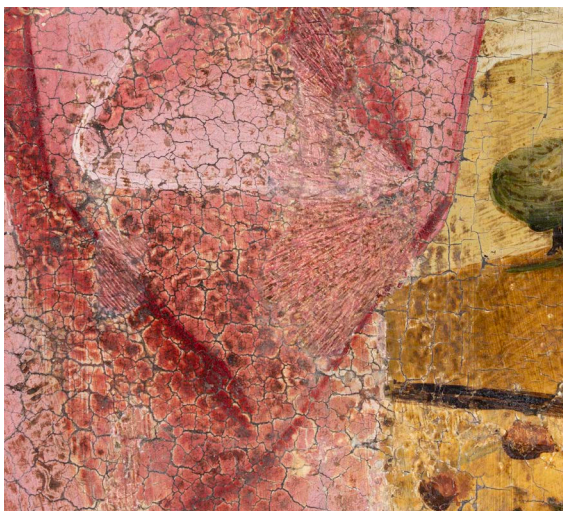
Konečné rozhodnutí použité metody integrace probíhalo na základě zvážení míry poškození barevné vrstvy, společně s porovnáním stavu deskové malby Obětování v chrámu. Ta se nacházela v lepším stavu a nejzávažnějším defektem byla část draperie a ruky Simeona nesoucí malého Krista. Proto bylo rozhodnuto tento úsek rekonstruovat. Poškození barevné vrstvy na obraze Ukřižování však zasahovalo do poměrně signifikantních částí kompozice malby. Obtížná by byla nejen rekonstrukce levé části s postavou v zeleném plášti společně se záhyby bílého šatu Panny Marie, ale také pravý dolní roh s fragmenty ruky vojáka. Vzhledem k tomu, že byla spodní část desky v průběhu předešlého zásahu zkrácena, bylo by náročné daný fragment správně kompozičně zapojit do úzkého prostoru chybějícího místa (obdobný problém se týká i ruky Panny Marie). Případné rekonstrukce by tedy jednak vedly k příliš hypotetickým domněnkám, zároveň by v kontextu kompozice malby působily zvláště.

Závěrečná retuš [157] tak přiznává rozsah poškození v levé části malby a podél spodního okraje neutrálním tónem, jehož odstín odkazuje na barvu podkladu a fragmentárně dochovaného pozadí. Intenzita je variována na základě přiléhající barevné vrstvy – např. vrchní část retuše levé části malby se více blíží intenzitě pozadí, naopak spodní, mírně jasnější část reflektuje světlost bílého pláště Panny Marie.

Retuš malby, kterou bylo možné snadno rekonstruovat, směřovala k zásahu, který bude dobře odlišitelný od originálu. Tyto defekty byly retušovány technikou chromatické selekce. Aby však výsledek nepůsobil příliš mechanicky a tvrdě, byly čárky aplikovány co nejjemněji v kombinaci s lazurami a drobnými tečkami [158-162].



157 - Konečný zvolený typ retuše; stav v průběhu restaurování po retuši akvarelem



158-162 - Detaily retuše chromatickou selekcí

4. Závěr

Problematika retuše představuje v rámci restaurování malířských děl komplexní téma, kterým je nutné zabývat se jak v rovině praktické, tak teoretické. Vzhledem k rozmanitosti hodnot, které mohou umělecká díla mít, představuje retuš pro restaurátora neustálé dilema a skutečnost, že se o dané problematice diskutuje po staletí, svědčí o nemožnosti zavést jedno dogmatické řešení.

Chybějící místo ovlivňuje kompozici uměleckého díla v mnoha ohledech. Hodnocení, zda se jedná o negativní či pozitivní známku díla se v rámci historie neustále měnilo (a mění) v závislosti na dobovém vkusu a hodnotách, ovlivněných sociálním a kulturním zázemím. Pochopením určitých typů poškození malby jako prvků, mající svůj vlastní materiální, estetický nebo historický význam, nám může pomoci zhodnotit dopad, který daný defekt má v kontextu kompozice uměleckého díla a zároveň může usnadnit volbu určité integrační metody.

V průběhu historie bylo k chybějícím místům přístupováno s různorodými postoji. Závěrečné koncepce se tak mnohdy pohybovaly mezi dvěma póly – pouhou konzervací dochovaného stavu díla nebo scelením nápodobivou retuší do „původní“ podoby díla bez respektování rysu stáří. V současné době je jisté, že ani jedna ze zmíněných koncepcí není vždy správným řešením a požadavek respektování autentických znaků stáří tak, aby zároveň byla zachována estetická stránka díla, by již měl být samozřejmostí.

Zda je poškozený obraz prezentován ve fragmentárním stavu nebo je restaurován na relativně vysokou míru dokončenosti, závisí na kombinaci mnoha faktorů, jejichž váha se může v průběhu času měnit. Povědomí a znalost historických a filozofických východisek ve specifických oblastech, jako je právě teorie retuše, tak může přispět ke komplexnějšímu pochopení dřívějších restaurátorských zásahů a určit, jakým způsobem bude směřovat náš zásah.

Cílem této práce bylo také přiblížení různých koncepcí retuše malířských děl. Praktická část teoretické práce tvoří přehled hlavních přístupů k retuši uměleckých děl. Jednotlivé podkapitoly vždy popisují základní koncepci dané retuše, popis modelového zásahu a jeho zhodnocení. Uvedený přehled různých přístupů ukazuje, že použití jakéhokoliv typu retuše záleží také na charakteristikách malby – způsob provedení malby, technice, poškození, patině. Jednotlivé druhy retuší mají své klady i zápory a výběr určité koncepce bude do jisté míry záviset také na subjektivním vnímání díla restaurátorem. Jelikož je retuš zásahem jak do hmotné tak estetické struktury a funkce díla je důležitým faktorem také poznání hodnot restaurovaného díla (historické a umělecko-estetické). Restaurátor tak stojí před nelehkým úkolem, jehož cílem je nalezení kompromisu, který bude rovnováhou mezi těmito hodnotami, se zdrženlivostí, odstupem a zachováním respektu k danému dílu.

5. Seznam použité literatury a pramenů

BALDINI 1978

Umberto Baldini, *Teoria del restauro e unità di metodologia I*, Firenze 1978

BALDINI 1981

Umberto Baldini, *Teoria del restauro e unità di metodologia II*, Firenze 1981

BALDINI 1996

Umberto Baldini, Theory of Restoration and Methodological Unity, in: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles 1996, s. 355-357

BALDINI, CASAZZA 2004

Umberto Baldini, Ornella Casazza, The Crucifix by Cimabue, in: *Issues in the Conservation of Paintings*, Los Angeles 2004, s. 396-406

BAUER-BOLTON 2005

Victor Bauer-Bolton, Should Missing Areas of Paintings Be Completed and What Would Be the Best Way to Do So? (1914), in: *Issues in the Conservation of Paintings*, 2005, s. 358-369

BAUEROVÁ 2015

Zuzana BauEROVÁ, *Proti času - Konzervovanie-reštaurovanie v Československu 1918-1971*, Praha, 2015

BONSANTI 2003

Giorgio Bonsanti, Theory, Methodology, and Practical Applications – Painting Conservation in Italy in the Twentieth Century, in: *Early Italian Paintings: Approaches to Conservation*, 2003, s. 82-97

BOUYER 2017

Eve Bouyer: The bad reputation of neutral retouching, in: *4th International Meeting on Retouching of Cultural Heritage*, Split 2017, s. 28-37

BRANDI 2000

Cesare Brandi, *Teorie restaurování*, Kutná hora 2000

CASAZZA 1981

Ornella Casazza, *Il restauro pittorico nell'unità di metodologia*, Firenze 1981

CIANFANELLI, CIATTI, MATTEINI, MOLES 1989

Teresa Cianfanelli, Marco Ciatti, Mauro Matteini, Arcangelo Moles, Il restauro della Maestà di Città di Castello: particolarità tecniche e di intervento, in: *O.P.D. Restauro, No. 1*, 1989, s. 66-83

CIATTI, CASTELLI, CIANFANELLI 1990

Marco Ciatti, Ciro Castelli, Teresa Cianfanelli, Madonna col Bambino detta “dei Mantellini“, in: *O.P.D. Restauro, No. 2*, 1990, s. 161-164

CIATTI 2003

Marco Ciatti, Pictorial Restoration in Italy, in: *Early Italian Paintings: Approaches to Conservation*, 2003, s. 191-207

CIATTI 2004

Marco Ciatti, Appunti sulla storia del restauro pittorico in Italia, in: *Lacuna. Riflessioni sulle esperienze dell'Opificio delle Pietre Dure*, Edifir 2004, s. 15-25

CIATTI 2009

Appunti per un manuale di storia e di teoria del restauro, Edifir 2009

CIATTI, DANTI, FROSININI 2004

Marco Ciatti, Cristina Danti, Cecilia Frosinini, Superfici pittoriche: pitture murali, dipinti su tela e tavola, materiali cartacei, in: *Lacuna. Riflessioni sulle esperienze dell'Opificio delle Pietre Dure*, Edifir 2004, s. 33-49

CONTI 2007

Alessandro Conti, *A History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, 2007

ČERNÁ 1996

Magdalena Černá, *Restaurátorská zpráva, Mistr třeboňského oltáře „Kristus na hoře Olivetské“*, Archiv Národní galerie v Praze

ČERNÁ 2003

Magdalena Černá, *Restaurátorská zpráva, Mistr Vyšebrodského oltáře „Nanebevstoupení Páně“*, Archiv Národní galerie v Praze

ČERNÁ 2005

Magdalena Černá, *Restaurátorská zpráva, Mistr Vyšebrodského oltáře „Ukřižování“*, Archiv Národní galerie v Praze

HAMSÍK 1962

Mojmír Hamsík, *Restaurátorský protokol O 476, Mistr Třeboňského oltáře, Kristus na hoře Olivetské*, Archiv Národní galerie v Praze

HAMSÍK 1963

Mojmír Hamsík, Kontroverze o restaurování obrazů, in: *Umění II*, 1963, s. 396-398

HLOBIL 2008a

Ivo Hlobil, Alois Riegl a teorie moderní památkové péče (2003), in: *Na základech konzervativní teorie české památkové péče*, Praha 2008, s. 81-118

HLOBIL 2008b

Ivo Hlobil, K výtvarnému aspektu československé restaurátorské školy (1982), in: *Na základech konzervativní teorie české památkové péče*, Praha 2008, s. 29-42

HOUŽVA 1954a

Rudolf Houžva, *Restaurační protokol DO 2096, Mistr Vyšebrodského cyklu, Nanebevzetí Páně*, Archiv Národní galerie v Praze

HOUŽVA 1954b

Rudolf Houžva, *Restaurační protokol DO 2093, Mistr Vyšebrodského cyklu, Ukřižování*, Archiv Národní galerie v Praze

KIRBY TALLEY 1996

M. Kirby Talley, Jr., The original intent of the artist, in: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles 1996, s. 162-175

KRAMÁŘ 1931

Vincenc Kramář, Nová metoda restaurátorská, in: *Národní listy*, 1931, s. 9

LIGNELLI 1997

Teresa A. Lignelli, Use of Rigatino Inpainting Technique for Compensation of Losses in Panel Paintings: A Case Study, in: *AIC Paintings Specialty Group Postprints*, 1997, s. 96-105

LIGNELLI 2003

Teresa A. Lignelli, Italian Retouching Methods, in: *Early Italian Paintings: Approaches to Conservation*, 2003, s. 183-190

MORA, PHILIPPOT 1984

Paolo Mora, Laura Mora, Paul Philippot, *Conservation of Wall Paintings*, 1984

MORA, PHILIPPOT 1996

Paolo Mora, Laura Mora, Paul Philippot, Problems of Presentation, in: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles 1996, s. 343-354

MUIR 2009

Kim Muir, Approaches to the reintegration of paint loss: theory and practice in the conservation of easel paintings, in: *Studies in Conservation* 54, 2009, s. 19-28

NADOLNY 2012

Jilleen Nadolny, History of visual compensation for paintings, in: *Conservation of Easel Paintings*, 2012, s. 573-585

NEJEDLÝ 2008

Vratislav Nejedly, *K vývoji retuše malířských děl v českých zemích ve 20. století*, 2008, s. 1-24

OLSSON 1997

Nina Olsson, Gaetano Bianchi: Restauratore e decoratore "giottesco", in: *Antichità Viva XXXVI*, 1997, s. 44-55

OLSSON 2003

Nina Olsson, From Mimetic to Differentiated: Traditions and Current Practices in Italian Inpainting, in: *AIC Paintings Specialty Group Postprints 16*, 2003, s. 4-12

PARTRIDGE 2003

Wendy Partridge, Retouching Paintings in Europe from the 15th through the 19th Centuries: Debates, Controversies, and Methods, in: *AIC Paintings Specialty Group Postprints 16*, 2003, s. 13-22

PARTRIDGE 2006

Wendy Partridge, Philosophies and Tastes in Nineteenth-Century Paintings Conservation, in: *Studying and Conserving Paintings*, 2006, s. 19-30

PHILIPPOT 1996

Paul Philippot, The Idea of Patina and the Cleaning of Paintings, in: *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles 1996, s. 372-376

REIFSNYDER 2003

Joan Marie Reifsnnyder, Cesare Brandi and Italian Conservation Theory: In and Out of Context, in: *AIC Paintings Specialty Group Postprints 16*, 2003, s. 23-32

ROSSI SCARZANELLA, CIANFANELLI 1999

Chiara Rossi Scarzanella - Teresa Cianfanelli, La percezione visiva nel restauro dei dipinti. L'intervento pittorico, in: *Problemi di restauro: i sessantanni di attività del laboratorio di restauro dei dipinti 1932-1992*, Firenze 1999, s. 185-211.

RUHEMANN 1968

Helmut Ruhemann, *The Cleaning of Paintings. Problems and Potentialities*, London 1968

SEVERINI 2017

Leonardo Severini, An opportunity to reflect on differentiated retouching techniques used in Italy: methods and materials. Problem solving in a private practice context, in: *4th International Meeting on Retouching of Cultural Heritage*, Split 2017, s. 22-27

SLÁNSKÝ 1932

Bohuslav Slánský, Konservace tabulového obrazu „Madony na trůně“ z poč. XV. stol., in: *Umění (Štenc) V*, 1932, s. 433-435

SLÁNSKÝ 1941

Bohuslav Slánský, Oprava votivní desky Jana Očka z Vlašimě, in: *Umění (Štenc) XIII*, 1941, s. 401-414

SLÁNSKÝ 1954

Bohuslav Slánský, Příspěvek k řešení otázky retuše a rekonstrukce nástěnných maleb, in: *Umění II*, 1954, s. 305

SLÁNSKÝ 1967

Bohuslav Slánský, Rekonstrukční retuš na snímatelné podložce, in: *Památková péče* 27, 1967, s. 230-245

SLÁNSKÝ 2003

Bohuslav Slánský, *Technika malby II, Průzkum a restaurování obrazů*, 2003²

STRETTI 1993

Karel Stretti, Vývoj a specifiky restaurování v českém prostředí, in: *Technologia artis III*, 1993, s. 5-8

STRETTI 2014

Karel Stretti, Současnost české restaurátorské školy – diskusní téma valné hromady UHS k restaurování uměleckých děl z pohledu praktikujících restaurátorů i teoretiků oboru dějin umění, in: *Bullettin UHS* 2, 2014, s. 12-15

VON DER GOLTZ, HILL STONER 2012

Michael von der Goltz, Joyce Hill Stoner, Consideration on removing or retaining overpainted additions and alterations, in: *Conservation of Easel Paintings*, 2012, s. 497-499

6. Seznam obrazových příloh

Teoretická část diplomové práce:

Obr. 1 - Ortolano (Giovanni Battista Benvenuti), *Snímání z kříže*, 1521, Galerie Capodimonte, Neapol
Zdroj: *Problemi di restauro: i sessantanni di attività del laboratorio di restauro dei dipinti 1932-1992*, Firenze 1999, s. 194

Obr. 2 - Beato Angelico, *Oplakávání Krista*, 1436, Museo Nazionale di San Marco, Florencie
Zdroj: *Early Italian Paintings: Approaches to Conservation*, 2003, s. 92

Obr. 3 - Cimabue, *Krucifix*, 1265, Museo dell'opera di Santa Croce, Florencie
Zdroj: *Problemi di restauro: i sessantanni di attività del laboratorio di restauro dei dipinti 1932-1992*, Firenze 1999, s. 198

Obr. 4 - Sandro Botticelli, *Korunování Panny Marie*, 1488-90, Galleria degli Uffizi, Florencie
Zdroj: *Problemi di restauro: i sessantanni di attività del laboratorio di restauro dei dipinti 1932-1992*, Firenze 1999, s. 196

Obr. 5 - Simone Martini, *Sv. Kateřina*, 14. století
Zdroj: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it>

Obr. 6 - Simone Martini, *Sv. Kateřina*, 14. století
Zdroj: Alessandro Conti, *A History of the Restoration and Conservation of Works of Art*, s.363

Obr. 7 - Giotto, *Vize nanebevstoupení sv. Františka*, 1325-28, kaple Bardi, Santa Croce, Florencie
Zdroj: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it>

Obr. 8 - Giotto, *Vize nanebevstoupení sv. Františka*, 1325-28, kaple Bardi, Santa Croce, Florencie
Zdroj: santacroceopera.it

Obr. 9 - Guglio Romano, detail obrazu *Madonna s dítětem a světcí*, 1521-22, kostel S. Maria dell'Anima, Řím
Zdroj: *Conservation Of Easel Paintings*, s. 580

Obr. 10 - Benozzo Gozzoli, *Cyklus scén ze života sv. Františka - Smrt rytíře z Celana*, 1452, kostel San Francesco, Montefalco
Zdroj: <https://www.wikiart.org/>

Obr. 11 - Carlo Crivelli, *Pieta*, 70. léta 15. století, stav před restaurováním
Zdroj: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it>

Obr. 12 - Carlo Crivelli, *Pieta*, 70. léta 15. století, stav po restaurování
Zdroj: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it>

Obr. 13 - Antonello da Messina, *Polyptych sv. Řehoře*, 1473, Regionální muzeum v Messině
Zdroj: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it>

Obr. 14, 15 - Girolamo di Benvenuto, detail obrazu *Madonna s dítětem a svatými*, 1505, Fogg Art Museum Cambridge
Zdroj: *Die Kunst der Restaurierung: Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa*,

2005, s. 252

Obr. 16 - Detail z *Velkého friedbergeského oltáře*, kolem roku 1390, Hesenské státní muzeum v Darmstadtu
Zdroj: *Die Kunst der Restaurierung: Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa*, 2005, s. 254

Obr. 17 - Mistr z Grossgmain, fragment zadní strany křídla z oltáře *Smrt Panny Marie*, 1499, Salzburg
Zdroj: *Die Kunst der Restaurierung: Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa*, 2005, s. 31

Obr. 18 - Ugolino di Nerio, *Sv. Šimon a Tadeáš*, 1326/1328, NG Londýn
Zdroj: <https://www.nationalgallery.org.uk>

Obr. 19 - Maestro del Bigallo, *Antependium sv. Zanolbia*, 1240, Museo dell'Opera del Duomo, Florencie
Zdroj: <https://commons.wikimedia.org>

Obr. 20 - Mistr z Alkmaar, *Sedm děl spásy (De zeven werken van barmhartigheid)*, 1504, Rijksmuseum
Zdroj: *De Zeven Werken van Barmhartigheid van de Meester van Alkmaar gerestaureerd*, Bulletin van het Rijksmuseum, Jaarg. 23, Nr. 4 (1975), s. 216, 218, 220

Obr. 21 - Mistr z Alkmaar, *Sedm děl spásy (De zeven werken van barmhartigheid)*, 1504, Rijksmuseum
Zdroj: <https://www.rijksmuseum.nl>

Obr. 22 - Antonello da Messina, *Zvěstování*, 1474, Museo di Palazzo Bellomo, Siracusa
Zdroj: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it>

Obr. 23 - Antonello da Messina, *Zvěstování*, 1474, Museo di Palazzo Bellomo, Siracusa
Zdroj: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it>

Obr. 24 - Caravaggio, *Umučení sv. Matouše*, 1600-1601, kostel San Luigi dei Francesi, Řím
Zdroj: <https://www.haltadefinizione.com>

Obr. 25 - Lorenzo da Viterbo, *Svatba Panny Marie*, 1469, kostel S. Maria della Verità, Viterbo
Zdroj: <http://www.icr.beniculturali.it>

Obr. 26 - Lorenzo da Viterbo, *Svatba Panny Marie*, 1469, kostel S. Maria della Verità, Viterbo
Zdroj: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it>

Obr. 27 - Lorenzo da Viterbo, *Svatba Panny Marie*, 1469, kostel S. Maria della Verità, Viterbo
Zdroj: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it>

Obr. 28 - Lorenzo da Viterbo, *Svatba Panny Marie*, 1469, kostel S. Maria della Verità, Viterbo
Zdroj: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it>

Obr. 29, 30 - Fra Angelico, *Oplakávání Krista*, 1436, Museo Nazionale di San Marco, Florencie
Zdroj: *Early Italian Paintings: Approaches to Conservation*, 2003, s. 148

Obr. 29, 30 - Fra Angelico, *Oplakávání Krista*, 1436, Museo Nazionale di San Marco, Florencie
Zdroj: *Early Italian Paintings: Approaches to Conservation*, 2003, s. 148

Obr. 32 - Cimabue, *Krucifix*, 1265, Museo dell'opera di Santa Croce, Florencie

Zdroj: <https://www.santacroceopera.it>

Obr. 33,34 - Raffaello, *Madonna del Cardellino*, 1506, Galleria degli Uffizi, Florencie

Zdroj: <http://www.opificiodellepietredure.it/index.php?it/102/raffaello-madonna-del-cardellino-firenze-gallerie-degli-uffizi>

Obr. 33-38 - Raffaello, *Madonna del Cardellino*, 1506, Galleria degli Uffizi, Florencie

Zdroj: <https://www.haltadefinizione.com/>

Obr. 39 - Matteo di Giovanni, *Korunování Panny Marie*, 1462-63, katedrála v Pienze

Zdroj: Pala d'altare: Matteo di Giovanni (Borgo San Sepolcro, 1430 circa - Siena 1495) Pienza (Si), Cattedrale, *OPD Restauro No. 12*, 2000, s. 200

Obr. 40 - Matteo di Giovanni, *Korunování Panny Marie*, 1462-63, katedrála v Pienze

Zdroj: *Early Italian Paintings: Approaches to Conservation*, 2003, s. 160

Obr. 41, 42 - Ambrogio Lorenzetti, *Polyptych sv. Michaela*, 1330-35, Fondazione Musei Senesi, Siena

Zdroj: <https://commons.wikimedia.org/>

Obr. 43 - Maestro di Citta di Castello, *Maesta*, 1270, Pinacoteca comunale, Citta di Castello

Zdroj: <https://commons.wikimedia.org>

Obr. 44 - Maestro di Citta di Castello, *Maesta*, 1270, Pinacoteca comunale, Citta di Castello

Zdroj: *Die Kunst der Restaurierung: Entwicklungen und Tendenzen der Restaurierungsästhetik in Europa*, 2005, s. 53

Obr. 45 - Mistr Sv. Cosma a Damiana, *Madonna s dítětem*, 13. století, kostel S. Maria dell Carmine, Siena

Zdroj: *O.P.D. Restauro*, No. 2, 1990, s. 162

Obr. 46 - Mistr Sv. Cosma a Damiana, *Madonna s dítětem*, 13. století, kostel S. Maria dell Carmine, Siena

Zdroj: *Lacuna. Riflessioni sulle esperienze dell'Opificio delle Pietre Dure*, Edifir 2004, s. 40

Obr. 47-50 - Sandro Botticelli, *Korunování Panny Marie*, 1488-90, Galleria degli Uffizi, Florencie

Zdroj: <https://www.haltadefinizione.com>

Obr. 51,52 - Lorenzo Monaco, *Korunování Panny Marie*, 1414, galeri Uffizi

Zdroj: *Early Italian Paintings: Approaches to Conservation*, 2003, s. 203

Obr. 53 - Český mistr kolem roku 1400, *Jindřichohradecká madona*, Národní galerie v Praze

Zdroj: Bohuslav Slánský, *Technika malby II, Průzkum a restaurování obrazů*, 2003², Tab. 108

Obr. 54 - Český mistr kolem roku 1400, *Jindřichohradecká madona*, Národní galerie v Praze

Zdroj: Bohuslav Slánský, *Technika malby II, Průzkum a restaurování obrazů*, 2003², Tab. 109

Obr. 55 - Český mistr kolem roku 1400, *Jindřichohradecká madona*, Národní galerie v Praze

Zdroj: Bohuslav Slánský, *Technika malby II, Průzkum a restaurování obrazů*, 2003², Tab. 110

Obr. 56 - Český mistr kolem roku 1400, *Jindřichohradecká madona*, Národní galerie v Praze

Zdroj: <https://www.rodon.cz>

Obr. 57 - Český mistr před r. 1371, *Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi*, Národní galerie v Praze

Zdroj: Bohuslav Slánský, *Technika malby II, Průzkum a restaurování obrazů*, 2003², Tab. 156

Obr. 58 - Český mistr před r. 1371, *Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi*, Národní galerie v Praze; stav po vyčištění a vytmelení odpadlých částí malby

Zdroj: Bohuslav Slánský, *Technika malby II, Průzkum a restaurování obrazů*, 2003², Tab. 168

Obr. 59 - Český mistr před r. 1371, *Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi*, Národní galerie v Praze

Zdroj: Bohuslav Slánský, *Technika malby II, Průzkum a restaurování obrazů*, 2003², Tab. 176, 177

Obr. 60 - Český mistr před r. 1371, *Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi*, Národní galerie v Praze, detail tváře Karla IV.

Zdroj: <https://sbirky.ngprague.cz>

Obr. 61 - Český mistr před r. 1371, *Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi*, Národní galerie v Praze, detail hlavy arcibiskupa Jana Očka po sejmutí přemalby z mitry

Zdroj: <https://sbirky.ngprague.cz>

Obr. 62 - *Kašperskohorská archa Panny Marie Ochránitelky* - detail křídla s vyobrazením Deseti tisíc mučedníků, 15. století

Zdroj: Bohuslav Slánský, Rekonstrukční retuš na snímatelné podložce, in: *Památková péče* 27, 1967, s. 233

Obr. 63 - *Kašperskohorská archa Panny Marie Ochránitelky* - detail křídla s vyobrazením Deseti tisíc mučedníků, 15. století

Zdroj: Bohuslav Slánský, Rekonstrukční retuš na snímatelné podložce, in: *Památková péče* 27, 1967, s. 235

Obr. 64-66 - Mistr Vyšebrodského oltáře, *Nanebevstoupení Páně*, 1345-50, Národní galerie v Praze

Zdroj: *Restaurační protokol DO 2096, Mistr Vyšebrodského cyklu, Nanebevzetí Páně*, Archiv Národní galerie v Praze

Obr. 67 - Mistr Vyšebrodského oltáře, *Nanebevstoupení Páně*, 1345-50, Národní galerie v Praze

Zdroj - *Restaurová zpráva ak. mal. Magdaleny Černé, Mistr Vyšebrodského oltáře „Nanebevstoupení Páně“*, Archiv Národní galerie v Praze

Obr. 68-71 - Mistr Vyšebrodského oltáře, *Ukřižování*, 1345-50, Národní galerie v Praze

Zdroj: *Restaurační protokol DO 2093, Mistr Vyšebrodského cyklu, Ukřižování*, Archiv Národní galerie v Praze

Obr. 72-75 - Mistr Třeboňského oltáře, *Kristus na hoře Olivetské*, 1380, Národní galerie v Praze

Zdroj: *Restaurová zpráva O 476, Mistr Třeboňského oltáře, Kristus na hoře Olivetské*, Archiv Národní galerie v Praze

Obr. 76,77 - Mistr Vyšebrodského oltáře, *Nanebevstoupení Páně*, 1345-50, Národní galerie v Praze

Zdroj: *Restaurová zpráva ak. mal. Magdaleny Černé, Mistr Vyšebrodského oltáře „Nanebevstoupení Páně“*, Archiv Národní galerie v Praze

Obr. 78,79 - Mistr Vyšebrodského oltáře, *Ukřižování*, 1345-50, Národní galerie v Praze

Zdroj: *Restaurová zpráva ak. mal. Magdaleny Černé, Mistr Vyšebrodského oltáře „Ukřižování“*, Archiv Národní galerie v Praze

Obr. 80,81 - Mistr Třeboňského oltáře, *Ukřižování*, 1345-50, Národní galerie v Praze

Zdroj: *Restaurová zpráva ak. mal. Magdaleny Černé, Mistr třeboňského oltáře „Kristus na hoře Olivetské“*, Archiv Národní galerie v Praze

Obr. 82-85 - Anonym (následovník Grünewalda), *Sv. Jan Křtitel*, počátek 16. století, Národní galerie v Praze
Autor fotografie: Libor Kocanda

Praktická část diplomové práce:

(Není-li uvedeno jinak, je autorem fotografií Marie Horvathová)

Obr. 86 - *Ukřižování*, neznámý mistr konce 15. století, 55,2 x 85 cm; stav před restaurováním

Obr. 87 - *Obětování v chrámu*, neznámý mistr konce 15. století, 55 x 84,7 cm; stav před restaurováním
Autor fotografie: Kateřina Samková

Obr. 88 - Zákres skladby, rozměrů a řezu jednotlivých prken na deskové malbě *Ukřižování*

Obr. 89 - Detail obloučkového puncu svatozáře Ježíše Krista

Obr. 90 - Detail květinového puncu a šestibodé rozety v pozadí

Obr. 91 - Nákres rytého a puncovaného vzoru v pozadí

Obr. 92 - Detail bederní roušky Ježíše Krista v infračervené reflektografii

Obr. 93 - Detail tahů podkresby draperie sv. Jana

Obr. 94, 95 - Nákres ryté kresby (černá linka) korespondující se štětcovou podkresbou (červená linka) v postavě Ježíše Krista a ve tváři Panny Marie

Obr. 96,97 - Detail sv. Jana a Ježíše Krista; stav před restaurováním

Obr. 98 - Detail ruky Longina; stav před restaurováním

Obr. 99 - Zadní strana deskové malby *Ukřižování*; stav před restaurováním

Obr. 100 - Detail poškození stříbrného pokovení na brnění Longina

Obr. 101 - Detail rentgenového snímku zobrazující zdrsňený povrch desky pro lepší adhezi tmelu

Obr. 102 – Zákres retuší a tmelů z předchozích restaurátorských zásahů

Obr. 103 - Detail inkarnátu Krista; stav po sejmutí laku a v průběhu snímání retuší

Obr. 104 - Detail zlaceného pozadí; stav v průběhu snímání bronzové přemalby

Obr. 105 - Stav v průběhu snímání laku postupným rozšiřováním sond; fotografie ve viditelném světle

Obr. 106 - Stav v průběhu snímání laku postupným rozšiřováním sond; fotografie v ultrafialové luminiscenci

Obr. 107 - Stav po sejmutí laku s negativními sondami; fotografie ve viditelném světle

Obr. 108 - Stav po sejmutí laku s negativními sondami; fotografie v ultrafialové luminiscenci

- Obr. 109 - Stav v průběhu snímání olejových retuší; fotografie ve viditelném světle
- Obr. 110 - Stav po sejmutí olejových i kvašových retuší na klišokřídový tmel; fotografie ve viditelném světle
- Obr. 111, 112 - Postupné odstraňování parketáže japonskými pilami a dláty
- Obr. 113, 114 - Ztenčení a odstranění zbytků parketáže pomocí syntetického jílu Laponitu RD
- Obr. 115-118 - Doplnění chybějících částí dřevěné podložky
- Obr. 119 - Náskres nového podpůrného systému
- Obr. 120 - Průběh lepení dubových lamel epoxidovým lepidlem
- Obr. 121 - Lepení lamel do křivky, kterou deska přirozeně zaujímá
- Obr. 122 - Jednotlivá prkna nového rámu po odstranění zbytků epoxidového lepidla a vytvoření zádlabů
- Obr. 123 - Jednotlivá prkna po vyfrézování systému otvorů pro uchycení rámu k desce
- Obr. 124 - Stav po napuštění nového rámu parafinem
- Obr. 125 - Detail *tortelliny*, mechanismu k upevnění rámu na desku
- Obr. 126 - Stav po uchycení nového podpůrného systému na desku pomocí *tortellin*
- Obr. 127 - Stav po odstranění všech druhotných doplňků - retuší, tmelů, bronzového prášku
- Obr. 128 - Stav po vytmelení malby
- Obr. 129 - Archeologický přístup; stav po sejmutí všech doplňků
- Obr. 130 - Konzervační zásah; stav po scelení rušivých míst podložky
- Obr. 131 - Stav po vytmelení defektů nacházejících se ve vnitřní struktuře malby
- Obr. 132 - Stav po scelení tmelených defektů akvarelem
- Obr. 133 - Stav po retuši pryskyřičnými barvami
- Obr. 134, 135 - Detaily čárkované retuše
- Obr. 136 - Neutrální retuš
- Obr. 137 - Detail neutrální retuše
- Obr. 138, 139 - Detaily lokální retuše
- Obr. 140 - Lokální retuš
- Obr. 141 - Průběh vrstvení jednotlivých tónů

Obr. 142 - Detail chromatické abstrakce

Obr. 143 - Průběh aplikace chromatické abstrakce; první vrstva okrové

Obr. 144 - Průběh aplikace chromatické abstrakce; postupné nanášení druhé vrstvy

Obr. 145 - Průběh aplikace chromatické abstrakce; postupné nanášení třetí vrstvy

Obr. 146 - Průběh aplikace chromatické abstrakce; postupné nanášení čtvrté vrstvy

Obr. 147 - Chromatická abstrakce

Obr. 148 - Detail z grafiky Ukřižování Martina Schongauera, 15. století, MoMA New York

Zdroj: <https://www.metmuseum.org>

Obr. 149 - Chromatická selekce

Obr. 150, 151 - Detaily chromatické selekce

Obr. 152 - Imitativní retuš

Obr. 153-156 - Detaily imitativní retuše

Obr. 157 - Konečný zvolený typ retuše

Obr. 158-162 - Detaily retuše chromatickou selekcí