

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Eva Vápenková

VÝVOJ A METODY RESTAUROVÁNÍ V ČECHÁCH

Od konce 18. století po první polovinu 20. století

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Ing. Jan Royt

Praha 2009

Charles University in Prague
Faculty of Arts

Institute of Art History

Eva Vápenková

**DEVELOPMENT AND METHODS OF PAINTING
RESTORATION IN BOHEMIA**

From the end of 18th century till first half of 20th century

DIPLOMA THESIS

Supervisor of the Thesis: Prof. PhDr. Ing. Jan Royt Praha 2009

Poděkování

Za cenné informace a odborné konzultace o prof. Bohuslavu Slánském děkuji prof. Karlu Strettimu, akad. mal., studentu u prof. Slánského, nyní vedoucímu školy Restaurování uměleckých děl malířských a dřevěných polychromovaných plastik na Akademii výtvarných umění v Praze; Daně Absolonové, neteři a dědičce prof. Slánského; Tomáši Bergerovi, akad. mal., za cenné rady, poskytnuté fotografie a upozornění na archivní pramen o Svatováclavské kapli; odborným archivářům Archivu Národní galerie, Archivu Pražského Hradu a oddělení dokumentačních a sbírkových fondů Ústavu dějin umění AV ČR. V neposlední řadě děkuji prof. PhDr. Ing. Janu Roytovi, za podnětné připomínky a projevenou důvěru.

Za pomoc s německými překlady děkuji Mgr. Lence Panuškové a Mgr. Gábině Kaškové.

Na tuto práci se vztahuje autorskoprávní ochrana podle zákona č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). V souladu s tímto zákonem je dílo duševním vlastnictvím autora a jeho užití, kopírování, nebo vydání (včetně fotodokumentace) je možné jen s autorovým svolením. Při citování díla je povinné uvedení autora a názvu díla

„Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.“

V Praze dne 31. 8. 2009

Summary

Restoration of works of art is nowadays considered to be a highly specialized profession. Training of restoration experts is undertaken by higher education art institutions of an academic nature and the State ensures that continued importance is placed on this skill via its cultural heritage institutions.

In the past, it was mainly painters who carried out such reparation work as they were best qualified. Evidence of the beginnings of restoration of pictures and wall paintings dates back to the middle ages; however the development of a specialized profession of art restoration is linked to the arrival of the art market, which traded mainly in baroque art collections. Painters became the curators of the art collections of the aristocracy. Their main task was to clean and repair the paintings. Know-how on the methodology and materials to be used in undertaking restoration work was, in the main part, exchanged by word of mouth between artists, from master to apprentice, or through several formulae contained in painters' manuals. It was not until the 18th century that, under the influence of the Enlightenment movement, the main principles and technological methods for restoration and conservation were properly formulated and developed.

The materials and methods for the cleaning and repair of pictures and wall paintings were used based on knowledge simply passed on from person to person, without being based on any precise supporting research. It was not until the 19th century that more scientific methods were introduced to the art restoration. The main objective research methods used were photography, chemical analysis of pigments and media, and x-rays of paintings. As a result of such technological advances, the materials to be used for restoration have been further improved, which has also brought about a simplification of the complex restoration process.

On a theoretical level, paintings themselves have been treated as an interior accessory, used as trading objects and for the purpose of religious teaching. Most important was their artistic value. At the end of the 19th century, under the influence of art historians, the historical value of a work of art has become of prime importance. The complete over-painting of works of art is now impermissible as the object has to be preserved in its authentic form.

Klíčová slova

Restaurování – Péče o umělecká díla v Čechách – Restaurátorské techniky – Oprava uměleckých děl – Metody restaurování – Vývoj restaurování malířských děl

Restoration – Maintenance works of art in Bohemia – Restoration techniques – Repairing works of art – Restoration methods – Development of painting restoration

„Restaurátorství jest především službou umění, jež musí být plněna s vážností a láskou k dílům, která mají být zachráněna.“¹

¹ Bohuslav SLÁNSKÝ, *Technika malby díl II. Průzkum a restaurování obrazů*, Praha/Litomyšl 2003², 154-155.

Obsah

1. Úvodem	9
2. Malířské a restaurátorské příručky	14
2.1. Schedula diversarum artium	16
2.2. Manuscritto Palatino 1001	18
2.3. Mayernův Manuskript	20
2.4. Jan Quirin Jahn – příspěvek k restaurování	24
3. Restaurování obrazů v minulosti	29
3.1. Formování oboru restaurování	30
3.1.1. Restaurátorská teorie a praxe v německých zemích	31
3.1.2. Restaurátorská teorie a praxe v Itálii	34
3.1.3. Restaurátorská teorie a praxe ve Francii a Anglii	36
3.2. Věda a restaurování	40
3.2.1. Analýza pigmentů	41
3.2.2. Pettenkoferova regenerační metoda	42
3.2.3. Průzkum obrazů pomocí rentgenových paprsků	44
4. Restaurování a památkové péče	46
4.1. Teorie památkové péče	48
4.2. Péče o umělecká díla v Českých zemích	50
4.2.1. Restaurace hradu Karlštejn	54
4.2.2. Restaurace a dostavba katedrály sv. Víta na Pražském Hradě	59
4.2.3. Nález (odkrytí) a restaurování nástěnných maleb	65
5. Restaurování – znalectví – sběratelství	71
5.1. Malíři – restaurátoři	73
5.2. Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění	83
6. Restaurování obrazů v moderní době	91
6.1. Bohuslav Slánský a Vincenc Kramář	92
6.2. Založení restaurátorské speciálky a Česká restaurátorská škola	97
7. Závěrem	99
Prameny a literatura	103
Obrazová příloha	113

„Restaurátorství jest především službou umění, jež musí být plněna s vážností a láskou k dílům, která mají být zachráněna.“¹

¹ Bohuslav SLÁNSKÝ, *Technika malby díl II. Průzkum a restaurování obrazů*, Praha/Litomyšl 2003², 154-155.

1. Úvodem

Restaurováním výtvarných děl² se obecně rozumí oprava či obnovení za účelem ochrany a zpomalení procesu jejich stárnutí a zániku: „(Restaurování) *Je souhrnem uměleckých, umělecko-řemeslných a technických úkonů, jejichž cílem je zamezení hmotného úpadku uměleckého díla a zpřístupnění jeho duchovní obsahové hodnoty, a to při maximální míře respektování autenticity a fyzikální, historické a estetické celistvosti hmotné podstaty i výtvarné formy díla.*“³

Zájem na zachování a opravě výtvarných děl se projevoval již od pradávna. Nejstarší pojednání o umění, umělcích, dílenských návody a jiné spisy se zaměřují především na způsoby prevence a konzervace. V Pliniových Historiae Naturalis se na několika místech dočteme o ochranné funkci voskového nátěru. Tato vosková vrstva byla nanášena na celou plochu římské nástěnné malby, aby jí dodala „*trvalosti a svítivosti.*“⁴ Zahřátý punský vosk „*vytvořil tenkou ochrannou vrstvu*“⁵ na povrchu deskových obrazů, která se dále ještě leštila. Malíř Prótozenés prý na své mistrovské dílo, alegorii rhodského města *Ialýsos*, uchovávané onoho času v Římě v chrámu Míru, nanášel čtyřikrát barvu „*proti nebezpečí poškození a stárí, aby po odpadnutí hořejší vrstvy nastoupila dolejší.*“⁶ Jeden z nejslavnějších antických malířů Apellés zase natíral své dokončené malby velmi jemným tmavým lakem, který „*chránil obraz před prachem a špínou.*“⁷

Opravy uměleckých děl v minulosti souvisely s pohledem na umění, jeho hodnotu a funkci. V antice bylo zprvu na výtvarném umělci nahlíženo jako na pouhou kopii kopie,⁸ napodobení skutečnosti (přírody) a tudíž na samém konci žebříčku hodnot. Tento pohled byl ale brzy nahrazen obdivem k uměleckým dílům (nikoliv však k umělcům samotným) a zejména malované podobizny se staly velmi vyhledávanými.⁹ Obdiv k umění v pokročilé době antiky je třeba chápat v rovině reprezentativní a pamětní tj. zachování historických událostí,

² Pro zjednodušení je pro účely této práce užíván termín restaurování. V teorii obnovy památek se rozlišují pojmy restaurace a konzervace, a to hlavně mírou zasahování do hmotné podstaty uměleckého díla. V praxi se však tyto hranice leckdy překrývají.

³ Definice termínu „Restaurování uměleckých děl“ in: Etický kodex a zásady pro praxi restaurování výtvarných uměleckých děl, Asociace restaurátorů, s. l. 1991, nepag., <http://www.restauro.cz/archiv/kodex.htm>, vyhledáno 10. 9. 2007.

⁴ Gaius PLINIUS Sekundus: O umění a umělcích, Praha 1947, 131 (Poznámky k jednotlivým místům v textu, kniha XXXV, odst. 18).

⁵ Ibidem (Poznámky k jednotlivým místům v textu, kniha XXXV, odst. 27).

⁶ Ibidem 47.

⁷ Ibidem 45.

⁸ Umění je jen náznakem, evokací toho, co se děje ve světě idejí. Umělec, pouhý napodobitel, je vzdálen světu idejí a stojí níže než řemeslník, srov. PLATÓN: Ústava X. (595a – 605c).

⁹ O oblíbenosti portrétního umění srov. PLINIUS (pozn. 4) 20-23.

především vítězných tažení a bitev. Umění ve službě císařství (event. republiky) oslavovalo vládce a jeho činy.¹⁰ Ideový obsah obrazu byl pro vládce důležitější než jeho fyzická podstata, a když „nemohl se nalézt nikdo, kdo by ... porušenou část opravil ... ji nahradil jinou.“¹¹ Podobizna Alexandra Velikého na triumfálním voze byla vyříznuta a nahrazena hlavou „božského Augusta“,¹² aby byla zachována idea obrazu oslavující vládce. V pozdně římské době se setkáváme i s počátky vytváření uměleckých sbírek. Obrazové galerie byly v domech aristokracie běžnou skutečností, nicméně více však než samo umělecké dílo byl ceněn a obdivován jeho materiál.¹³

Výtvarné umění jakožto umění nápodobivé, ve středověku zařazené mezi *artes mechanicae*, bylo oceňováno jako užitečný prostředek pro poučení věřících – krása uměleckého díla je manifestací boží krásy. Úcta k náboženským obrazům byla příčinou k zapojování starých deskových maleb do nových kompozic. Často byly poškozené desky seříznuty a zasazeny do nových rámců a oltářních celků. Zašlé obrazy se přemalovaly, protože důležitější než autentičnost bylo zachování kontinuity kultovního významu. Změna funkce nebo náboženského názoru vedla k zásadnějším přemalbám, které v mnoha případech zcela změnilly námět a obsah uměleckého díla,¹⁴ [1-3] „...starý obraz byl beze všeho interpretován ve smyslu vlastní doby.“¹⁵

Humanistický umělec se rád profiloval jako vzdělanec a byl si vědom své individuality. Nechával se vést příklady starých mistrů, snažil se jim vyrovnat a přál si je svým uměním překonat.¹⁶ Zároveň s poznáváním historie stoupal obdiv k uměleckým památkám minulosti. Nové pojetí uměleckého díla, jako prostředku poznání, zvyšovalo jeho (uměleckou) hodnotu.

¹⁰ Ibidem 24-27. Plinius líčí podrobně jednotlivé příklady. Díla oslavující římské vládce byla vystavována nejčastěji na Forum Romanum.

¹¹ Ibidem 44. Citace se týká konkrétního díla malíře Apella, *Venuše vycházející z moře*, kterou nechal císař Nero v dolní partii zetlelé stářím přemalovat malířem Dórotheem.

¹² Ibidem. Tato operace byla provedena na příkaz císaře Klaudia.

¹³ Ibidem 20: „... tudíž ... podobizny ... jsou obrazem jejich bohatství, nikoli jejich života.“ Pliniova námitka se týká hlavně podobizen, u kterých již není jako dříve hlavní důraz kladen na reálnou podobu portrétovaného, ale je více obdivován materiál, ze kterého je portrét vyroben a jeho hodnota je odhadována podle peněžní ceny nikoliv kvality.

¹⁴ Jako příklad lze uvést obraz Lucase Cranacha st. *Eva s hadem*, který byl přemalován na portrét ženy v dobovém kostýmu. Fotografie obrazu s ukázkou postupu odkrývání původní malby je publikována in: E. FOUNDOKIDIS / B. BRID: Manual on the conservation of paintings, London 1997², 180-181, 183.

¹⁵ Heinz ALTHÖFER: K otázce retuší při konzervaci závěsných obrazů, in: Památky a příroda VI, 1967, 227.

¹⁶ Giorgio Vasari ve svých *Životech* (Giorgio VASARI: *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Firenze 1550/1568) hovoří o „starých mistrech“. Patrně jako první se zabýval hodnocením výtvarných děl. Nejdůležitějším měřítkem při posuzování *gratia* (půvabu) je mu virtuozita (*sprezzatura*), snadnost a rafinovanost, ale i přesnost a pečlivost.

Obdiv k antickému umění ve vrcholné renesanci vedl nejen k pečlivému poznání stylů a technik, ale i touze vlastnit umělecká díla dávných věků. V 16. století se rodí počátky sběratelství tak, jak jej známe dnes, a s ním spojený obchod s uměním. Stará díla jsou chápána jako hodnotnější než díla současná, a proto je důležité, aby byla dobře zachovalá. Právě stav uměleckých artefaktů byl hlavním kritériem při jejich prodeji sběratelům. Poškozená díla byla upravována a přemalována, aby „na pohled“ vypadala co nejlépe, protože jen tak je mohl obchodník prodat za vysokou cenu. Restaurováním se zabývali téměř výhradně malíři, kteří se tak stávali dobrými znalci při posuzování kvalit uměleckého díla. Bylo to již rané 17. století, kdy se začíná rodit a formovat profese restaurátora-odborníka. Od této doby byli restaurátoři a jejich činnost „klíčovým v nahlížení na obrazy a zároveň působení obrazů na člověka.“¹⁷

S rozvojem šlechtického sběratelství v době barokní se malíři-restaurátoři uplatňovali jako správci sbírek aristokracie, pečovali o svěřená díla a stali se též poradci při pořizování nových akvizic. Obrazy byly v panských sídlech rozvěšeny většinou po celé ploše stěny a uspořádány podle symetrických a estetických principů. Stěna ozdobená obrazy pak připomínala jakousi tapetu tvořenou obdélníky a čtverci složenými do důmyslné skládanky. [6] Kvůli rozdílným rozměrům pláten musely být některé obrazy upraveny, aby do takové kompozice zapadly.¹⁸ V některých případech mohlo být plátno v důsledku nového přerámování i nastaveno a domalováno. Při rozhodování o nákupu nových akvizic se do popředí stále častěji dostával požadavek kvality výtvarného díla. Současně se přísně rozlišovalo mezi originálem a kopií, „*pouze originály jsou ceněny, vyhledávány a placeny, zatímco kopie mají mnohem menší, nebo dokonce žádnou cenu, a proto jim skutečný znalec a milovník nevěnuje svou pozornost.*“¹⁹ Kvalitativní rozlišení originálu a kopie na rozvíjícím se trhu s uměním bylo dalším krokem v proměně nahlížení na umělecká díla.

S přelomem 18. a 19. století se formuje pojem památky „*jako historického dokladu, jenž vedle historické zprávy, listiny a kroniky poskytuje hmotný doklad jako svědek minulosti, hlasatel věků, odkaz předků potomkům, pomník slávy i poroby národa.*“²⁰ Památka

¹⁷ M. Kirby TALLEY: *Miscreants and Hotentots*, in: Christine SITWELL / Sarah STANIFORTH (ed.): *Studies in the history of painting restoration*, 28: „*From then on they played a major role in how people looked at pictures and how pictures looked to people.*“

¹⁸ Srov. Alessandro CONTI: *Gallery pictures – Reductions in size and enlargements*, in: idem: *History of the restoration and conservation of works of art*, Oxford 2007, 99-107.

¹⁹ Lubomír SLAVÍČEK: „*Sobě, umění, přátelům*“. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939, Brno 2007, 24. Názor knížete Karla Eusebia z Liechtensteina na zařazování kopií do šlechtických sbírek. Kopie byly vyhledávány jako náhražka za nedostupné originály. Často ale byly prováděny již podle jiné kopie a původní podoba obrazu byla tím zkreslena.

²⁰ Zdeněk WIRTH: *Vývoj zásad a praxe ochrany památek v období 1800-1950*, in: *Umění V*, 1957, 105.

představující doklad doby musí opět vyvolat původní dojem, který měla při svém vzniku a ten „nesmí být ničím cizorodým narušován.“²¹

Francouzský architekt a teoretik Eugène Viollet-le-Duc považuje termín *restaurování* v teorii i praxi za veskrze moderní.²² Latinské výrazy *reficere*, *instaurare* a *renovare* mají podle něj spíše význam obnovení či znovuoživení.²³ Restaurování definuje Viollet-le-Duc jako uvedení do původního stavu a ačkoliv jím užívaná metoda *jednoty stylu* byla apriori svázána s architekturou, obecně byla uplatňována i u výtvarných děl malířských. „A právě jednota to jest, co u člověka plodí soulad a uspokojení; nedostatkem jednoty plodí se nelad a nespokojenost ... (je nutné) odstranění neslohových předmětů a nepřislušných přívěšků.“²⁴ V restaurátorské praxi bylo proto charakteristické užití nápodobivé retuše tmelených míst, která znovu obraz opticky scelí v duchu estetického cítění doby. Ve své podstatě rekonstrukční přístup založený na doplnění chybějících partií a dokonalém spojení s původní malbou, „dává plně prožívat obraz opět v jeho uzavřené jednotě a umožňuje nerušené čtení předkládaného textu.“²⁵

Většina přístupů k opravě uměleckých děl malířských postrádala v minulosti zásadní pochopení činnosti restaurování tak, jak ji chápeme dnes tj. „operaci, která má podržet výjimečný charakter ... odhalovat a zachovat estetické a historické jednoty památky a zakládá se na respektování staré podstaty a autentických dokumentů.“²⁶ Důsledné respektování autentické hodnoty, která představuje původní charakter výtvarného díla v jeho umělecké i materiální jednotě. „Restaurování představuje metodologický moment uznání uměleckého díla v jeho fyzické soudržnosti a v jeho bipolaritě estetické a historické z hlediska jeho předání do budoucna.“²⁷

²¹ Vlastimil VINTER: Úvod do dějin a teorie památkové péče I. Nástin vývoje a základní ideové otázky památkové péče, Praha 1971, 23.

²² Eugène VIOLLET-LE-DUC: On Restoration, London 1875.

²³ Ibidem 10.

²⁴ Výroční zpráva Jednoty pro dostavění hlav. chrámu sv. Víta na hradě Pražském za r. 1875, in: Method. Časopis věnovaný umění křesťanskému při Akademii křesťanské v Praze, II, 1876, 35.

²⁵ ALTHÖFER (pozn. 15) 229.

²⁶ Mezinárodní charta o zachování a restaurování památek a sídel, Benátky 1964, článek 9, <http://www.restauro.cz/archiv/Bencharta.htm>, vyhledáno 10. 9. 2007.

²⁷ Cesare BRANDI: Teorie restaurování, Kutná Hora 2000, 24.

Cílem této diplomové práce je ukázat na vybraných konkrétních příkladech vývoj restaurátorské činnosti v Čechách od konce 18. století, tj. doby, v níž se rodí moderní věda a s ní spojený nový vztah k umění. Právě v této době se začínají provádět první odborné průzkumy malířských materiálů, důkladně se studují historické malířské techniky a projevuje se snaha po přesnějším určení stáří uměleckého díla. Časové rozhraní do první poloviny 20. století ukazuje v obecné rovině dvě etapy restaurování uměleckých děl vycházející z rozdílného metodologického přístupu – „restaurování staré a nové“. Přitom zde nejdůležitější úlohu hraje pojem *autenticity* uměleckého díla, který je starému způsobu vzdálen, ale pro nový způsob se stává klíčovým.

Inspirací k této práci byly studie zahraničních badatelů, které se věnují historickému a technologickému vývoji restaurování. Příkladem takových studií jsou publikace italských teoretiků Alessandra Conti, Umberta Baldini a Giuseppine Perusini, které se zabývají jak konkrétními osobnostmi italské i světové historie, tak i systematicky celkovým vývojem restaurování. V německých zemích se stejné tématice věnují především Heinz Althöfer a Manfred Koller. Velké množství odborných publikací nejen o teorii, ale také vývoji technologie malířství a restaurátorství je publikováno v Anglii a ve Spojených státech amerických, zejména studie Getty Conservation Institute.²⁸

V Čechách přispěli řadou odborných studií k problematice vývoje metod a teoretických východisek restaurování ve 20. století hlavně restaurátoři Mojžíš Hamsík, Antonín Novák, Jiří Josefík a historici umění Ivo Hlobil, Vladimír Novotný, Miloš Suchomel a Vratislav Nejedlý. O konkrétních restaurátorských zásadách v 18. a 19. století se dovídáme z dobových pramenů rukopisných, denního tisku, od poloviny 19. století z odborných periodik zaměřených na památkovou péči a umění a ve 20. století také malířsko-technologických. Doposud bylo o historii restaurování výtvarných děl v českých zemích pojednáno v rámci dějin památkové péče či v dílčích příspěvcích.²⁹ V této práci bych se ráda pokusila o zasazení vývoje restaurování v českých zemích do kontextu s dobovým postojem k památkám, se způsobem jejich využití (sběratelství) a poznávání (teorie umění), v rovině kulturněhistorické (teoretické), a na druhé straně s rozvojem vědecko-technologických metod k průzkumu malířského materiálu, v rovině praktické.

²⁸ Jednotlivé studie jsou citované dále v textu.

²⁹ Např. Karel STRETTI: Vývoj a specifiky restaurování v českém prostředí, in: *Technologia artis III*, Praha 1993, 5-8; bohatá publikační činnost Vratislava Nejedlého, nejnověji Vratislav NEJEDLÝ: Kapitoly z dějin přístupů k opravám a restaurování kamenosochařských výtvarných děl v českých zemích 19. a 20. století, in: *Péče o architektonické dědictví. Sborník prací I.*, Praha 2008, 96-144.

2. Malířské a restaurátorské příručky

Nejstarší dochované rukopisy a sbírky dílenských příruček pocházejí ze středověku. Technologické traktáty a receptáře jsou nejbohatším zdrojem středověké literatury o umění. Jako důležitý pramen nejen pro dějiny umění, ale zvláště pro restaurování v souvislosti s památkovou péčí začaly být vydávány z podnětu Rudolfa Eitelbergera von Edelberg (1817–1885). Edice nejdůležitějších uměleckohistorických písemných pramenů Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und die Neuzeit vycházela v jeho redakci mezi lety 1871–1882. Na Eitelberga navázal později Albert Ilb³⁰ a také Julius von Schlosser, poslední svazek byl vydán v roce 1908. V edici vyšel spis *Schedula diversarum artium, De coloribus et artibus Romanorum* či život Michelangela Buonarroti od Ascania Condivi.³¹

Středověká dílenská literatura vznikala na základě skutečné dílenské praxe 11.–15. století a sami její autoři měli zkušenosti s provozem umělecké dílny. Jedním z důvodů vzniku tohoto specifického druhu psaní o umění byl nebývalý hospodářský rozmach a produkce uměleckých děl. Velké zakázky vyžadovaly proto značný počet pracovníků – stavitelů, kameníků, řemeslníků osazujících vitraje, zhotovitele chórových lavic aj. Znalosti a zkušenosti v menších dílnách byly předávány převážně ústně v rámci zachování rodinné tradice a výuky. Zvýšení počtu zakázek a přesun dělníků po několika lokalitách si vynutily písemné zaznamenání dílenských vědomostí a dovolily tak, aby i širší okruh poznal „tajemství řemesla“.

Středověké receptáře navazovaly na své předchůdce v antice, zejména na Vitruviův spis De architectura a Pliniovu Historiae Naturalis. První dílenské návody byly sepsány v prostředí středověkých klášterních dílen, které se velkou měrou podílely na umělecké činnosti, neboť se „jevilo jako vhodné zaznamenávat tradiční zkušenosti technického charakteru, přejímané z antického dědictví,“³² a také byla „potřeba slovní instruktáže i v oblasti řemeslné dovednosti ruky výtvarníka, která se také, i když na nízkém stupni, podílí na zhodnocování hmoty.“³³ Scholastické pojetí světa zapříčinilo též vznik encyklopedií a slovníků, průkopníkem takového kompendia vědomostí bylo dílo Isidora Sevillského Originum seu etymologiarum libri XX z 6. století.

³⁰ Jiří KROUPA: Školy dějin umění. Metodologie dějin umění 1, Brno 2007², 37.

³¹ Přehled všech titulů z edice včetně informací o jednotlivých vydáních (překlad, poznámky, počet stran) viz. Vratislav NEJEDLÝ: Připomenutí edice pramenů k dějinám výtvarného umění a výtvarných technik, in: *Technologia artis* III, 1993, 165-166.

³² Petr WITTLICH: Literatura k dějinám umění. Vývojový přehled, Praha 2008², 14.

³³ Ibidem.

Z nejstarší dochované středověké dílenské literatury známe spis De coloribus et artibus Romanorum,³⁴ za jehož autora je tradičně pokládán Heraclius. Tento text je typickou ukázkou dílenské literatury – klade důraz především na věcné informace, po stránce stylistické je sestaven bez jednoty stylu a formy, chybí mu didaktická struktura jako v pozdějších učebnicích, kde se postupuje od jednoduchého ke složitějšímu. Jeho autor sbíral různé zkušenosti a bez jakéhokoliv utřídění a návaznosti je průběžně zaznamenával. Výsledkem je soubor předpisů, které nabádají čtenáře, řemeslníka pracujícího ve stejném oboru, aby si sám vyzkoušel předkládané návody. Pro dílenskou literaturu je tudíž typické, že nepojednává o monumentální tvorbě, ale o „menším“ umění tj. knižní malbě, práci v kovu, skle, hlíně apod. Jedná se o korpus dovedností středověkého umělce-řemeslníka obsahující návody, jak si připravit potřebný materiál, pomůcky a jak postupovat při konkrétní činnosti. Nalezneme zde také popis užití oleje jako pojidla barev: „*o oleji a jak se užívá ke tření barev*,“³⁵ (L. III, cap. 28).

Jak již bylo v úvodním odstavci této kapitoly zmíněno, jsou staré receptáře velmi důležitým pramenem pro studium rozličných uměleckých materiálů v dějinách výtvarného umění. V současné době se díky spolupráci zahraničních institucí pracuje na vytvoření databáze starých receptů v souvislosti s výzkumy na poli historické malířské technologie. Tento projekt byl představen na De Mayerne Symposium konaném 19. 11. 2004 v Haagu v rámci projektu De Mayerne Programme, který zaštiťuje interdisciplinární výzkum v oblasti studia malířské technologie v dějinách umění.³⁶ Hlavním cílem je pomoc při analýze a řešení technologických a konzervačních problémů v praxi ochrany kulturního dědictví. Význam historických technologických receptů byl zmíněn i na setkání ICOM Committee for Conservation v září 2005.³⁷

Technickými problémy při systematizaci databáze pramenů k výtvarné technologii se zabývali již dříve pracovníci Ústřední laboratoře v Amsterdamu. Informace o historickém materiálu a technikách bývají totiž kromě malířských receptářů a traktátů obsaženy i v jiných

³⁴ Sestává ze tří částí: první a druhá byla napsána ve verších v Říme a je datována do 10. století, třetí část je psaná v próze a datuje se do 12. století do oblasti severní Francie.

³⁵ „*de oleo, quomodo aptatur ad distemperandum colores*.“ Cit in: František PETR: O starých malbách a jejich restaurování, Praha 1954, 48.

³⁶ Symposium on molecular studies in conservation and technical studies in art history – bližší informace a abstrakty příspěvků in: [http://www.nwo.nl/files.nsf/pages/NWOP_66TERQ/\\$file/Mayerne2004gecorr.pdf](http://www.nwo.nl/files.nsf/pages/NWOP_66TERQ/$file/Mayerne2004gecorr.pdf).

³⁷ Blíže in: Mark CLARKE / Leslie C. CARLYLE: Page-Image Recipe Databases. A new approach for accessing art technological manuscripts and rare printed sources. The Winsor & Newton archive prototype. 14th Triennial Meeting of the ICOM Committee for Conservation, 12. – 16. 9. 2005, Hague 2005; Mark CLARKE / Joyce TOWNSEND (ed.): Art of the Past, Sources and Reconstructions, London 2005, 49-52; Leslie CARLYLE: The Artist's Assistant. Oil Painting Manuals and Handbooks in Britain 1800-1900 with References to Selected Eighteenth-century Sources, London 2001.

pramenech jako jsou dopisy umělců, technické nákresy, cechovní záznamy, soupisy dílenského inventáře či rozmanité texty farmaceutické, technické, botanické a alchymické.³⁸

Uvedené příklady popisují zájem o staré malířské receptáře a dokládají, že znalosti dříve používaných pigmentů, výroba a čištění olejů, příprava podkladu a další umělecké materiály a pomůcky jsou jedním z nejdůležitějších pramenů pro dějiny umění i obor restaurování výtvarných děl. V dílenských receptářích jsou totiž často vloženy návody na čištění zašlých maleb či drobné opravy podkladu. Od 17. století se pak pravidelně v těchto textech objevují podrobněji rozepsané metody restaurování maleb, jako je tomu např. v Mayerneho manuskriptu (kapitola 2.3.).

2.1. Schedula diversarum artium

Když byl ve druhé polovině 18. století pro umělecký svět znovu objeven spis Schedula diversarum artium – De diversis artibus, vyvolal velký zájem v uměleckohistorických kruzích po objasnění původu a dějin olejomalby. O jeho nové vydání se zasloužil roku 1774 Gotthold Ephraim Lessing, který pracoval v té době ve wolfenbüttelské knihovně, kde byl spis uložen.³⁹ Podnítil celou řadu průzkumů starých maleb po celé Evropě. Také v českých zemích se v souvislosti s hledáním kořenů olejomalby počalo s prvními výzkumy maleb, konkrétně na Karlštejně.⁴⁰ (viz. kapitola 4.2.1.)

Traktát Schedula diversarum artium – De diversis artibus⁴¹ je tradičně spojený se jménem Theophila Presbytera. Podle nejstaršího opisu, který je uložen ve Vídni, se datuje do první poloviny 12. století.⁴² Po obsahové stránce se jedná o nejrozsáhlejší kompendium svého

³⁸ Pro přehlednost a usnadnění orientace v mnohdy těžko dostupných pramenech se v Amsterdamu užívá systému TINCL, srov. Marja PEEK / Hayo de BOER: A database system for art technological sources, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung VI, 1992, 346-352, cit. in: Marja PEEK: The Database for art historical sources at the central research laboratory in Amsterdam, in: Technologia artis III, Praha 1993, 146-150 (doplněno zkráceným překladem do českého jazyka).

³⁹ Gotthold Ephraim LESSING: Vom Alter der Ölmalerei aus dem Theophilus Presbyter, Braunschweig 1774. Theophilův spis vyšel také jako 7mý svazek v Ilgově redakci Quellenschriften (pozn. 30): Theophilus Presbyter Schedula Diversarum Artium (=Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance VII), Albert ILG (ed.), Wien 1874.

⁴⁰ Joseph NEUWIRTH: Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen (=Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens I), Praha 1896, 10.

⁴¹ Název Schedula diversarum artium byl použit Lessingem podle pasáže v úvodu první knihy a přejat Ilgem pro pramennou edici Quellenschriften. Novější edice se vrací k původnímu názvu De diversis artibus, kterým je označen nejstarší zachovaný opis uložený v Österreichische Nationalbibliothek ve Vídni (codex 2527). Druhý nejstarší opis se nachází v Herzog August Bibliothek ve Wolfenbüttelu (codex Guelf 69).

⁴² Celý text vznikl s největší pravděpodobností ve stejné době, ale autorsky není jednotný. Původ Theophila bývá často kladen do oblasti severozápadního Německa do kláštera Helmarshausen ve Vestfálsku a podle poznámky ve vídeňském rukopise bývá ztotožňován s mnichem Rogerem (Rugerus), který je v klášteře doložen kolem roku 1100. Srov. Charles Reginald DODWELL (ed.): De diversis artibus, London 1961; John G. HAWTHORNE / Cyril Stanley SMITH: Theophilus. On Divers arts,

druhu, skutečnou encyklopedii středověkých umělecko-řemeslných technik.⁴³ První kniha (38 kapitol) se věnuje receptům pro přípravu a užití barev a plátkového zlata, zvláště pro iluminace a nástěnnou malbu, druhá (31 kapitol) výrobě a přípravě skla pro vitraje a poslední nejobsáhlejší (96 kapitol) technikám odlévání kovů, práci s drahými kameny, zlatem, stříbrem, slonovinou, čištění gem a práci s perletí. Popis o výrobě a užití oleje v malířství, který v 18. století vyvolal vlnu zájmu o určení prvních olejomalb, je obsažen v první knize pod kapitolami XX., XXI., XXV.,XXVI.

Výroba lněného oleje (Kniha I., kapitola XX.)⁴⁴

Lněná semínka se nejprve vysuší a rozmělní v třecí misce na jemný prášek, který se smísí s vodou a nechá se povařit na silném plameni. Poté se směs zabalí do čistého pláténka a vylisuje se. Takto připravený lněný olej se roztírá s pigmenty „*na kamenné desce bez vody a štětcem nanáší.*“⁴⁵

Použití lněného oleje k výrobě laku (Kniha I., kapitola XXI.)⁴⁶

Lněný olej se smísí s práškovým sandarakem a tato směs se opatrně zahřívá nad plamenem, aniž by došlo k varu, dokud olej částečně nezhoustne. Při práci je třeba postupovat velmi opatrně, protože hrozí nebezpečí, že směs se vznítí.⁴⁷ „*Každý obraz pokrytý tímto lakem se stane zářivým a krásným a stálým.*“⁴⁸

Barvy třené s olejem a gumou (Kniha I., kapitola XXV., XXVI.)⁴⁹

Všechny barevné pigmenty mohou být třeny se lněným olejem a používány i na dřevěných podložkách. Před nanesením dalších vrstev je třeba nechat poslední vrstvu dobře zaschnout, „*což je postup obzvláště zdoluhavý a nudný.*“⁵⁰ Pro uspíšení procesu malby ve vrstvách je proto lepší třít barvy s roztokem gumy, která vytéká z poraněných stromů třešně nebo švestky. Nakrájená na slabé kousky se smísí s velkým množstvím vody a ponechá

Chicago 1963; Theophilus PRESBYTER: *Le varie arti. Manuale di tecnica artistica medievale – De diversis artibus*, Adriano CAFFARO (ed.), Salerno 2000, 7-39; Antonín NOVÁK (rec.): Adam RAFT: *Beobachtungen über Theophilus De diversis artibus*, in: *Restauratorenblätter* 13, Wien 1992, 25-32, in: *Technologia artis III*, Praha 1993, 152.

⁴³ Popisuje nejen přípravu a užití malířských prostředků, ale také odlévání zvonů či výrobu varhan.

⁴⁴ PRESBYTER, Adriano CAFFARO (ed.) (pozn. 41) 77-79: XX. De rubricandis ostiis et de oleo lini.

⁴⁵ Ibidem 79: „... *su di una pietra senza acqua e con un pennello applicalo...*“ (... *super lapidem sine aqua, et cum pincello linies...*).

⁴⁶ Ibidem: XXI. De glutine vernition.

⁴⁷ Ibidem: „... *stai attento alla fiamma perché è molto pericolosa e difficile spegnerla se prende fuoco.*“ (... *cave a flamma, quia periculosum nimis est et difficile extinguitur si accendatur.*)

⁴⁸ Ibidem: „*Ogni pittura coperta con questa vernice diventa luminosa e decorativa e duratura.*“ (*Hoc glutine omnis pictura superlinita lucida fit et decora ac omnino durabilis.*).

⁴⁹ Ibidem 89-91: XXV. De coloribus oleo et gummi terendis, XXVI. Quotiens iidem colores ponendi sunt.

⁵⁰ Ibidem 89: „...*questo è un procedimento particolarmente lungo e noioso.*“

v keramické nádobě na slunci, v zimě se zahřeje nad ohněm. Dokonale ve vodě rozpuštěný⁵¹ a přefiltrovaný přes pláténko se dá tento roztok pojit téměř se všemi barevnými pigmenty.⁵²

Barvy třené s olejem i roztokem třesňové či švestkové gumy se na připravený podklad nanáší ve třech vrstvách. Poté co je malba dokončená a úplně zaschlá se na slunci opatrně potopuje lněným lakem, rozetře jemně dlaní a nechá znovu na slunci dobře zaschnout.⁵³

2.2. Manuscritto Palatino 1001

V Biblioteca nazionale centrale di Firenze je uložena jedna z nejvýznamnějších sbírek receptů vztahujících se k čištění maleb Manuscritto Palatino mss.1001.⁵⁴ Text je psaný v latině a benátském dialektu, podle čehož můžeme usuzovat na jeho místo vzniku. Podle přípisu na předsádce je spis datovaný rokem 1561. Recepty v něm uvedené jsou pro nás ukázkou materiálů a pracovních postupů užívaných k čištění zašlých maleb v 16. a pravděpodobně i v 15. století.

Pro zesvětlení starého zlata na obrazech a oživení zašlých maleb je zde uvedený následující návod: „*Veźmēte nejjemnější vápenec a v glazované nádobce jej zalijte vodou, tak aby jej voda přesahovala o tři prsty, pomocí hůlky rozmíchejte a nechejte důkladně rozpustit, až bude roztok čirý, dvakrát jej destilujte v baňce a ponechte stranou, dále veźmēte popel z měkkého dřeva a vyrobte běžný louh, čím bude silnější, tím lépe; veźmēte dva díly (louhu) a pět liber bílého mýdla, nejjemněji nastrouhaného, a s pomocí houby pečlivě rozetřete v tomto louhu, a poté vše nechte destilovat dvakrát či třikrát, čím déle, tím lépe; (nakonec) smíchejte tři libry roztoku zhotoveného z popela a mýdla s jednou librou vápenné vody.*“⁵⁵

⁵¹ Guma z ovocných stromů se narodí od arabské gumy ve vodě nerozpouští, pouze nabobtná. Teprve po zahřátí a protlačení přes pláténko dostaneme slizký roztok, který se dá smísit s pigmenty, srov. Bohuslav SLÁNSKÝ: *Technika malby díl I. Malířský a konzervační materiál*, Praha/Litomyšl 2003², 181-183.

⁵² PRESBYTER, Adriano CAFFARO (ed.) (pozn. 41) 91: („...*praeter minium et cerosam et carmin.*“) Mimo minia, olověné běloby a rumělky, které by se měly pojit s vaječným bílkem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ L. GENTILE: *Cataloghi dei manoscritti della R. Biblioteca nazionale centrale di Firenze. I codici palatini*, vol. II. (1890-1940), Roma 1940, 476-477. Výběr některých receptů in: Gabriella POMARO (ed.): *I ricettari del Fondo Palatino della Biblioteca Nazionale di Firenze (=Inventari e Cataloghi Toscani 35)*, Firenze 1991.

⁵⁵ CONTI (pozn. 18) 14: „*Abbate calcina viva perfettissima, sopra la quale vi metterete tanta acqua che avanzi tre dita di sopra, e di queste metterete in un vaso vedriato et farete la disfar molto bene con una bachetta, poi lassate schiarire, quando sarà chiara fattela distilar per lambico doi volte e serbatela, poi pigliate cenere di legna dolce et farete una lissia comuna, et se la sarà forte la sarà meglio assai; di questa ne piglierete due inghistere et sabon bianco libre cinque rassato sottilmente et con una sponga lo farete disolver in detta lissia bene, poi distilate detta matterna doi o tre volte, et quanto più tanto sarà migliore; fatto questo mescolerete insieme libre tre di acqua fatta di cenere et sapone et libra una di aqua di calcina...*“.

Dříve než se takto vyrobená čisticí směs užije, je třeba odstranit z obrazu všechny povrchové nečistoty, teprve poté se nanese připravená směs a důkladně houbičkou rozetře, až bude obraz dobře vyčištěný. Směs louhu a mýdla se odstraní čistou vodou a setře bavlněným hadříkem. Při čištění obrazů je však nutné postupovat velmi opatrně, aby se spolu s nečistotami neodstranila i barva. Na závěr je doporučeno suchý obraz pokrýt tenkou vrstvou z nešlehaného vaječného bílku.⁵⁶

Použití vaječného bílku jako laku na obrazech bylo poměrně časté zvláště u čerstvě zaschlých maleb. Zmiňuje jej i Joseph Antoine Pernety ve svém Dictionnaire portatif:⁵⁷ „...potřete jej (zavadlý obraz) našlehaným vaječným bílkem namísto laku, který se obvykle užívá ... Terpentýn, který tvoří základ laků, proniká do barev a často je znehodnocuje...“⁵⁸ Teprve poté, co obraz dokonale vyschnul, se lakoval olejoprskyřičným lakem. Bílkový lak se používal i jako provizorní ochranný lak například při přepravě děl.⁵⁹

V dalších receptech popisujících obnovení zašlých deskových či nástěnných maleb se k roztoku mýdla, louhu a vápence přidávala ještě „sklenka bílého octa, tři celá vejce a trocha kuchyňské soli, vše vložené do mísy se promíchá tak, jako se připravuje polévka.“⁶⁰ Dodáním světlého medu se pravděpodobně měla snížit razantnost čisticí směsi a umožnit kontrola působení činidel a jejich reakce.⁶¹ Čistidlo se vetřelo do plochy malby a po krátké době se rychle odstranilo pomocí houby namočené v louhu, krátce se opatrně omylo čistou vodou. Pro zvýšení účinku se mohla směs aplikovat teplá. Výsledkem byla dokonale očištěná malba, která se „zdála být jako právě namalovaná.“⁶² Preventivně se doporučovalo omývat takto očištěné malby směsí vaječného bílku a fíkového mléka.⁶³

Jak je z výše uvedených receptů patrné, většina prostředků byla dosti ostrá a razantní, aby bylo rychle dosaženo požadovaného účinku. Malíři proto museli dobře kontrolovat působení čistidel na povrchu malby a zabránit jejímu poškození. Ačkoliv se snažili o důkladné

⁵⁶ Vaječný bílek se užíval jako hlavní pojídlo barev pro iluminace ve středověké knižní malbě, dále se přidával do temperových barev a sloužil též jako lak na obrazech. Směs bílku s cukrem (event. medem) sloužila k provizornímu lakování ještě nezaschlých olejomalb (převážně v 19. století). Často býval užíván jako podklad pro zlaté fólie. Po zaschnutí je bílkový lak lesklý, transparentní, ale velmi křehký, v silné vrstvě krakeluje. Podrobněji in: SLÁNSKÝ I 2003 (pozn. 51) 35, 180-181, 239; Idem: Technika v malířské tvorbě. Malířský a restaurátorský materiál, Praha 1976², 44, 91, 141; Roman KUBIČKA / Jiří ZELINGER: Výkladový slovník. Malířství, grafika, restaurování, Praha 2004, 12.

⁵⁷ Joseph Antoine PERNETY: Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure, Paris 1757.

⁵⁸ Ibidem XCXVIIJ: „...on y passe un blanc d'oeuf battu, au lieu du vernis que quelques-uns y mettent, apres qu'il est acheve et bien sec. La terebenthine qui fait la base des vernis, penetre dans la couleur, et l'altere souvent...“

⁵⁹ Antonín NOVÁK (rec.): Renate und Paul WOUDDHUYSEN-KELLER: The history of eggwhite varnishes, in: Hamilton Kerr Institute Bulletin 2, Cambridge 1994, 90-140, in: Technologia artis IV, Praha 1996, 82.

⁶⁰ CONTI (pozn. 18) 15: „...un gotto d'aceto forte bianco, tre ovi con la chiara et rosso et una oncia di sal comune, et ogni cosa posta in un cadino, messeda come proprio voleste farti brodetto...“

⁶¹ Ibidem.

⁶² Ibidem: „...come se fusse fatta da novo.“

⁶³ Ibidem.

odstranění všech čisticích prostředků z plochy obrazu, přesto se v mnoha případech nezabránilo ztrátám na barevné vrstvě. I když byly obrazy vystaveny těmto agresivním prostředkům po krátkou dobu, hrozilo riziko, že zůstanou jeho zbytky usazeny v krakelách a budou dále působit, a tak narušovat barevnou vrstvu. Obdobné problémy představovaly minulé přemalby či retušované partie, jejichž reakce na čisticí prostředky se mohla lišit od účinků na původní vrstvu, nehledě na rozdílné reakce různých druhů pigmentů a pojidel. Jako příklad můžeme uvést první opravy deskových obrazů z kaple sv. Kříže na Karlštejně kolem roku 1600, kdy byly použity alkálie, které barevnou vrstvu silně nabobtnávají. Tato vrstva zůstává již trvale měkká a snadno odstranitelná. Tak byla smyta převážná část lazur modelujících světla na červených drapériích světců.⁶⁴

2.3. Mayerův Manuskript

Sir THÉODORE TURQUET DE MAYERNE (1573–1655) [7] je považován za jednoho z nejslavnějších lékařů první poloviny 17. století. Přídomek de Mayerne získal podle místa svého rodiště (Mayerne u Ženevy). Základní vzdělání absolvoval v Ženevě a pokračoval studiem medicíny na univerzitě v Heidelbergu. Bakalářský titul a posléze i doktorát získal na slavné lékařské fakultě v Montpellier. V roce 1600 byl jmenován dvorním lékařem francouzského krále.

Mayerne zavedl do medicíny užívání chemických léčiv. Pořádal veřejné kurzy pro mladé chirurgy a lékárníky, školil je v přípravě nových chemických prostředků a léků. Zúčastnil se diplomatických cest vévody Henryho II. de Rohan k italskému a německému dvoru. Během této cesty navštívili nakrátko v letech 1600–1601 i Prahu.⁶⁵ Od roku 1624 se trvale usadil v Anglii, kde byl povýšen králem Jakubem I. do šlechtického stavu.

Během svých chemických pokusů započatých již ve Francii experimentoval s barvivy a tím značně přispěl k rozvoji malířství. Vynalezl purpur nutný pro barvy na emailových malbách. Mezi jeho přátele se řadili nejvýznamnější malíři doby – Anton Van Dyck a Petrus Paulus Rubens. Mayerne míchal barvy a glazury pro umělce, připravoval kosmetické

⁶⁴ Věra FRÖMLOVÁ: Poznámky k výzdobě kaple sv. Kříže, in: Jiří FAJT (ed.): *Magister Theodoricus*. Dvorní malíř císaře Karla IV., Praha 1997, 580-587. Stejný problém se smytými lazurami může nastat u snímání retuší, jejichž pojidlem jsou oleje a pryskyřice, které postupem času ztrácí rozpustnost v mírných rozpouštědlech a k jejich odstranění je třeba prudkých rozpouštědel.

⁶⁵ Blíže Jaroslava KAŠPAROVÁ: České země v cestovní příručce lékaře a farmakologa Théodora Turqueta de Mayerne (1573-1655), in: *Miscellanea oddělení rukopisů a starých tisků* 18, Praha 2005, 276-294, zde odkaz na další literaturu.

přípravky a zabýval se i kuchařským uměním.⁶⁶ Sbíral rozličné malířské recepty a zařadil je spolu se svými pokusy v oblasti výtvarného umění do spisu Pictoria, sculptoria et quae subalternarum artium.⁶⁷ Mayerne svými revolučními postupy přispěl velkou mírou k rozvoji lékařské vědy, chemie, ale též barokního umění a kultury.

Mayernův spis vyšel tiskem poprvé roku 1901 v Mnichově,⁶⁸ původní rukopis obsahoval stránky se vzorky barev, které v mnichovském vydání reprodukovány nebyly. Forma spisu navazuje na středověké malířské receptáře, které zaznamenávají neuspořádaně postupy umělců. Mayerne se začal zabývat studiem technických aspektů malby během pobytu na anglickém dvoře. Velké množství receptů a návodů sebraných z rozličných zdrojů a starších pojednání o malířské technice je popsáno srozumitelně a především prakticky odzkoušeno. Mayerne připojuje na mnoha místech vlastní komentáře a výsledky svých pokusů. To nasvědčuje jeho zájmu v malířské i restaurátorské činnosti. Hlavními zdroji informací o malbě se mu staly četné rozhovory, které vedl s tehdejšími významnými umělci – Petrus Paulus Rubens, Antoon Van Dyck a Daniel Mijtens. Mayerne byl pravděpodobně prvním vědcem, který se zabýval konzervací uměleckých děl (především maleb). Jeho rukopis je dnes považován za jeden z nejcennějších pramenů o malířských technikách 17. století.

Jednotlivé recepty popisují rozličné barevné pigmenty, výrobu barev, přípravu podložky, druhy olejů a laků, zlacení a grafické pomůcky, pojidla a další materiály. Návodů týkajících se restaurování obrazů jsou mezi recepty nesystematicky vloženy. Popisují se opravy, výroby čisticích roztoků, oživení zašlých laků a bělení olejů k retuši.⁶⁹

Povrchové nečistoty na obrazech se nejprve odstraňovaly mechanicky jemným hadříkem, střídkou starého černého chleba nebo abrazivními prostředky, např. popelem. Další procedury sloužily k vyčištění barevné vrstvy. Mezi jemnější čisticí prostředky patřily hořčice, směs mléka, vaječného žloutku a bílého benátského mýdla, či pouze samotného měkkého mýdla. Čisticí prostředky se jemně vtíraly do malby pomocí houby a smývaly čistou vodou, dokud nebyl obraz dobře zbaven jak nečistot, tak zbytků čisticích prostředků. Pokud bylo k čištění použito

⁶⁶ V nově objeveném rukopise z British Library Sloane MS. 1990 je kromě kapitol týkajících se umění a řemesla uveden recept na přípravu rozličných koláčků a cukroví, a také návod na pěstění jahod plodících celý rok, viz: A.E. WERNER: A New de Mayerne Manuscript, in: *Studies in Conservation* 9, 1964, 130-134.

⁶⁷ Rukopis je uložen v British Library Sloane MS. 2052.

⁶⁸ Ernst BERGER (ed.): *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik III. (=Quellen für Maltechnik während der Renaissance und deren Folgezeit 16.-18. Jhr.)*, München 1901, 92-410. Český překlad byl vydán pro potřeby Akademie výtvarných umění v Praze – Archiv historické výtvarné technologie v roce 1998. Autor překladu, Antonín Novák, ak. mal., vycházel z německo-anglického přepisu Bergerova. Revidovaný překlad vydán tamtéž, autor překladu Adam Novák – Théodore Turquet de MAYERNE: *Receptář malířských technik a dalších technik z let 1620 – 1656. Pojednání o malířství, řezbě, barvířství a přidružených uměních, sepsané v latinském, francouzském, italském a německém jazyce podle Petra Pavla Rubense, van Dycka, Somerse, Greenburyho, Jansona ad.*, Praha 2008.

⁶⁹ Recepty, které se váží k restaurování, jsou obsaženy pod odstavci 3, 20, 20a, 21, 28, 119, 209, 244, 245, 296, 302, 303, 304, 318, 319, 320, 321, 322, 323.

mýdlo, omývaly se nejdříve obrazy močí a teprve poté vodou: „*Přetírejte a čistěte zručně měkkým mýdlem a velmi jemnou houbou, nechávejte ji tu a tam stát, podle míry zašpinění. Poté omyjte močí a nakonec opláchněte hojným postřikováním vodou. Voda budiž zpočátku teplá, pak již můžete přelévat konví.*“⁷⁰ V horších případech znečištění malby se používaly razantnější prostředky, tj. jemně prosátý popel, jímž se posypal obraz, nebo ve směsi s vodou či mýdlem, anebo popelový louh. Protože se povrch malby drhnul kartáčem a navíc se užilo těchto ostrých prostředků, odstranil se z obrazu lak. Velmi silné prostředky, které nevyžadovaly užití kartáče, však představovaly riziko poškození barevné vrstvy, „*Samotná ostrá voda (eau forte) rozežírání a rozpouští barvy.*“⁷¹ Nejrazantnější roztoky se připravovaly ze soli, kamence, skalice, síry a „*ostré vody,*“⁷² vše zředěno velkým množstvím vody. Mayerne na několika místech upozorňuje na nebezpečnost práce s těmito silnými rozpouštědly. Vždy se musí důkladně z obrazu odstranit i sebemenší zbytky: „*Nesmí se ponechat na obraze ani trocha kyselosti, což můžete zkusit jazykem.*“⁷³

Kromě mechanického čištění se užívalo čisticích nátěrů, které se nanasly na plochu obrazu a po určité době se odmyly. K těm patří recepty na použití vaječného žloutku, který se po ukončení procedury smýval teplou vodou, a poslední nečistoty se nakonec lehce odstranily houbičkou smáčenou ve studené vodě. Podobně se dalo užít valchářské hlinky nebo truhlářského klihu, „*Rozpusťte silný obyčejný truhlářský klíh, řádně hustý, za horka obraz klijem přetřete ... Sejměť v jednom kuse, s tím odejde veškerá špinavost.*“⁷⁴

Po důkladném omytí všech zbytků čisticích prostředků se nechávaly obrazy vysušit. Příznivé účinky slunečního i měsíčního světla na zesvětlení maleb jsou v rukopise zmíněny hned na několika místech, „*Měsíc oživuje barvy neméně než slunce, když po očištění a umytí vystavíte své obrazy dvě nebo tři noci jeho paprskům.*“⁷⁵ Když byly obrazy dostatečně suché, potíraly se ochrannou vrstvou nového laku. Nejběžněji se používal lak bílkový, tj. vaječný bílek rozšlehaný ve vodě, jak bylo uvedeno již v předchozích malířských příručkách (viz. kapitola 2.2., 2.3.). Dalším prostředkem k lakování byla tragantová guma „*rozpuštěná do hustoty škrobu*“⁷⁶ nebo arabská guma, středně hustá, rozpuštěná ve vodě, „*a tímto druhem laku, který dodává podobný vzhled jako vaječný bílek, navlhčíte obraz velmi jemnou houbou či dlouhým měkkým a jemným štětcem.*“⁷⁷

⁷⁰ Mayerne 2008 (pozn. 68) 70.

⁷¹ Ibidem 10.

⁷² Složení silné nebo ostré vody, eau forte ordinaire, je v receptáři v odstavci 119 popsáno takto: „*Aqua regia 1 díl, vody 4 díly.*“ viz. ibidem 36. Aqua regia se podle názvu mohla shodovat s lučavkou královskou, tj. směsí kyseliny dusičné a chlorovodíkové.

⁷³ MAYERNE 2008 (pozn. 68) 11.

⁷⁴ Ibidem 70.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ibidem 12.

⁷⁷ Ibidem.

Okruh dalších receptů se týká oprav popraskané barevné vrstvy. Obrazy, které byly dlouho svinuté a k tomu ještě silně imprimované, je třeba před rozvinutím uložit na několik dní do sklepa, aby se plátno změkčilo a ještě zavlhka napnulo na nový rám. Stejného účinku dosáhneme, přiblížíme-li obraz k ohni a jak se zahřívá, pomalu jej rozvinujeme. Pokud se obrazová vrstva drolí, je třeba natřít rubovou stranu „ořechovým či lněným olejem rozdělaným s lehkou barvou, s klejtem nebo miniem ... Když se olej vsákne, nechte z poloviny zaschnout, pak překryjte malbu papírem potřeným svíčkovým lojem a zatěžkejte nějakým závažím.“⁷⁸ Barva se může drolit i v důsledku silné imprimitury, v tomto případě se musí obraz napnout co nejsilněji na nové plátno a z rubu natřít „dosti silnou vrstvou temperové barvy, třeba španělské běloby, jež obsahuje z půli křídou a způli olověnou běl, přimíchejte okr a minium s klijem.“⁷⁹ Trhliny v podkladu se opět uzavřou. Také vlivem vlhké zdi může dojít k odlupování olejové barvy. Tomu je možno předcházet nátěrem rubu obrazu „umbrou velmi jemně třenou s olejem, která velmi brzy vysychá.“⁸⁰ Proti plesnivění plátna se používal třetí nátěr ze středně tekutého rybího klijhu a jemné pšeničné mouky či škrobu spolu s umbrou třenou v lněném oleji, vše zavařené na ohni. Trhliny na tabulových obrazech se tmelily křídou rozetřenou s miniem nebo také křídou, bolusem a ceresou. Jako druhá vrstva sloužilo minium s olověnou bělobou.

Pro restaurátorskou činnost bylo neméně důležité užívání dobrých olejů. V receptáři jsou uvedeny různé návody na jejich bělení. Návod na bělení lněného oleje od pana rytíře Antonio Van Dycka (italský recept): „Ze dvou vajec se vezmou žloutky a ušlehají se důkladně se čtvrtkou pohárku obyčejného třikrát destilovaného vinného lihu (aqua vita), který se musí se žloutkem dokonale smísit. Vloží se to do baňky (fiasco) a přidá se pohárek (boccale) lněného oleje. Olej s přísadami se míchá peroutkou (čtvrceným brkem – penna squartata) do úplného zakalení. Zavře se otvor láhve a po usazení v několika dnech olej docela zbělá“⁸¹. Mayerne uvádí v poznámce, že lze použít pouze žloutek, neboť s vaječným bílkem to nejde. Další dva návody, které se věnují bělení olejů, jsou pod kapitolami 321, 322.⁸² Olej se smísí s nehašeným vápnem a nechá se po dobu tří týdnů v uzavřené skleněné láhvi. Vždy ráno a večer má být vystaven asi hodinu na slunci. Nebo je možné pročištěný olej, kterým jsme třeli olověnou bělobu, zahřívát nad ohněm, aniž by se vařil, asi hodinu. Nechá se ustát a druhý den je olej již vybělený. V Německu se používaly odřezky z bílého dřeva pro zapalování křesadla, které do sebe vsáklly všechnu žlutost. Tlučené cihly či chlebové kůrky se k vybělení užívalo v Itálii. K restaurování se kromě lněného oleje užívalo také oleje ořechového.

⁷⁸ Ibidem 67.

⁷⁹ Ibidem 15.

⁸⁰ Ibidem 75.

⁸¹ MAYERNE 2008 (pozn. 68) 66.

⁸² Ibidem 71.

V polovině 20. století byl rozpoznán další Mayernův rukopis,⁸³ ve kterém jsou na několika místech také zmíněny recepty a návody týkající se umělecké činnosti. „Čištění a obnova olejové malby. Nejdříve omyjte obraz měkkou houbou namočenou v dešťové vodě a odstraňte všechny nečistoty, vyhněte se všem kyselým a silným roztokům jako moč, ocet, louh. Jestliže zůstane nějaká skvrna, prstem jemně drhněte místo modří, která se užívá při škrobení, je to druh azuritu. (Špína) Brzy povolí. Umístěte obraz na slunce, jakmile bude dokonale suchý, potřete celý povrch bílkem ušlehaným ve vodě. Je to nejlepší lak, který se nekazí a může být smyt. Vydrží po mnoho let.“⁸⁴ Ve druhém receptu je naopak doporučeno užít moč a louh, po vystavení na slunci po dobu 8mi dní, se na obraz přiloží navíc ještě horký chléb.⁸⁵

2.4. Jan Quirin Jahn – příspěvek k restaurování

JAN QUIRIN JAHN (1739-1802)⁸⁶ malíř, osvícenský vzdělanec, poslední představený staroměstského malířského bratrstva a zakládající člen Společnosti vlasteneckých přátel umění. Malířské vzdělání získal u svého otce, jehož dílnu posléze zdědil, a u malíře nástěnných maleb Františka Xavera Palka. Dobré humanitní i technické vzdělání mu umožnilo věnovat se nejen malířské činnosti ale i humanitním vědám. Široké pole působnosti a hluboké vědomosti v mnoha oborech mu vynesly pověst odborníka a znalce výtvarného umění. Pozůstalost dílny svého otce, ve které se obvykle nacházely recepty, vzorníky, knihy a umělecké pomůcky, dále rozšiřoval. V josefínském dražbě se mu podařilo získat rozsáhlý

⁸³ Rukopis je uložen pod názvem Colladon v British Library Sloane MS 1990, na titulní straně je nápis Theodori Turqueti de Mayerne Mechanica Jo: Colladonij Chymica. John Colladon (1608-1675) byl synovcem Mayerneho a po jeho smrti v roce 1655 dopsal druhou polovinu rukopisu a přidal poznámky a vsuvky do části psané Mayerne. Protože byl rukopis evidován v katalogu Samuela Ayscougha z roku 1782 pod jménem synovce – Colladon, nebyl až do poloviny 20. století k Mayernemu přiřazen.

⁸⁴ Fo. 93 cit. in: WERNER (pozn. 66) 133: „*To clean and restore an oil-painting. First wash it with a soft sponge soaked with rainwater, avoiding all sour and strong liquids, such as urine, vinegar, lye and in this way remove all dirt. If there is any blemish rub it gently with the blue which is used in starching, which is a kind of azurite, and (do) this with the finger. It will yield quickly. Place the picture in the sun and when it is very dry, take a white of egg beaten up in water and spread it over (the picture) with a sponge. This is an excellent varnish, which does not deteriorate at all and which can be washed. It will last for years.*“

⁸⁵ Fo. 85v. cit. in: Ibidem.

⁸⁶ Slovníková hesla: Johann Gottfried DLABACZ: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, Prag 1815 und 1913, Paul Bergner (ed.), Hildesheim/Zürich/New York 1998², J col 5-7; Prokop TOMAN: Nový slovník československých výtvarných umělců I. A-K, Praha 1947, 411; Vít VLNAS in: Anděla HOROVÁ (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Praha 1995, 308-309. Podrobněji také Jahnův nekrolog viz. Biographische Nachrichten von dem Herrn J. Q. Jahn in Prag, in: Archiv für Künstler und Kunstfreunde I., Dresden 1805, 125-130; Vít VLNAS (ed.): Obrazárna v Čechách 1796–1918. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1996, 47, 52-3, 75; Taťána PETRASOVÁ / Helena LORENZOVÁ (ed.): Dějiny českého výtvarného umění III/1, Praha 2001, 65-67 a v neposlední řadě dosud nejpodrobněji Pavel PREISS: Jan Quirin Jahn a český klasicismus, in: Sborník Národního muzea v Praze (=Řada A, Historie sv. 12), 1958, 121-81.

písemný materiál Pražských malířských bratrstev, ten se stal po Jahnově smrti základním archivním fondem dnešní Národní galerie. Jahn jako pravý osvícenský badatel pracoval ve svých teoretických studiích s písemnými prameny. Jejich průzkumem hledal doklady o stáří olejomalby ve starověku a středověku. Proto byl též přizván jako odborník k posouzení technologické povahy karlštejských maleb.

O Jahnově konkrétní restaurátorské činnosti bohužel není v pramenech ani dobové literatuře zmínka, nikdy nebyl uveden ve výčtu malířů, kteří se zabývali restaurováním obrazů.⁸⁷ Základní znalosti o opravách obrazů měl získat z knihy W. Hoggartha o restaurování starých obrazů, jenž mu dovezl Anton Hickel.⁸⁸ Jahn byl jistě seznámen s většinou tehdy dostupné literatury o výtvarných technikách a opravách uměleckých děl. V rukopisných poznámkách s recepty a popisem malířského materiálu, jež jsou uloženy v archivu Národní galerie,⁸⁹ nalezneme výpisky z důležitých publikací týkajících se výtvarných technik – Abecedario Pittorico a L'art du peintre, doreur, vernisseur.⁹⁰ Teoretické vědomosti doplňoval pokusy s malířským materiálem, jak dokazuje spis o bělení a čištění olejů (Abhandlung über das Bleichen und Reinigung der Oele zur Oelmalerey).⁹¹ Způsob, kterým o restaurování obrazů psal, by napovídal tomu, že byl s touto činností dobře obeznámen. I přes absenci písemných dokladů nelze tedy vyloučit, že se restaurováním skutečně prakticky zabýval.

Pojednání o bělení a čištění oleje k olejomalbě z roku 1803 je jedinou prací svého druhu tj. malířsko-technologickou příručkou, vydanou tiskem, která je spojená s českými zeměmi 18. a 19. století.⁹² Svým obsahem se liší od ostatních Jahnových spisů, které se zabývají dějinami umění a historickou technologií olejomalby.⁹³ Na rozdíl od předchozích

⁸⁷ Zpráva anonymního dopisovatele z Prahy ze dne 20. XII. 1799, in: Vermischte Nachrichten, Neue Miscellaneen XI, Lipsko 1800, 371; seznam významných malířů v Praze roku 1802, in: Neue Miscellaneen XIII, Lipsko 1802, 580. Jako restaurátoři jsou zde uváděni Václav Ambrozzi, Antonín Josef Riedl, Leopold Seidl a František Weis, kdežto Jahn je označen jako Historien- und Kirchenmahler, cit. in.: PREISS (pozn. 86) 154-155.

⁸⁸ Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Osvícenci a romantikové, in: Rudolf CHADRABA / Josef KRÁSA / Rostislav ŠVÁCHA / Anděla HOROVÁ (ed.): Kapitoly z českého dějepisu umění I. Předchůdci a zakladatelé, Praha 1986, 38.

⁸⁹ ANG, Fond Jan Quirin Jahn (142), přír. č. AA 1222/2 (O restaurování starých obrazů; recepty a popisy malířského materiálu).

⁹⁰ Pellegrino Antonio ORLANDI: Abecedario pittorico, Venezia 1753; Jean-Felix WATIN: L'art du peintre, doreur, vernisseur, Paris 1778.

⁹¹ Jan Quirin JAHN: Abhandlung über das Bleichen und Reinigung der Oele zur Oelmalerey, wie auch über die Grundstoffe, die Farben, die Erhaltung der Oelgemaelde und die noethigen Firnisse, Dresden 1803.

⁹² Plný název knihy: Pojednání o bělení a čištění oleje k olejomalbě, jakož i o materiálech, barvách, uchování olejomalby a nutném fermežování (Zur Oelmalerey, wie auch über die Grundstoffe, die Farben, die Erhaltung der Oelgemaelde und die noethigen Firnisse).

⁹³ Jahnova teoretická činnost byla velmi bohatá, z dlouhé řady publikovaných spisů i rukopisných poznámek např. Jan Quirin JAHN: Von der alten Verfassung der Malerbruderschaft in Böhmen, in: Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmens V, 1788, 117-138; idem: Etwas von den ältesten Mahlern Böhmens, nebst einem Beytrage zur Geschichte der Oelmahlerey und Perspektiv, in:

prací podobného charakteru, „*keré vesměs trpí barokovým pojetím obsáhlých exkursů, myšlenkových přeskoků a zákrutů,*“⁹⁴ je Jahnovo Pojednání sestaveno v přehledných úsecích dělených v odstavce (paragrafy) a uspořádáno do dvou částí. Nejdříve vyjmenovává druhy olejů, jejich chemické a optické vlastnosti. Druhá část práce popisuje chemické reakce různých druhů olejů, které Jahn sledoval mezi lety 1798–1802. Zapisoval změny, jež během doby u oleje nastaly, přesně zaznamenával data, teplotní stupně a míry.

Jahnova studie měla zřejmě velmi příznivý ohlas u odborné veřejnosti pro svou původnost a jasnost. Tak ji velmi chválí například poznámka redaktora, připojená k Jahnovu nekrologu, „*sotva v tom nalezneme vypůjčené nebo opsané zboží, ale vlastní předpisy a rady založené na opakovaném pozorování a několikaleté praxi.*“⁹⁵ V odkazech na literaturu se odráží Jahnova znalost starších i soudobých děl o výtvarném umění a technologii malířství.

Na závěr knihy je připojen dodatek: Oprava a restaurování starého obrazu Raffaelovy Madony da Fogliano, dopraveného tehdy z Itálie do Paříže.⁹⁶ Z obrazu odpadávala barevná vrstva a dřevěná deska byla červotočivá a prasklá. Malba musela proto být sejmuta a přenesena na jiný podklad. V úvodu jsou citováni tehdejší francouzští restaurátoři Robert Picault a Jean-Louis Hacquin, kteří prováděli tehdy mezi prvními snímání maleb a do jisté míry byli sobě rivaly (viz. kapitola 3.1.3.). Transfer Raffaelovy madony prováděl Hacquin. Obraz potřel škrobovým lepidlem a přiložil na něj savý papír. Desku položil na tvrdý stůl lícni stranou dolů, na rub přiložil vlhkou látku. Potom jemně zasekával klínky do dřeva a pilkou a hoblíkem odstraňoval desku. Po opravě trhlinek ve starém plátěném podkladu, přiložil nové plátno a potřel jej vrstvami olověné běloby s mezivrstvou klihu. Malbu napnul na nový rám a odstranil zašlý lak.⁹⁷

V archivu Národní galerie v Praze jsou uloženy dva Jahnovy rukopisy týkající se olejomalby a restaurování obrazů.⁹⁸ Rozbor olejů k olejomalbě je obsahově prakticky totožný s prvním oddílem tištěného Pojednání o bělení a čištění olejů. Rukopis o Restaurování starých maleb [8] není zcela dokončen. Jahn jej přepisoval podle svých poznámek, které jsou k rukopisu přiložené. V textu se zmiňuje o průzkumu karlštejnských maleb a jejich odvozu do

Archiv des Geschichte und Statistik insbesondere von Böhmen, Dresden 1792, 1-93. Kompletní přehled viz. DVOŘÁKOVÁ (pozn. 88) 41-60.

⁹⁴ PREISS (pozn. 86) 155.

⁹⁵ Biographische Nachrichten von dem Herrn J. Q. Jahn in Prag (pozn. 86) 128.

⁹⁶ Anhang: Ueber die ausbesserung und das auffrischen alter gemälde, nebst beschreibung der auf befehl des central-museums der kunste zu Paris ausgefuhrten abziehung eines gemaldes von Raphael, in: JAHN 1803 (pozn. 91) 71-78.

⁹⁷ Ibidem 70-75.

⁹⁸ ANG, fond Jan Quirin Jahn (142), přír. č. AA 1222/1 (Von den Oelen); přír. č. AA 1222/2 (pozn. 89). Rukopisy nejsou datované. Manuskript o restaurování obrazů má rozsah 29 stran velkého folia místy obtížně čitelný škrty a vpisky autora a je doplněn 27 samostatnými listy a folii s poznámkami.

Vídňě roku 1790, z toho je patrné, že na rukopise pracoval ke konci svého života a pravděpodobně jej již nestihl přepsat.

Restaurování starých obrazů popisuje Jahn jako obnovení poškozených a nevzhledných obrazů v jejich původním jasu a kráse.⁹⁹ Nejčastěji je třeba obraz pouze očistit od prachu, nečistot a nevhodného laku. U silněji poškozených obrazů je nezbytné „přenést a upevnit barvy na nové plátno“¹⁰⁰ a vyspravit místa, kde barva odpadla. Velký důraz přikládá pozornému prohlédnutí obrazu. Spis byl patrně určen apriori pro sběratele a znalce, tedy prostředí uměleckého trhu, na němž Jahn též působil. Čištění a oprava obrazů je zodpovědná činnost, která vyžaduje nezbytnou zručnost umělce. Při restaurování nesmí dojít ke zničení díla, protože pak klesá jeho umělecká i peněžní hodnota.¹⁰¹ Proto na položenou otázku: „Komu by se mělo svěřit restaurování starých obrazů?“¹⁰² odpovídá, že malíři školenému, dobře ovládajícímu svou práci. Zjednodušeně bychom mohli hovořit o metodických pokynech, které po vzoru knih podobného zaměření, seznamují sběratele a znalce umění s restaurátorskou prací.¹⁰³ Pro výkon restaurátorské profese je nezbytná dobrá znalost malířského materiálu a technologie, aby mohl sběratel vybrat vhodného restaurátora, dohlížet a zároveň i pochopit a dostatečně ocenit jeho práci, měl by se seznámit s technickou strukturou malby a způsoby čištění a oprav poškozených obrazů. Sběratel by měl být také schopen zhodnotit stav obrazu. Jahn tedy velmi podrobně popisuje malířské plátno, jeho napnutí, klížení, podkladový materiál a malířské pomůcky. Inspirován vzory ostatních malířských příruček, doplňuje také Pojednání o čištění obrazů (*Von Reinigung der Gemälde*) s podtitulem: „než přikročíme k čisticím přípravkům, měli bychom sdělit naše pozorování: co vede k zachování, poškození a znečištění malby.“¹⁰⁴ Na příkladu karlštejských maleb vysvětluje, jaké možné vlivy mohou poškodit malby. Kromě prachu, sazí a dalších nečistot, jsou to především klimatické vlivy, prudké změny teplot a střídání ročních období, které způsobují vznik plísní na povrchu obrazů a nástěnných maleb. Na Karlštejně však podle Jahna díky umístění kaple sv. Kříže ve vrchním poschodí a proudění vzduchu k vytvoření plísně nemohlo dojít, také izolace od stěny v dřevěném táflování deskové obrazy chránila. Malby

⁹⁹ ANG, fond Jan Quirin Jahn (142), přír. č. AA 1222/2: „Unter Erneuerung alter Gemälde versteht man beschädigte oder unscheinbar gewordne Gemälde, oft beyde zugleich, in ihren ursprünglichen Glanz und Schönheit wieder herzustellen.“

¹⁰⁰ Ibidem: „...die Farben auf frische Leinwand zu übertragen und aufzusetzen.“

¹⁰¹ Ibidem: „...die ursprüngliche Schönheit zu geben, solche vielmehr -, es verderben, und (wodurch) es zugleich im Kunst- und Geldwert herabgesetz(te) (würde).“

¹⁰² Ibidem: „Wem soll man die Erneuerung alter Bilder anvertrauen?“

¹⁰³ Příkladem byla Jahnovi již zmiňovaná práce Jean-Felixe Watina (pozn. 90) s podtitulem: *Spis užitečný pro umělce a kupce, kteří chtějí začínat s malováním, zlacením a fermežováním...* (Ouvrage utiles aux Artistes et aux Amateurs qui veulent entreprendre de Peindre, Dorer et Vernir...).

¹⁰⁴ ANG, fond Jan Quirin Jahn (142), přír. č. AA 1222/2: „Ehe wir die Reinigungsmitteln vornehmen, wollen wir bevor unsere Beobachtungen mittheilen: Wodurch Gemälde erhalten, schadhafst und verunreinigen werden.“

v kapli sv. Kříže pokládá za olejomalby, v kapli sv. Kateřiny za malby pojené vodou (*Wasserfarben*). Kapitola není dokončená, patrně měly následovat návody na čištění a opravy obrazů, které jsou zaznamenány na množství rukopisných poznámek s recepty na výrobu různých laků, s popisy malířského materiálu (tragant, arabská guma, kopal, mastix apod.). Jedná se vesměs podle přípisů o výpisky z dobových malířských příruček.¹⁰⁵

Čištění obrazů převzaté ze spisu Jean-Felix Watina:¹⁰⁶

Jestliže chceme očistit nové malby, postačí přetřít je směsí lihového destilátu a kandovaného cukru vmíchaných do našlehaného bílku. Pokud potřebujeme vyčistit obraz starý, použijeme štětec s tvrdými štětiniami, jež namočíme ve vlažném louhu. Ten získáme rozpuštěním černého mýdla v říční vodě. Jako další možné varianty jsou uvedeny louhy potašové, z prosátého popela nebo roztoky s močí. Tak jak upozorňoval už Mayerne, musí být malíř-restaurátor velmi opatrný při užití těchto silných roztoků, aby kromě nečistot neodstranil i barvu.

Pokud bychom měli shrnout Jahnův přínos do vývoje restaurování, pak je to především důkladné (v rámci dobových možností) prozkoumání stavu uměleckého díla, což je nepochybně ovlivněné osvícenskými snahami po úplném poznání podstaty věci. V načrtnuté rukopisné kapitole o čištění maleb zdůrazňuje v podkapitole „*než přikročíme k čistícím přípravkům, měli bychom sdělit dříve naše pozorování...*“¹⁰⁷ V umělecko-historickém kontextu svědčí tento postoj o změně v přístupu k výtvarným dílům, jež přestávají být prostou věcí, dekorací na zdi. Již v polovině 18. století volají malíři-restaurátoři proti zbytečnému, často i bezohlednému, čištění a přemalování obrazů, které devaluje jejich uměleckou hodnotu. Tyto nedobré praktiky provádějí většinou druhořadí umělci a souvisí s rozvojem uměleckého trhu.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Hlavně práce Jean-Felixe Watina a Pellegrina Antonia Orlandiho (pozn. 90).

¹⁰⁶ Převzato z originálu Jean-Felixe Watina, viz. Jean-Felix WATIN: *L'art de peintre, vernisseur, et du fabricant de couleurs*, Montpellier 2004 (přetisk prvního vydání z roku 1778), předmluva Thierry Verdier.

¹⁰⁷ ANG, fond Jan Quirin Jahn (142), přír. č. AA 1222/2.

¹⁰⁸ Viz také kapitola 3.1.3., nespokojenost anglických malířů Joshua Reynoldse a Williama Hogartha s přehnaným a nesmyslným restaurováním obrazů pro umělecký trh.

3. Restaurování obrazů v minulosti

Hlavním úkolem restaurátora bylo očistit zašlé obrazy, provést případné opravy, retušovat nečitelná místa a obraz přetřít novým lakem, aby se zakonzervoval. Čištění spočívalo v sejmutí povrchových nečistot, tj. prachu, sazí, vláken, mastných a olejových látek. Provádělo se mechanicky kartáčováním, drhnutím a třením nebo chemickou cestou pomocí rozličných čisticích prostředků. Většina přípravků, které restaurátoři používali, patřila k běžnému vybavení domácnosti: voda, potaš, mýdlo (benátské), soda, škrobová moučka a lepidlo, žloutek, chlebová střídka, kvásek, brambory, jablko, řepa, šťovík, sůl, vápenná voda, písek, pivo, máslo, olivový olej, citrónová silice, ocet, destilát (kořalka), moč, kyselina vinná, citrónová šťáva a jedlá soda.¹⁰⁹ Návody na použití těchto čisticích přípravků nalezneme roztroušené po malířských příručkách (viz. kapitola 2.).

S rozvojem přírodovědných zkoumání na konci 18. století sílily i kritiky používání těchto „domáckých“ prostředků, hlavně kvůli silné agresivní reakci některých z nich. Namísto „babských rad“ představujících naprosto nevědecký přístup k restaurování dochází k pozvolnému zapojování exaktních postupů a rozborů malířského a restaurátorského materiálu. Začínají vycházet první ryze restaurátorské příručky nejen od malířů-odborníků, ale po vzoru Theodora Mayerna i z řad lékařů, kteří jsou mezi prvními výzkumníky na poli přírodních věd. Ostatně malíři byli po mnoho let přiřazováni k cechu lékařů a lékárníků. Dobré znalosti z chemie o složení čisticích roztoků vedou lékaře k důkladnému posouzení vhodnosti jejich užívání při restaurování obrazů, jež chápají jako způsob „léčení“. Typickým příkladem takového pojednání z pera lékaře-lékárníka jsou práce Friedricha Lucana (viz. kapitola 3.2.1.). Rozvoji lékařských věd jsme vděčni mj. za vynález a praktikování rentgenových paprsků při průzkumu obrazů (viz. kapitola 3.2.3.).

Historii metod restaurování můžeme také dobře vidět na přístupu k retušování výtvarných děl. Až do konce 19. století se nehledělo na pozdější možné sejmutí, tj. reversibilitu. Také ohled na zachování původní podoby výtvarného díla, tj. autentičnost, nebyl do konce 19. století důsledně brán v potaz. Na některých konkrétních případech, jak bude popsáno dále, se setkáváme již s citlivějším přístupem k zachování původnosti, ale teprve ve 20. století je tento požadavek jasně formulován a jeho dodržování se stává závazným.¹¹⁰

¹⁰⁹ Heinz T. HANISCH: Altweibermittel im 19. Jahrhundert – Obskurantismus in der Restaurierungspraxis, in: Heinz ALTHÖFER (ed.): Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung. Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung, München 1987, 297.

¹¹⁰ Otázka autenticity uměleckého díla jako jeden z klíčových pojmů při restaurování a konzervování byl definován na konferenci v Nara roku 1994, srov. Knut Einar LARSEN (ed.): Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention. Nara Conference on Authenticity, Nara 1. – 6. 11. 1994, Paris/Tokyo 1995.

3.1. Formování oboru restaurování

Kořeny restaurátorské profese a vysoce kvalifikovaného oboru restaurování uměleckých děl můžeme hledat již v raném 17. století. Opravami obrazů a nástěnných maleb se zabývali malíři již v dřívějších stoletích, ale jednalo se spíše o individuální záchranu konkrétního díla. Teprve v souvislosti s rozvojem trhu s uměním a budováním reprezentativních sbírek aristokracie roste potřeba odborníka pečujícího o dobrý stav malířských děl. Malíři, kteří pracovali jako restaurátoři, své pracovní postupy a prostředky velmi úzkostlivě střežili. Jen tu a tam se některé metody a materiály použité při restaurování objevovaly v dílenské literatuře (viz. kapitola 2.).

Koncem 18. a počátkem 19. století pracovali jako restaurátoři většinou malíři, kteří byli uznávanými znalci obrazů, obchodníky s uměním a často byli zaměstnáni jako správci obrazáren. Znalectví a restaurátorství spolu úzce souvisí, neboť při práci s obrazem má restaurátor možnost nahlédnout nejen do materiálního složení obrazu, tj. identifikovat použité pigmenty, média, analyzovat vrstvy malby, ale také poznat rukopis umělce. Poznání malířského rukopisu umělce je neocenitelnou pomůckou při atribuci děl a rozlišení originálu od falza. Až do konce 19. století se znalci při své práci opírali o vizuální a kritickou umělecko-historickou analýzu.¹¹¹ Teprve po objevení možnosti průzkumu obrazů rentgenovými paprsky a vypracování metody chemického rozboru barev se stal, do té doby více subjektivní obor plně vědecky objektivním.

Restaurování jako samostatný obor nebylo ani v 19. století běžně vyučováno na výtvarných Akademích. Základy restaurátorské techniky získávali studenti praxí jako pomocníci při opravách maleb.¹¹² Nejednalo se však o systematickou přípravu na profesi restaurátora zaměřenou na důkladné poznání historických malířských technik, umělecko-historické studium a v neposlední řadě kompendium fyzikálních a chemických vlastností malířského materiálu. Restaurátorské řemeslo bylo předáváno ústně a praktickou činností pod vedením odborníka v dané oblasti. K prohloubení vědomostí sloužily studentům malířské příručky a teoretická pojednání o historických technikách, která od dob Mayerneho rukopisných poznámek obsahovala i návody na čištění a opravu uměleckých děl. Osvícenské snahy po encyklopedických kompendiích se nevyhnuly ani oboru malířství se zařazením

¹¹¹ Vývoj znalectví, osobnosti a teoretická díla srov. KROUPA (pozn. 30) 131-132, 159-166; Nicholas Stanley Price / M. Kirby Talley jr. / Alessandra Melucco Vaccaro (ed.): *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles 1996, 131-157.

¹¹² Studenti ateliéru Františka Tkadlíka se svým profesorem často opravovali především nástěnné malby v kostelích, viz Jarmila STEHLÍKOVÁ: *Javorový list. Život a dílo Karla Javůrka*, Praha 1982, 117, ANG, fond Karel Javůrek (083), přír. č. AA 3573.

termínů z oblasti restaurování. Tak v Pernetyho slovníku Dictionnaire portatif¹¹³ můžeme nalézt hesla jako *reparer, nettoyer, rentoilier* (oprava, čištění a rentoaláž).¹¹⁴ Zásadním zlomem v oblasti výuky restaurování byl požadavek na vytvoření specializované restaurátorské přípravy pronesený na Prvním umělecko-historickém kongresu roku 1873 (viz. kapitola 4.).

V 19. století se však rodí i specifická literatura zaměřená přímo na restaurování malířských děl. Pomineme-li útržkovité a dílčí písemné zprávy o opravě konkrétních obrazů a nástěnných maleb, pak prvním ucelenějším restaurátorským kompendiem byla práce Christiana Köstera Über Restauration alter Ölgemälde.¹¹⁵ Bezprostředně poté byly publikovány i další práce týkající se restaurování a čištění starých maleb.¹¹⁶

Vzhledem k tomu, že v českých zemích není známa žádná malířská příručka či literatura se zaměřením na restaurování z 19. století (event. konce 18. století), vyjma prací Jana Quirina Jahna (viz. kapitola 2.4.), jsou v následujících podkapitolách uvedeny příklady teorie a praxe restaurování malířských děl v evropských zemích. Největší vliv na naše malíř-restaurátory měly bezpochyby práce německé. Vzhledem k propojenosti kulturního prostředí v 19. století byli jistě seznámeni i s literaturou a situací v Itálii, Francii a Anglii.

3.1.1. Restaurátorská teorie a praxe v německých zemích

Nejranější čistě restaurátorské příručky vyšly tiskem již v první polovině 19. století v německých zemích. První sešit manuálu Christiana Köstera Über Restauration alter Gemälde z roku 1827 předstihl o jediný rok spis jeho krajana Friedricha Lucana. Další dva sešity vydal Köster v roce 1828 a 1830.

CHRISTIAN PHILIPP KÖSTER (1784-1851)¹¹⁷ [9]studoval ekonomii na univerzitě v Heidelbergu, ale více se zajímal o svět umělecký, „*To, co mě táhlo k restaurování, byla láska k uměleckým*

¹¹³ PERNETY (pozn. 57).

¹¹⁴ Srov. SLÁNSKÝ II 2003 (pozn. 1) 142-143.

¹¹⁵ Christian KÖSTER: Über Restauration alter Ölgemälde, Heidelberg 1827 (Primo Quaderno), 1828 (Secondo Quaderno), 1830 (Terzo Quaderno).

¹¹⁶ Přehled restaurátorské literatury srov. Giuseppina PERUSINI (ed.): Christian Köster: Sul restauro degli antichi dipinti ad olio, Udine 2001, 273-291; CONTI (pozn. 18) 392-398; Sabine EULER-KÜNSEMÜLLER: Bibliographie zur Maltechnik und Restaurierungsgeschichte im 19. Jahrhundert (Auswahl), in: Heinz ALTHÖFER (ed.) (pozn. 109) 347-357.

¹¹⁷ Životopisná data in: PERUSINI (ed.) (pozn. 116) 19-40. Srov. Thomas RUDI: Christian Philipp Koester (1784-1851) Maler und Restaurator. Frankfurt am Main 1999.

*dílům minulosti...*¹¹⁸ V Heidelbergu se seznámil s krajinářem Jakobem Strüdtem, který se stal jeho prvním učitelem malování. Köster pokračoval v samostudiu malířství, velkým vzorem mu byly krajinomalby Clauda Lorraina. Roku 1807 odešel se sochaři Danielem Rauchem a Berthelem Thorvaldsenem do Říma. Do Heidelbergu se vrátil až roku 1813, aby se zde jako restaurátor věnoval slavné sbírce obrazů bratří Sulpize a Melchiora Boisserée.¹¹⁹

V prvním sešitu pojednání o restaurování starých obrazů je zajímavý úvodní citát charakterizující povahu restaurování. Mezi řádky můžeme vyčíst, že Köster chápal restaurování jako činnost ryze uměleckou nikoliv řemeslnou: *„Předpisy jsou nezbytné, ale existuje ještě něco důležitějšího, a to je talent, kterému se nelze naučit. Šťasten je ten, jenž dostal z nebes tento dar: on ví, že v praxi jsou předpisy potřebné, ale za určitou hranicí nezbyvá než spoléhat se na vlastní schopnosti.“*¹²⁰ Pro Köstera byl tedy nejdůležitější výtvarný cit restaurátora, který je v první řadě malířem a jako takový se dokáže nejlépe vcítit do opravovaného díla.¹²¹ Způsob nahlížení na činnost restaurátora byl u Köstera jistě ovlivněn jeho pobytem v Itálii, který se odráží i ve způsobu psaní zaměřeném více k teoretickým a estetickým problémům.

Kösterův traktát je svou koncepcí ještě poplatný minulosti. Rozličné informace, názory a postřehy jsou nesystematicky řazeny za sebou bez logické struktury. Tato nesystematičnost mohla být také důvodem, proč práce jeho kolegy Lucana byla vydána ještě v 19. století v několika dalších vydáních, kdežto Kösterův traktát nikoliv.¹²² Köster přistupuje k psaní jako malíř, který důkladně zná materiál, s nímž pracuje.

V prvním sešitu se zabývá tradičními zákroky při opravě obrazů – podklad, čištění, tmelení, retuš a lakování. Kromě toho analyzuje nejčastěji užívané pigmenty a udává metody výroby a čištění oleje. Připojuje také seznam spolehlivých výrobců barev. Druhý sešit se

¹¹⁸ PERUSINI (ed.) (pozn. 116) 211: *„Ciò che mi spinto verso il restauro è stato l'amore per le antiche opere d'arte e indubbiamente mi furono d'aiuto anche una discreta cultura ed una corretta impostazione etica e metodologica.“*

¹¹⁹ Bratři Boisserée ze skrze literárního historika a estetika Friedricha von Schlegla seznámili s malířskou výzdobou hradu Karlštejn, konkrétně s kaplí sv. Kříže, která v nich vzbudila zájem o středověké umění. Kapli na Karlštejně přirovnávali k vnitřku chrámu sv. Grálu popsaném ve veršovaném románu Albrechta Salvaterry, viz. Dobroslava MENCLOVÁ: Karlštejn a jeho ideový obsah, in: Umění V, 1957, 280.

¹²⁰ PERUSINI (ed.) (pozn. 116): *„Le regole sono necessarie ma c'è qualcosa di più importante ed è il talento, che non può essere insegnato. Fortunato è colui che ha avuto dal cielo questo dono: egli sa che nella pratica le regole sono utili, ma sa anche che oltre un certo limite non resta che affidarsi alle proprie capacità.“*

¹²¹ Vztahu malíř – restaurátor a důležitosti důkladného malířského a kreslířského školení viz. SLÁNSKÝ II 2003 (pozn. 1) 154-155: *„Restaurátor musí být nejen řemeslně zručným a vědecky poučeným pracovníkem, nýbrž i umělcem, který k opravám uměleckých děl přistupuje s výtvarným porozuměním a taktem ... musí s uměleckým nadáním spojit v sobě všechny tyto složky. ... Proto je správné, že restaurátorské školy jsou připojeny k uměleckým akademiím, kde budoucí restaurátoři mají možnost rozvíjet své výtvarné nadání.“*

¹²² Rozbor Kösterovy práce srov. Giuseppina PERUSINI: Teorie e metodi di restauro di christian Köster: Analisi del trattato, in: PERUSINI (ed.) (pozn. 116) 165-207.

věnuje opravě starých deskových obrazů a na jeho konci je připojeno pojednání prof. Schlesingera o restaurování temperových maleb. Poslední sešit je směsí rozličných námětů, poněkud teoretických úvah.

FRIEDRICH GOTTFRIED HERMANN LUCANUS (1793-1872)¹²³ [10] lékárník z Halberstadtu, se věnoval také sběratelství, výtvarné kritice, restaurování a konzervaci uměleckých děl. Studoval farmacii a přírodní vědy v Göttingen. Od roku 1823 vedl rodinnou lékárnou v Berlíně. Mezi lety 1833–1851 pracoval jako konzervátor chrámového pokladu gotické katedrály sv. Štěpána a Sixta v Halberstadtu. Výsledky chemických experimentů, které prováděl na dílech ze své sbírky, jej přiměly k tomu, aby publikoval roku 1828 vlastní pojednání o restaurování Anleitung zur Restauration alter Oelgemälde und zum Reinigen und Bleichen der Kupferstiche und Holzschnitte.¹²⁴ Předmětem jeho dalšího bádání v oblasti malířského materiálu se stal damarový lak, jemuž věnoval několik studií.¹²⁵ Byl jedním z prvních badatelů, kteří popsali jeho funkci v malířských materiálech. Věnoval se také průzkumu balzámu kopaiva, malířskému médiu i prostředku k regeneraci obrazové vrstvy.

Jako lékárník neměl umělecké vzdělání, ale vědomosti o umění a restaurování obrazů si doplnil tehdy dostupnou literaturou, kterou cituje v úvodu svého traktátu. Jak již bylo připomenuto, je Lucanův spis oproti Kösterovu systematicky a přehledně rozdělen do kapitol s jasně formulovaným textem. Sestává ze dvou pojednání: O čištění a opravě olejomalb a O čištění a bělení mědirytin, dřevořezů a kamenotisků. V prvním oddílu pojednání o olejomalbě se věnuje čištění obrazů, ve druhém způsobům opravy a v poslední přípravě a druzích laků. V úvodu Lucanova spisu je zajímavé povšimnout si věty: „...nejdříve by se mělo prověřit, zda je nutné čištění a oprava obrazu a zda toto bude k (jeho) prospěchu.“¹²⁶ Reflektuje patrně nadměru zbytečných zásahů na uměleckých dílech, která souvisela s uměleckým obchodem. Můžeme předpokládat, že s rozvojem restaurátorské profese v 19. století stoupal nejen počet

¹²³ Životopisná data in: PERUSINI (ed.) (pozn. 116) 54, poznámka 123.

¹²⁴ O popularitě Lucanova pojednání svědčí několik dalších rozšířených vydání: Friedrich LUCANUS: Gründliche und vollständige Anleitung zur Erhaltung, Reinigung und Wiederherstellung der Gemälde in Oel-, Tempera-, Leim-, Wasser-, Miniatur-, Pastell- und Wachsfarben, zur Bereitung der beim Malen und Ueberziehen dienlichen Firnisse, so wie auch zum Bleichen, Reinigen und Aufziehen der Kupferstiche, Steindrücke, Holzschnitte usw., Halberstadt 1832², s doplněním nových poznatků o damarovém laku; Ibidem, 1842³, 1881⁴, 1925⁵ Hans Böhm (ed.), 1977 (fotoreprint podle pátého vydání), 1996 (fotoreprint prvního vydání).

¹²⁵ Friedrich LUCANUS: Gummi Damar ein zum Gemälde-Firniss dem Mastix vorzuziehendes Harz, in: Berliner Kunstblatt, 2, 1829, 58; idem: Das Dammarzharz, über dessen Eigenschaften, chemisches Verhalten und technische Anwendung, in: Journal für Chemie und Physik, Fr. W. Schweigger-Seidel (ed.), LVI (=Jahrbuch für Chemie und Physik XXVI), Halle 1829, 60-66; idem: Ueber Dammarfirniss, zum Ueberziehen der Oelgemälde, in: Allgemeiner Anzeiger und Nationalzeitung der Deutschen, 139, 24. 5. 1830, col. 1849-1853.

¹²⁶ LUCANUS 1996 (pozn. 125) 28: „Zuerst untersuche man, ob ein Gemälde des Reinigens und Wiederherstellens wirklich bedarf, und ob solches von Nutzen sei.“

„kvalifikovaných“ restaurátorů, ale i řemeslníků, kteří v prostředí uměleckého trhu plnili představy obchodníků, aniž mysleli na jejich dopad. Mezi restaurátory se projevovala asi též i rivalita a touha po nejlepším výsledku jejich práce – dokonale vyčištěné a vyretušované dílo představené ve své harmonické celistvosti.

Tyto významné osobnosti německé teorie restaurování a konzervace uměleckých děl představují dvě rozdílná východiska pro formování a rozvoj oboru. Malíř Christian Köster se restaurování maleb věnoval skrze činnost správce sbírky, tj. okruh sběratelství, a Friedrich Lucanus vycházel ze znalostí chemie a přírodních věd, tj. vědec-technolog. Na příkladu Christiana Köstera se můžeme seznámit s pracovními postupy a metodami restaurování správců šlechtických obrazáren. Postupným přerodem soukromých sbírek ve státní instituce se funkce malířů-správců pečujících o svěřená díla formovala do restaurátorských dílen, které se zvolna stávaly samostatnými pracovišti. Zde je možno hledat počátek linie současných restaurátorských ateliérů.

Friedrich Lucanus zastupuje pak druhou větev oboru restaurování a konzervace založenou na exaktním poznání uměleckých děl pomocí přírodních věd, která začíná chemickými analýzami pigmentů již koncem 18. století. Do této linie také náleží ve své době průlomová práce Maxe von Pettenkofera (viz. kapitola 3.2.2). Jejím završením jsou úzce specializovaná odborná chemicko-technologická pracoviště.

Zjednodušeně bychom mohli označit hlavní rozdíly mezi těmito dvěma liniemi restaurování uměleckých děl, a to první linii jako více umělecko-teoretickou a druhou ryze vědeckou. Obě se však v průběhu vývoje restaurátorského oboru prolínají a jedna s druhou spolupracují. Restaurátor se neobejde bez chemicko-technologických znalostí a stejně tak technolog nemůže nikdy nahradit kvalifikovaného restaurátora-umělce.

3.1.2. Restaurátorská teorie a praxe v Itálii

Nejdále sahá tradice restaurování výtvarných děl v Itálii, kde se již v době renesance ve spojitosti se sběratelstvím a uměleckým trhem profilovala profese restaurátora. Do tohoto prostředí náleží i velká osobnost italských dějin restaurování, znalec, sběratel, teoretik umění a především restaurátor hrabě Secco-Suardo.

GIOVANNI SECCO SUARDO (1798-1873)¹²⁷ [11] se pohyboval v prostředí významných znalců a sběratelů jako byli Giovanni Morelli, Charles Eastlake, Carlo Marenzi, Pietro Moroni ad. Sám

¹²⁷ Odkaz díla Secco Suarda uchovává Associazione Giovanni Secco-Suardo per la conservazione e il restauro dei Beni Culturali viz: <http://www.associazionegiovanniseccosuardo.it/>. Srov. též Giovanni

rovněž vlastnil řadu výtvarných děl. Studium práv mu nezabránilo, aby se věnoval humanitnímu vzdělání a pěstoval malířství. Na začátku 50tých let 19. století se začal intenzivně věnovat technice restaurování. Ve své rezidenci si zřídil vlastní dílnu a navázal kontakty s uznávanými odborníky domácími i zahraničními jako byl Paul Kiewert či Max von Pettenkofer. Analyzoval a srovnával různé techniky a metody restaurování používané jak v Itálii, tak v zahraničí. Výsledkem jeho práce byla kniha, díky níž získal v kulturním světě velký věhlas: *Il restauratore dei dipinti*.¹²⁸ Ve své době se stala nepostradatelnou příručkou pro restaurátory, kromě závěsných obrazů se totiž jako první věnovala i technice restaurování nástěnných maleb. Od roku 1864 působil Secco-Suardo v dílně Gallerie degli Uffizzi ve Florencii a vedl zde kurzy restaurování.

Ačkoli je většina popsaných restaurátorských technik poplatná tradici 18. a počátku 19. století, mnoho názorů má i dnes svou platnost. V úvodní kapitole *Idea del perfetto restauratore* se Secco-Suardo zabývá činností restaurátora uměleckého díla, jeho kvalifikací a povinnostmi. Na rozdíl od francouzského kolegy Simona Horsina Déona, který rozlišuje tři typy restaurátorů,¹²⁹ říká Secco-Suardo, že „*dokonalý restaurátor musí být někdo nadaný neobyčejným množstvím znalostí, ten, který má odborné schopnosti a dispozice pro všechna odvětví svého umění. Je pravdou, že nelze předpokládat, aby (restaurátor) osobně prováděl tak mnoho činností rozdílné povahy, ale očekává se od něj, že je všechny bude řídit. Z této příčiny je nezbytné, aby byl s nimi důkladně seznámen.*“¹³⁰ Výborný restaurátor by měl být podle něj čestný, opatrný a upřímný, měl by milovat své povolání. Velmi důležité jsou specifické znalosti z chemie, tj. složení pigmentů či reakce čisticích roztoků, a zvláště obezřetnost při tvorbě těchto roztoků. Restaurátor by měl jako malíř ovládat dostupné malířské techniky a měl by být v práci zručný. Neméně důležitá by měla být i poctivost a upřímnost k zákazníkům. Svou láskou k uměleckým dílům přispívá restaurátor k zachování jedinečnosti uměleckého díla: „*Nejlepší restaurování je takové, které je nejméně zřetelné.*“¹³¹

Tyto Secco-Suardovy představy o restaurátorské profesi jsou v rovině odpovědného přístupu k výtvarným dílům totožné s názorem 20. století. Můžeme tedy vidět, že teoretické

Secco Suardo. La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Bergamo 9.-11. 3. 1995, Bollettino d'Arte, supplemento al n.98, Roma 1996.

¹²⁸ První vydání z roku 1866 nebylo úplné, teprve roku 1894 bylo dílo vydáno kompletně – Giovanni SECCO-SUARDO: Manuale ragionato per la parte meccanica dell'Arte del Restauratore di dipinti, Milano 1866; idem: Il Restauratore di dipinti, Milano 1894.

¹²⁹ 1. restaurátor pracující trpělivě a s přesností, 2. „*ristaurator di quadri di fabbrica*“ (školený řemeslník), 3. neznalý základů umění, opravuje méně závažné malby jakýmkoliv způsobem. Cit in: SECCO SUARDO (pozn. 128) 48.

¹³⁰ Ibidem 49: „*...il perfetto restauratore debb'essere un uomo dotato di un numero non comune di cognizioni, e che aver deve disposizioni speciali per tutti i rami nei quali dividesi l'arte sua. Egli e vero che ragionevolmente non si potra esigere, che tante operazioni di natura si disparata sieno tutte eseguite personalmente da lui, ma si ha per altro tutto il diritto di pretendere che tutto sieno da lui dirette. Per il che e indispensabile che tutte a fondo le conosca.*“

¹³¹ Ibidem 52: „*Il miglior restauro è quello che meno si scorge.*“

principy moderního restaurování mají své kořeny již v 19. století a v některých případech i mnohem dříve.

3.1.3. Restaurátorská teorie a praxe ve Francii a Anglii

Zásadním mezníkem v historii restaurování ve Francii se stal v polovině 18. století transfer obrazu Milosrdství od Andrea del Sarto v pařížském Louvru. Do té doby postrádala restaurátorská profese jakákoliv pravidla, pokyny či organizovanost. Zpráva o tomto zákroku se brzy rozšířila po okolních zemích a vyvolala velkou vlnu zájmu. V úvodu Pernetyho slovníku z roku 1757 je popsán slovy: „*Pan Picault znal tajemství, jak olejové nebo freskové malby sejmut s dřeva a také ze sádry a přenést na plátno. Mně jest neznámé.*“¹³² Zmiňuje ji také Jan Quirin Jahn v závěru svého Pojednání (viz. kapitola 2.4.).

Provedením byl pověřen ROBERT PICAULT (1705–1781), malíř školený u svého otce jako rytec. Devět let studoval techniku transferu maleb než sejmul dvě významné nástěnné malby, roku 1744–1745 ze zdi Chateau de Choisy *Čtvero ročních dob* od Antoine Coypela a roku 1747 malbu ze schodiště Versailles od Van der Meulena.¹³³ V roce 1748 se mu podařilo přenést první malbu na dřevěné podložce.¹³⁴ Podle dopisu králi, který se zachoval v Národním archivu ve Francii, Picault věřil, že „*přetrvá malba Parmigianinova mnohem déle a ve vzdálené budoucnosti může být tato operace zopakována tolikrát, kolikrát bude žádáno.*“¹³⁵ Po tomto úspěchu následovaly další zakázky na transfery deskových maleb.

Stav Sartova obrazu byl před transferem velmi špatný, celá deska byla napadena červotočem a hrozilo její totální zborcení. Picault na přesunu pracoval celých devět měsíců, během dne i noci. Když pak vystavil obraz na novém plátně společně s původní deskou, naprosto nepoškozenou od provedeného přesunu, vzbudil velký obdiv veřejnosti a stal se slavným. Na žádném místě malby nebyly nalezeny stopy po transferu a obraz působil, jako by na plátně byl odjakživa. Přízeň veřejnosti však netrvala dlouho, příčinou byla nejen vysoká cena, kterou za provedenou práci vyžadoval, ale především utajování metody.¹³⁶ V době osvětvenství spojeného s projektem Diderotovy Encyklopedie bylo naprosto nepochopitelné a

¹³² PERNETY (pozn. 57) 498: „*M. Picault s'est rendu célèbre par le secret qu'il a de les détacher du bois, du plâtre même, tant à l'huile qu'en détrempe et à fresque, et de transporter la peinture sur une toile. J'ignore ce secret.*“ Český překlad cit. podle Slánský II 2003 (pozn. 1) 142.

¹³³ Ann MASSING: Restoration Policy in France in the Eighteenth Century, in: Christine SITWELL / Sarah STANFORTH: Studies in the History of Painting Restoration, London 2002, 65.

¹³⁴ Jednalo se o blíže nespecifikovaný obraz Parmigianina. Práce mu trvala 3 měsíce. Viz. ibidem.

¹³⁵ Ibidem 66: „*...the painting by Parmigianino would survive much longer, and in the distant future the operation could be repeated, as many times as desired.*“

¹³⁶ Největším nepřitelem Picaultovým byla Marie-Jacob Godefried, která též prováděla transfery deskových obrazů srov. MASSING (pozn. 133) 70-71.

nepřijatelné, že si Picault ponechával tajemství své metody a prostředků, a jeho jednání působilo dojmem nedůvěryhodnosti a šarlatánství.¹³⁷ To bylo také jedním z důvodů, proč byl brzy více preferován Jean-Louis Hacquin, který působil od roku 1766 jako královský restaurátor a své metody netajil.

Původ transferu maleb je třeba hledat v Itálii během první čtvrtiny 18. století, kde jej používali různí řemeslníci, nezávisle na sobě, ke snímání freska. Znalost této techniky se k Picaultovi dostala díky Riariovi (italský fyzik, malíř a též restaurátor), který působil také v Paříži, nebo malíři a restaurátorovi Dumesnilovi z Bruselu.¹³⁸ To bylo asi hlavním důvodem, proč nechtěl Picault svou metodu zveřejnit. Předal ji pouze svému synovi Jeanu-Michelovi.

Díky Picaultovým dopisům a účtům, zprávám v denním tisku i návodům jeho současníků na snímání maleb bylo možno sestavit hypotézu o jeho metodě.¹³⁹ S největší pravděpodobností používal výpary kyseliny dusičné prostupující z rubové strany do barevné vrstvy, aby vyvolaly pronikavou přeměnu organických a minerálních složek obsažených v klišu, vrstvách barvy i imprimituře, to způsobilo uvolnění podložky od barevné vrstvy.¹⁴⁰ Právě agresivní účinky kyseliny byly hlavní příčinou, že musel dohlížet na proces dnem i nocí, jak uvedl při zákroku se Sartovým obrazem, aby jednotlivé vrstvy malby nebyly napadeny a zničeny. Vrstvy pak vcelku sloupnul jak známku¹⁴¹ a připevnil na nové plátno silným lepidlem, jež tvořil resinát vápenný a klůh.¹⁴²

Spory ohledně Picaulta a jeho techniky předurčily další vývoj oboru restaurování. Osvícenská doba nepřipouštěla jakékoliv nepodložené výsledky a „šarlatánské praktiky“. Důvodem proč si restaurátoři úzkostlivě střežili své postupy mohla být jako v případě pana Picaulta obava z plagiátorství, přisvojení si objevu někoho jiného. V některých případech restaurátorům tajnostkářství pomáhalo v zakrytí chyb, kterých se na obrazech dopustili. A aby nebyli nařčeni z poškození díla, způsobené defekty přemalovali, aniž by to mohl kdokoliv při absenci metod průzkumu, které se vyvinuly mnohem později, poznat.

Počátek utváření odborné restaurátorské profese ve Francii, jež měla bezpochyby vliv i na okolní země, je spojen ale především s Picaultovým synem Jean-Michelem. Bylo to hlavně přesné vymezení činností restaurátora a předpokladů k provedení „dobré práce“. Jean-Michel Picault vypracoval pro Republiku soupis obrazů v Louvru s vypsáním hrubých nedostatků

¹³⁷ MASSING (pozn. 133) 69.

¹³⁸ Gilberte ÉMILE-MÂLE: The First Transfer at the Louvre in 1750: Andrea del Sarto's La Charité, in: David BOMFORD / Mark LEONARD (ed.): Issues in the Conservation of Paintings, Los Angeles 2004, 279.

¹³⁹ Ibidem 281-282.

¹⁴⁰ Ibidem 282.

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Hlavní příčinou pozdějších oprav Picaultova transferu Sartova obrazu byla neschopnost obnovení homogenního stavu barevné vrstvy hlavně díky užití tohoto lepidla. Podrobněji k hypotéze o Picaultově technice a dalších restauracích zmíněného obrazu srov. Ibidem 287-289 (poznámky k textu).

předchozí restaurace.¹⁴³ Jeho kritika byla velmi přísná a vliv na ní měla bezpochyby neúcta k práci jeho otce. Mezi Jean-Michelovy představy o správném způsobu restaurování patřilo omezení rentoaláže, při níž obrazy „ztrácejí průkaz své originality, výsadu, jež jim dávají staří mistři, zřetelnost jejich dotyků...“¹⁴⁴ Deskový obraz by se neměl přenášet na plátno, ale na materiál, který je povaze původního nejvíce podobný. Nažehlování obrazu na nové plátno pomocí horké žehličky podle Jean-Michela poškozují krásu a hodnotu barev. Při čištění maleb je třeba postupovat komplexně, nikoliv zasahovat pouze v některých partiích, např. jen na pozadí, protože „malba ztrácí svou harmonii a celkový soulad, který mu dali staří mistři a čas.“¹⁴⁵ Neméně důležitá je i poznámka o závěrečném lakování, jež by mělo být jen v tenké vrstvě.

Ačkoliv Picaultova praxe patrně neodpovídala důsledně jeho požadavkům, přibližuje se již k pojetí restaurátorské činnosti moderní doby. Respekt k uměleckému dílu, které již není pouze dekorativním doplňkem, a proto není možné jej upravovat estetickými přemalbami či měnit jeho rozměry. Obraz je uměleckým dílem a musí být zachován ve své celistvosti.

Když sir George Beaumont (1753–1827), mecenáš a neškolený malíř krajiny, prohlásil, že „dobrý obraz, jako dobré housle, musí být hnědý,“¹⁴⁶ zásadně tím ovlivnil estetický pohled 19. století na obrazy. V londýnské Národní galerii se počalo užívat tzv. galerijního tónu, jehož složení vynalezl restaurátor William Segurier. Jednalo se o směs terpentýnu a mastixu zavařenou s lněným olejem. Hnědavé lazury laku tlumily barevnost obrazů a přizpůsobovaly je esteticky zežloutlým lakům na starých obrazech.¹⁴⁷ Galerijní tón tak opticky sceloval obrazy ve výstavním prostoru a tmavé zbarvení vyvolávalo zdání stáří obrazu. V kontextu užívání galerijního laku se vyvinula debata o účincích běhu času na umělecká díla. Na jedné straně čas jako nositel harmonie a na straně druhé znehodnocující původní záměr umělce. Zastáncem prvního postoje byl Joseph Addison, jenž roku 1711 v časopise Spectator zveřejnil alegorický příběh o imaginární galerii, kde na jedné straně jsou díla malířů žijících a na druhé již zemřelých. U prvních panoval čilý ruch, kdežto na druhé straně byla pouze jediná osoba, jež pracovala poklidně u obrazů: „s každým dotykem bez odpočinku a přerušení ... doplnil tak

¹⁴³ Jean-Michel PICAULT: Observations sur les inconvénients qui résultent des moyens que l'on employe pour les tableaux que l'on restaure journellement, in: Documents pour l'histoire des Musées du Louvre, in: Revue universelle des arts X, 1859, 38-47.

¹⁴⁴ Ibidem 38: „...ont perdu leurs certificats d'originalité, la franchise du faire des maîtres, la netteté de leurs touches...“.

¹⁴⁵ Ibidem 45: „...ont ... perdu leur harmonie et cet accord général que les maîtres et le temps leur avoient donné.“

¹⁴⁶ TALLEY (pozn. 17) 28: „A good picture, like a good fiddle, should be brown.“

¹⁴⁷ Srov. Vincenc KRAMÁŘ: O galerijním tónu, in: Národní listy, 272, 2. 10. 1932, 10.

*překrásné hnědé barvy k odstínům, a měkkost barvě tak, že každý obraz se zdál být dokonalejším, než jak vyšel svěží z ruky mistra.*¹⁴⁸ [13]

Opačný názor klonící se ke škodlivosti času zastával William Hogarth, sám uznávaný znalec, obchodník a restaurátor. Ztmavnutí laku chápal v rovině malířsko-technologické a v žádném případě nebyl pro něj harmonickým, ale naopak rušivým efektem. Namísto Addisonovy měkkosti a jemnosti, vidí obrazy „zažloutlé a zašpiněné, tak koná čas kazisvět.“¹⁴⁹ Hogarth společně s Joshuou Reynoldsem bojovali proti poškozování obrazů sběrateli a obchodníky nanášením přemíry lakových vrstev a trvali na očištění obrazů.¹⁵⁰ Na trhu s uměním však přesto převládala dále estetika Addisonova.

V roce 1844 zahájil Charles Eastlake, kurátor londýnské Národní galerie, malíř a technolog, očišťování obrazů od zažloutlých a tmavých laků. Práci prováděl restaurátor John Segquier po šest měsíců během galerijních prázdnin. Tato akce vyvolala vlnu nespokojenosti a zahájila v letech 1846–1853 první tzv. spor o čištění (*cleaning controversy*).¹⁵¹ Společnost měla stále v oblíbě potmělé obrazy, na nichž si cenila „patiny“ stáří, která když byla čištěním odstraněna, vyvolávala pocit porušenosti uměleckého díla. Obdobně nechal očistit obrazy v Louvru kurátor Frédéric Villot roku 1848.¹⁵²

Na druhé straně bylo velkým problémem též „přehnané“ čištění obrazů. V prostředí trhu s uměním docházelo nejen k estetickému zalakování obrazu, ale ještě dříve k očištění. Relativně často se stávalo, že byly tyto práce svěřovány druhořadým řemeslníkům, kteří obraz „drhli“ nehledě na možné setření barevné vrstvy [12]. Vůči této praxi se ohradili již v polovině 18. století malíři-restaurátoři, kteří si již uvědomovali odpovědnost své formující se odborné profese. Oprava obrazů by měla být svěřena pouze dobrým a uznávaným umělcům: „Nesvěřujte vaše obrazy k vyčištění nevzdělaným potulným malířům.“¹⁵³

¹⁴⁸ John Addison: The Mellowing Effects of Time (1711), in: BOMFORD / LEONARD (pozn. 138) 11: „*Touch after Touch without Rest and Intermission ... He also added such a beautiful Brown to the Shades, and Mellowness to the Colours, that he made every Picture appear more perfect than when it came fresh from Master's Pencil.*“ Původně otištěno v časopisu Spectator, no. 83, 5. 6. 1711.

¹⁴⁹ William HOGARTH: The Destructive Effects of Time (1753), in: BOMFORD / LEONARD (pozn. 138) 13: „*...yellow and sullied, for this is doing time the destroyer.*“

¹⁵⁰ Hogarth byl znám svými experimenty s technologií malby, ne vždy však dopadly ve prospěch obrazu, a tak často musel po krátké době svá díla opravovat.

¹⁵¹ Srov. Cleaning Controversies, in: BOMFORD / LEONARD (pozn. 138) 426-547.

¹⁵² Srov. Frédéric VILLOT: Restauration des tableaux du Louvre, in: Annuaire des Artistes et des Amateurs, Paris 1860, 265-274 a Émile GALICHON: Restauration des tableaux du Louvre: Réponse à un article de M. Frédéric Villot, Paris 1860.

¹⁵³ TALLEY (pozn. 17) 33: „*Trust not your Pictures to be clean'd by common Travelling Painters.*“ Cit. podle The Gentleman's Magazine, 12, 1742, 434.

3.2. Věda a restaurování

V průběhu 18. století ovlivňuje nové pojetí vědy a vědecké práce především disciplíny přírodovědné, ale zasahuje i do disciplín humanitních. Můžeme proto považovat dobu osvícenskou jako počátek vědeckého přístupu k dějinám umění a potažmo i restaurování výtvarných děl.¹⁵⁴ Rozvoj znalectví podložený výzkumem a kritickou analýzou pramenů a snaha po systematizaci poznatků přispívají k zvědečtění oboru. Odborné vědecké publikace byly tištěny až do první poloviny 19. století většinou bez reprodukcí. První knihou, která byla opatřena grafickými ilustracemi, byla práce Sérrouxe d'Agincourt Dějiny umění představené v památkách v 6ti svazcích, které vycházely v letech 1821–1823. Obsahovaly na 325 listů s velmi kvalitními grafickými reprodukcemi a byly tak prvním uměleckohistorickým dílem s obrazovou přílohou takového rozsahu.¹⁵⁵

Grafické reprodukcce však nemohly nahradit skutečnost. Docházelo totiž k častým ač mnohdy nevědomým zkreslením ze strany umělce. Ačkoliv se snažil zachytit velmi přesně všechny jemné detaily, nebylo možné užít reprodukcce ke kritickému znalectví. Změna přišla až s polovinou století, kdy se začalo užívat služeb fotografie. Ve Francii je poprvé pro památkové účely využil Prosper Mérimée roku 1851 a stejného roku pracoval s fotografiemi i John Ruskin. Zprvu nebyla kvalita fotografií odpovídající pro přísné zhodnocení všech detailů, ale rozvoj šel velmi rychle kupředu. V roce 1852 založili ve Florencii bratři Alinari fotografický ateliér *Fratelli Alinari*. Kromě módních portrétních fotografií vytvářeli také fotografie mistrovských děl z galerie Uffizzi. Podobné ateliéry vznikaly v Římě, Mnichově a Paříži. První fotografie otištěné v knihách přišly však později, protože užití fotografie bylo ještě velmi drahé. Teprve na konci 70tých let po vynálezu heliogravury Karlem Klíčem se rozšířily fotografické reprodukcce ve větší míře i do odborných publikací.¹⁵⁶ Staly se tak pomocníkem ve znalecké profesi, i když samozřejmě nemohly nahradit skutečný trojrozměrný pohled.

S pronikáním vědeckých aspektů do péče o umělecká díla v 19. století se tak stala fotografie významným nástrojem pro památkové účely. Pořizování dokumentace památek bylo nejen nezbytnou součástí památkové evidence, ale umožnilo také zachycení stavu výtvarného díla před a po opravě. Doznívání purismu v péči o umělecká díla ve druhé polovině 19. století a nároky na vědecký přístup vyžadovaly odlišovat stylově provedené opravy a doplňky od původních partií. Pro tyto účely byla fotodokumentace nepostradatelná. V českých zemích jsou počátky dokumentace památek spojeny s činností Komise pro soupis

¹⁵⁴ KROUPA (pozn. 30) 96.

¹⁵⁵ Ibidem 113.

¹⁵⁶ Ibidem.

stavebních, uměleckých a historických památek královského hlavního města Prahy založené roku 1894.¹⁵⁷ Dokumentaci památek tvořily jak materiály písemné, tak fotografické, které jsou důležitým pramenem pro poznání dřívějších metod konzervace a restaurování. Mezi fotografy, kteří pro komisi v počátcích činnosti pracovali, patří fotograf Jindřich Eckert či architekt Rudolf Kříženecký.¹⁵⁸ První fotografie pražských památek představují nejen samotná umělecká díla, ale i nezbytnou stafáž, kterou tvořili buď přímí účastníci akce nebo několik osob „*se tam v nějaké jiné souvislosti vyskytnuvších, vedle ateliérové pózy aktérů měření či restaurování ... zachycuje objektiv kamery i kus nenahraného přirozeného nepořádku ... pohozených fídlátek, náradí a materiálů.*“¹⁵⁹ [14-15] Fotografická dokumentace byla také nedílnou součástí Mockerovy a Hilbertovy dostavby Svatovítské katedrály.¹⁶⁰

3.2.1 Analýza pigmentů

S prvními pokusy o zapojení přírodních věd do exaktních průzkumů obrazů na začátku 19. století souvisí hlubší poznání technických složek malby. Roku 1809 provedl JEAN-ANTOINE CHAPTAL chemické rozboru fragmentů antických nástěnných maleb.¹⁶¹ Zkoumal sedm vzorků odebraných v Pompejích. Mezi nimi našel barvy, které se „*nepřipravovaly rukou člověka,*“¹⁶² jednalo se o nazelenalou a mazlavou hlinku, která se vyskytuje v přírodě – veronská hlinka. Dále jasně žlutý okr, který se podle Chaptala obvykle žíháním mění na červený a používá se také k změkčení vody při praní, zde však byl v popelu dobře zakonzervovaný. Hnedočervený pigment, který byl v časech Chaptalových běžně dostupný na trhu a vznikal žíháním ze světlého okru, a jasně bílá pemza uzavíraly čtyři čisté přírodní pigmenty. Zbývající tři pigmenty byly podrobeny chemickému rozboru ke zjištění jejich složení. Jednalo se o práškovou a popelovou modř a „*pěkný odstín červené.*“¹⁶³ Chaptal nechával na vzorky působit kyseliny dusičnou, sírovou, amoniak a žíhal je hořákem. Podle účinků, které tyto prostředky na vzorcích zanechaly, určil jejich složení. Způsob přípravy

¹⁵⁷ Vlastimil VINTER: K dějinám dokumentace pražských památek, in: Zdislav BUŘÍVAL: Staletá Praha. Sborník Pražského střediska státní památkové péče a ochrany památek, Praha 1971, 121-129.

¹⁵⁸ Fotografie z počátků a průběhu činnosti Komise jsou uloženy v Archivu hlavního města Prahy viz. Ibidem 122.

¹⁵⁹ Ibidem 128.

¹⁶⁰ Srov. Eliška FUČÍKOVÁ/ Martin HALATA/ Klára HALMANOVÁ: Pražský hrad ve fotografii. 1856-1900, Praha 2005; Pavel SCHEUFLER et al.: Pražský hrad ve fotografii 1900-1939, Praha 2006.

¹⁶¹ Jean Antoine CHAPTAL: Sur quelques couleurs trouvées in Pompeia, in: Annales de Chimie et Physique LXX, 30. 4. 1809, 22-31.

¹⁶² Ibidem 22: „...aucune préparation de la mains des hommes.“

¹⁶³ Ibidem 26: „...une belle teinte rose.“

těchto pompejských barev nebyl do té doby znám, mohl jej tedy rekonstruovat pouze hypoteticky.¹⁶⁴

Sir HUMPHRY DAVY analyzoval v roce 1815 obdobným způsobem pigmenty starých obrazů z Titových a Liviových lázní a jiných pozůstatků dřívějších paláců starověkého Říma a domů v Pompejích.¹⁶⁵ Pomocníkem mu byl sochař Antonio Canova, který pečoval o římské památky. Odebral vzorky barev z keramiky, nástěnných maleb i štuku a navzájem je porovnal. Získal též svolení odebrat vzorky z antických maleb v Sala delle Nozze Aldobrandine ve Vatikánské knihovně a porovnal je se vzorky předešlými. Na těchto vzácných malbách přitom pracoval velmi opatrně, průzkum prováděl „*na pouhých zrnkách barev, které byly sňaty jen z míst, kde by ztráta nebyla tak znatelná.*“¹⁶⁶ Davyho zpráva je oproti Chaptalově systematicky rozdělená do kapitol podle jednotlivých pigmentů a kromě výzkumů je doplněna i poznatky z antické literatury, konkrétně spisů Pliniových, Vitruvia či Theophrasta. Davy ji věnoval nejen vědě, ale i malířům, pro které měly být jeho pokusy s kombinováním některých pigmentů a pomocných látek návodem k použití. Dochází k závěru, že barevné pigmenty, které používali již staří Římané v časech své největší slávy, se znovu navrátily v době renesance. Davy tedy musel mít dosti široký přehled o historii umění. Kromě chemických postupů pracoval i s optickými účinky pigmentů na světle a vzduchu. Jeho práce předurčila důkladný průzkum malířského materiálu, který se od 20. století stal nedílnou součástí každé restaurátorské akce.

Na tyto průkopnické práce mohli pak o století později navázat význační technologové malby jako byl A. P. Laurie, Max Doerner či Alexander Eibner.¹⁶⁷ Jejich práce zkoumající vlastnosti malířského materiálu po vědecko-technologické stránce položily základy moderní konzervační metody, která eliminuje rizika spojená s neznalostí reakcí jednotlivých materiálů mezi sebou a předurčuje jejich budoucí aktivitu.

3.2.2. Pettenkoferova regenerační metoda

MAX VON PETTENKOFER (1818-1901) [13] chemik, dvorní lékař a profesor lékařské chemie v Mnichově, byl povolán roku 1863 do Alte Pinakotek v Mnichově, aby zhodnotil čištění a

¹⁶⁴ Srov. Ibidem 23-27.

¹⁶⁵ Humphry DAVY: Some experiments and observations on the colours used in painting by the Ancients, in: Philosophical Transactions for the Royal Society in London, 1815, 97-124.

¹⁶⁶ Ibidem 100: „...researches upon mere atoms of the colour, taken from a place where the loss was imperceptible.“

¹⁶⁷ Na tyto technology se často odvolával prof. Slánský ve svém dvousvazkovém díle Technika malby viz. SLÁNSKÝ I 2003 (pozn. 51); idem II 2003 (pozn. 1).

restauraci obrazů.¹⁶⁸ Sám však neměl žádné školení ani zkušenosti v oboru restaurátorském, a proto zprvu považoval svou účast v komisi za zbytečnou.¹⁶⁹ Vedením galerie byl požádán o pomoc při řešení nepochopitelného pokrytí plochy obrazů údajným plísňovým povlakem. Pettenkofer však brzy poznal, že povlak, který pokrývá plochu obrazu a zamlžuje jej, není způsoben plísní, ale poruchou laku vlivem vlhkosti prostředí, tj. srážením vody z ovzduší na obrazech a jejím pozdější odpařování. Slepnutí laku popsal jako „*poruchu molekulární soudržnosti lakové vrstvy*.“¹⁷⁰ Začal tedy pracovat na způsobu oživení obrazového laku. Po řadě pokusů objevil, že ztracenou soudržnost může obnovit pomocí alkoholových par. Svou *regenerační metodu* si nechal patentovat roku 1863. Podrobný výklad o metodě publikoval Pettenkofer v knize Über Oelfarbe und Conservierung der Gemälde-Gallerien durch das Regenerations-Verfahren,¹⁷¹ zdůraznil výhody použití v uměleckých galeriích a také uvedl vztah metody k způsobu restaurování obrazů. Zpočátku budila regenerační metoda u odborné veřejnosti nedůvěru. Pettenkofer musel čelit mnoha kritickým poznámkám.¹⁷² Roku 1865 však byla uspořádána výstava Pettenkoferem regenerovaných obrazů a výše zmíněná komise metodu souhlasně přijala. Poté již nic nebránilo tomu, aby se rozšířila i do jiných uměleckých institucí a zemí. Velkým podporovatelem a spolupracovníkem Pettenkofera v počátcích jeho práce byl restaurátor mnichovské Alte Pinakotek pan Frey.

Princip regenerační metody spočíval v přiložení obrazu z lící strany na dřevěnou skříňku, ve které byla umístěna látka napuštěná 96% lihem, jehož výpary se nechávaly na obraz působit. [16] Doba regenerace byla značně individuální a musela se ověřit zkouškou rozpustnosti na okrajovém místě plátna. Alkoholové výpary změkčují částičky rozpadlého laku a spojují je zpět do kompaktní průhledné struktury. Pettenkofer metodu dále doplnil balzámem kopaiva, který změkčuje a nabobtnává pryskyřičné laky, a před regenerací jím obrazy napouštěl.¹⁷³ Bohužel efekt regenerace nebyl dlouhodobý, laky se znovu zakalovaly a

¹⁶⁸ Roku 1861 totiž publikoval malíř Friedrich Pecht velmi kritické články o stavu obrazů v Alte Pinakotek a galerii v Schleissheimu v deníku *Süddeutsche Zeitung*. Bavorské ministerstvo vnitra proto zvolilo komisi, která měla situaci prošetřit. Členové komise byli profesori akademie výtvarných umění Johann von Schraudolf, Carl von Piloty, Eduard Schleich, Carrière a generální konservátor Johann von Hefner-Alteneck. K mikroskopickému vyšetření plísní byl povolán dr. Radlkofer, k chemickému průzkumu změn materiálu Max von Pettenkofer.

¹⁶⁹ František PETR: *O starých malbách a jejich restaurování*, Praha 1954, 176.

¹⁷⁰ SLÁNSKÝ II 2003 (pozn. 1) 216.

¹⁷¹ Max von PETTENKOFER: *Über oelfarbe und Conservierung der Gemälde-Gallerien durch das Regenerations-Verfahren*, Braunschweig 1872

¹⁷² Díky opětovnému zprůhlednění lakové vrstvy se zvýraznily přemalby a retuše, a to vyvovalo mezi restaurátory nevoli vůči Pettenkoferovi. Jejich práce pak mohla působit nedbale a především mohla být kontrolovatelná, viz. PETR (pozn. 169) 177-178.

¹⁷³ Napuštění obrazu kopaivou bylo jedním z hlavních nedostatků Pettenkoferovy metody. Pryskyřičný film, který zůstane po odpaření éterického oleje, je velmi citlivý na vlhkost a snadno se opět zakaluje a rovněž silně žlutne. Éterický olej zase trvale změkčuje olejové barvy, které se pak snadno při čištění mohou smýt. Srov. G. van der SLEEN: *Quelques recherches à propos du nettoyage des tableaux de Frans Hals à Harlem*, in: *Archives du Musée Teyler*, sér. III, vol. V, 1921, 135-174.

ani opětovné regenerace tomu nemohly zabránit. Pettenkoferovu metodu se pokusili dále zdokonalit Büttner Pfänner zu Thal a Jevgenij Kudrjavcev.¹⁷⁴

Pettenkofer přijal svůj úkol velmi zodpovědně, kromě povahy malířského materiálu se zamýšlel i nad teoretickými otázkami restaurování. V žádném případě totiž nepředpokládal, že by jeho regenerační metodu mohl vykonávat kdokoliv, protože zásah není tak jednoduchý, jak se může zdát, aby „*jakýkoliv pracovník kdykoliv po obědě po zavření galerie ještě rychle restauroval několik stovek metrů čtverečních obrazů.*“¹⁷⁵ Rozdíl mezi pojmem regenerace a restaurace vnímal v rovině zachování originality uměleckého díla, a proto kritiky proti jeho metodě chápal jako protest starého způsobu restaurování vůči novému vědeckému přístupu.

3.2.3. Průzkum obrazů pomocí Rentgenových paprsků

Na samém konci 19. století získali restaurátoři nový nástroj pro exaktní průzkum obrazů. Počátkem roku 1896 uveřejnil Wilhelm Conrad Röntgen zprávu O novém typu paprsků,¹⁷⁶ ve které uvedl, že „*nové paprsky prostupují každou hmotu, ale ve velmi rozdílné míře.*“¹⁷⁷ Při pokusu s čtvercovou dřevěnou tyčí, která byla po celé jedné straně natřena olověnou bělobou, zjistil, že pokud paprsky prochází souběžně s natřenou plochou, nedosahují kýženého účinku, jako když pronikají skrze natřenou plochu a tyč tak vrhá tmavý stín.¹⁷⁸ První pokusy s užitím rentgenových paprsků při zkoumání obrazů prováděl prof. Dr. Walter König, předseda fyzikálního spolku ve Frankfurtu nad Mohanem, který v březnu 1896 předal 14 rentgenových snímků rozmanitých předmětů vydavatelství J. A. Barth v Lipsku.¹⁷⁹ Podle Otto Glassera, který sepsal podrobný životopis Röntgenův s uvedením dobového ohlasu

¹⁷⁴ Büttner Pfänner zu Thal místo lihu užíval chloroform. Kudrjavcev sestavil pomůcku pro lepší kontrolu působení alkoholových par. Srov. BÜTTNER PFÄNNER ZU THAL: Handbuch über Erhaltung, Reinigung und Wiederherstellung der Ölgemälde, München 1897; Jevgenij V. KUDRJAVCEV: Technika restavracij kartin, Moskva 1948.

¹⁷⁵ PETTENKOFER (pozn. 171): „...fortan jeder Diener etwa so Nachmittags nach Schliessung der Gallerie noch geschwind ein paar hundert Quadratfuss Bilder restauriren könne.“

¹⁷⁶ Wilhelm Conrad RÖNTGEN: Ueber eine neue Art von Strahlen, in: Sitzungsberichte des Physikalischmedizinischen Gesellschaft zu Würzburg, 1. 1. 1896. Bezprostředně jej následovaly překlady do anglického a francouzského jazyka, srov. Richard Francis MOULD: A century of x-rays and radioactivity in medicine. With emphasis on photographic records of the early years, Bristol 1993, 1.

¹⁷⁷ „...sind alle Körper für die neuen Strahlen durchlässig, aber in sehr verschiedenem Grade.“ Cit in: Ernst STRELLER: Zu den Anfängen der Gemäldeprüfung mit Röntgenstrahlen, in: Heinz ALTHÖFER (ed.) (pozn. 109) 311-312. Neviditelné záření má schopnost prostupovat vrstvami neprůhledných hmot a přitom vyvolává fluorescenci některých látek.

¹⁷⁸ Objev paprsků X byl uskutečněn 8. 11. 1895 a první zprávu o něm Röntgen podal 28. 12. téhož roku.

¹⁷⁹ Walter KÖNIG: 14 Photographien mit Röntgen-Strahlen, aufgenommen im Physikalischen Verein zu Frankfurt am Main, Leipzig 1896.

na jeho vynález v odborném vědeckém i populárním tisku,¹⁸⁰ se zabýval König v únoru 1896 rentgenologickým průzkumem starého obrazu, aby našel možné přemalby. Následujícího roku byl otištěn v londýnském časopise *The Electrical Review* článek týkající se průzkumu obrazů pomocí rentgenových paprsků.¹⁸¹

Konkrétně se jednalo o rentgenování obrazu *Ecce homo* od Albrechta Dürera z majetku Friedricha Burgera z Mnichova, jehož původnost byla několika kritiky zpochybňována. Roku 1893 byl sice nalezen Dürerův monogram i letopočet 1521 velkovévodou Badenským, ale ani tak nepůsobilo dílo na kritiky přesvědčivým dojmem originality. Majitel se proto rozhodl nechat obraz vyšetřit rentgenovými paprsky. Po několika nezdařených pokusech se nakonec podařilo vyvolat „*kouzelný obrázek ...vzbuzující převeliký zájem a úžas.*“¹⁸² Na snímku byly patrné korekce světél a stínů na těle Krista i trnové koruně s iniciálami A a D. Zároveň byla nalezena signatura psaná gotickým písmem, takže objevený monogram i letopočet byly velkovévodou dodatečně dopsané. Obraz byl malován na hedvábí napnutém na 2 cm tenkou dubovou desku s bohatou sítí vláken, která byla na snímku zřetelně vidět. Po tomto pokusu bylo jisté, že rentgenové paprsky „*se ukazují mít nemalý význam pro obchodníky s obrazy i ostatní k odhalení falešných napodobenin významných obrazů.*“¹⁸³

Teprve 20 let po objevu rentgenových paprsků a mnoha provedených průzkumech byl patentován Alexandru Faberovi Způsob pro zjištění přemalby u olejových obrazů apod. pomocí zhotovení rentgenových snímků.¹⁸⁴ [18] Faber jako lékař na Röntgen-institut ve Výmaru našel roku 1913 nový způsob pro užití rentgenových paprsků, a to k prosvícení olejových obrazů a zhodnocení jejich stavu podle výsledků poznatelných z rentgenových snímků. [17] Stejně jako fotografie může být snímek pomocným srovnávacím prostředkem. Díky němu lze spolehlivě zjistit, co je oku běžně neviditelné, jako přemalby, různé malířské značky nebo prokázat opravy defektů na malbě. Prosvětlování obrazů na plátně se provádí z rubové strany, kdežto u deskových obrazů ze strany lícové kvůli světelné propustnosti podložky.¹⁸⁵ Rentgenové paprsky se společně s ultrafialovým a infračerveným světlem staly základem moderního nedestruktivního průzkumu malířských děl.

¹⁸⁰ Otto GLASSER: *Wilhelm Conrad Röntgen und die Geschichte der Röntgenstrahlen*, Berlin 1931.

¹⁸¹ *Testing Pictures by the Röntgen Rays*, in: *The Electrical Review* 014, vol. 40, 30. 4. 1897, 607.

¹⁸² *Ibidem*: „...*magical pictures ... excited the greatest interest and astonishment.*“

¹⁸³ *Ibidem*: „...*may prove of considerable value to picture dealers and others in detecting fraudulent imitations of valuable paintings.*“

¹⁸⁴ *Verfahren zur Feststellung von Übermalungen bei Ölgemälden o. dgl. durch Herstellung eines Röntgenbildes*. Patent vydaný 26. 1. 1916 na vynález z 15. 3. 1914.

¹⁸⁵ *Srov. Patentschrift – reprodukce in: STRELLER (pozn. 177) 312, viz. Obrazová příloha, obr. 15.*

4. Restaurování a památkové péče

„Národ bez památek je národem bez dějin, bez vlasti.“¹⁸⁶

Rozsáhlé škody na památkách minulosti, které se nejbolestněji dotkly hlavně Francie, vyvolaly na konci 18. století po celé Evropě podnět k zamyšlení se nad ochranou hmotného kulturního dědictví a vymezení hlavních zásad jak s díly minulosti zacházet, aby zůstala zachována i následujícím generacím. Ve stejné době dochází i k ustanovení oboru dějin umění a novému pohledu na umělecká díla. Třetím a neméně důležitým podnětem pro rozvoj vědomé památkové péče bylo rostoucí národní uvědomění spojené s obrozeneckým hnutím. Zájem o vlastní minulost kladl do popředí ideu „*národnostní proti osvícenskému všelidství*.“¹⁸⁷ Vlastenecké nadšení a citový vztah k národnímu dědictví převládal nad přísnou racionalitou.

Zakládáním rozmanitých vlastenecko-patriotických spolků a historických společností je položen základ pro vznik budoucích státních institucí památkové péče.¹⁸⁸ V duchu patrioticky a romanticky laděného historismu, který vnímá památku jako nositele národní minulosti, se formuje vztah k hmotnému odkazu našich předků: „*Každý Čech, který svůj národ ctí, svatou úctou k památkám chovati má, a každý by nadšen býti měl povinností, která nám přikazuje šetřiti jich a o jejich zachování pečovati*.“¹⁸⁹ Současně s aspekty nacionálního cítění souvisí i poznávání národní historie. Na topografické příručky navazují velká kompendia o národních dějinách. Ve výtvarném umění roste obliba romanticky laděných vedut a ilustrací z českých dějin.¹⁹⁰

Významným mezníkem pro vývoj památkové péče byl vznik státních institucí pro ochranu památek. Mimo několika předchozích dílčích zákonných opatření, představovalo jejich založení prosazení systematické a kontrolovatelné péče o kulturní dědictví. Motivací přitom byl jak vliv romantického vztahu k minulosti a jejím hmotným dokladům, tak vlastenecké cítění. Podle příkladu obdobných institucí, které vznikaly již před polovinou 19. století ve Francii, Belgii, Bavorsku a Prusku, byla také v Rakousku založena roku 1850 Centrální komise pro výzkum a zachování stavebních památek ve Vídni.¹⁹¹ Hlavním cílem

¹⁸⁶ Vratislav NEJEDLÝ: Vznik a vývoj státem organizované památkové péče v českých zemích od počátků do konce habsburské monarchie, in: *Péče o architektonické dědictví. Sborník prací I.*, Praha 2008, 32.

¹⁸⁷ WIRTH 1957 (pozn. 20) 105.

¹⁸⁸ Společnost vlasteneckých přátel umění (1796), Museum království českého (1818), Archeologický sbor při muzeu (1842), Včela Čáslavská (1864), Archeologický sbor Vocel v Kutné Hoře a okolí (1877).

¹⁸⁹ Citace Karla Vladislava Zapa podle Zdeněk WIRTH: Vývoj ochrany památek 1845-1945, in: *Architektura ČSR IX*, 1950, 246, cit. in: VINTER (pozn. 21) 19.

¹⁹⁰ Srov. DVOŘÁKOVÁ (pozn. 88).

¹⁹¹ Založení státem organizované péče se podrobně věnuje Vratislav Nejedlý viz. NEJEDLÝ 2008 (pozn. 29) 29-43; idem: Založení a vývoj organizační struktury Centrální komise... ve Vídni, in: Ivan ŘEHOLOKA (odb. red.): *Památková péče na Moravě. Sborník příspěvků*, Brno 2002, 16-23. Též Manfred KOLLER:

komise bylo zkoumání památek, které mají uměleckou nebo historickou cenu, jejich klasifikace a udržování. Uměleckohistoricky vzdělaní pracovníci působili v terénu, zaznamenávali současný stav památek a návrhy nezbytných oprav. Komise dohlížela na provádění zabezpečovacích prací a o výsledcích informovala v časopise Mittheilungen der K.K. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale.

Roku 1873 se konal ve Vídni první uměleckohistorický kongres, jehož hlavními organizátory byli Rudolf Eitelberger von Edelberg a Moritz Thausing.¹⁹² Tři hlavní okruhy této konference se věnovaly:

- 1) katalogizaci sbírek, správě muzea a konzervaci uměleckých předmětů;
- 2) uměleckohistorické výuce na vysokých a středních školách, otázce reprodukce uměleckých děl;
- 3) publikační činnosti, vydávání uměleckohistorických pramenů.

Pro účely této práce je jistě nejdůležitější otázka konzervace uměleckých předmětů, která úzce souvisela s katalogizací obrazů v muzeích a galeriích.

Trvale špatný stav uměleckých děl minulosti ve většině evropských sbírek vyvolal již dříve pozornost mezi uměleckohistorickými kruhy. Jeho příčinou bylo často neodborné ošetření svěřeného artefaktu, a proto byla na kongresu přednesena žádost o nutnou nápravu. Bylo tedy doporučeno, aby na restaurování uměleckých děl, a to nejen obrazů, ale i předmětů uměleckého řemesla a kresebných studií, dohlížel stát, který případ od případu stanoví konkrétní postup a bude kontrolovat jeho provedení. Komise musí zahrnovat jak specialisty s odbornými znalostmi (restaurátory), tak i s uměleckohistorickým vzděláním. Žádné umělecké dílo ve vlastnictví státu nesmí být podrobena opravě bez toho, aniž by předem byla tato komise o plánované akci upozorněna. Zároveň je nezbytné, aby bylo zajištěno odborné vzdělání restaurátorů, zaštitěné veřejnými institucemi, tj. uměleckými akademiemi, galeriemi a technickými školami, a kvalitní učebnice pro výuku restaurování a konzervace.¹⁹³

Setkáváme se tu tedy poprvé s požadavkem institucionalizace oboru restaurování pod dohledem státu, který zajištěním kvalifikované výuky budoucích restaurátorů a historiků umění vytváří podmínky pro organizovanou péči o umělecká díla. Prostřednictvím dozoru nad prováděním restauračních a konzervačních prací bere na sebe stát zodpovědnost za národní kulturní dědictví. Ve stejném roce konání kongresu dochází též k reorganizaci

Teorie a praxe restaurování pod vedením Centrální komise v Rakousku, in: Zprávy památkové péče LXVII, 2007, 407-413; Jakub PAVEL: Dějiny památkové péče v českých zemích v 19. století. Od osvícenství do první světové války, in: Sborník archivních prací XXV, 1975, 211-219.

¹⁹² Rudolf von EITELBERGER: Die Resultate der Ersten internationalen kunstwissenschaftlichen Congresses in Wien, in: Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, 1865, 40-46.

¹⁹³ Ibidem 42.

Centrální komise.¹⁹⁴ Činnost druhé sekce, jejímž hlavním úkolem byl výzkum a ochrana památek od středověku do konce 18. století, zahrnovala také posouzení projektů „restauračních prací na jednotlivých stavebních památkách, malbách nebo plastikách jak po formální, tak po umělecké stránce.“¹⁹⁵

4.1. Teorie památkové péče

„... kdo naopak stojí na výši historického nazírání, protože má srdce otevřené pro celou minulost, cítí svou současnost a předvídá budoucnost, pro toho mají jednotlivé proměny, které staletí s jednotlivými památkami provedla, tutéž hodnotu.“¹⁹⁶

Restaurování výtvarných děl jako specifická disciplína památkové péče bylo průběžně konfrontováno s aktuálními dobovými názory na způsob opravy poškozených památek. Ve druhé polovině 19. století pozvolna dozníval puristický přístup k obnově památek a počínal se utvářet nový názor. „Nestačí již zachování památky v přibližném obrysu její hmoty a v ideální schematické rekonstrukci, ale vyžaduje se zachování přesně zjištěného tvaru do nejmenších podrobností cílevědomým nahrazením chátrající původní hmoty objektivní kopií, v níž je zachycena jak metoda původní řemeslné práce, tak odlišnost formy podle vývojových období, ráz uměleckých oblastí krajových i národních a pečeť osobní tvorby.“¹⁹⁷ Památka se jako umělecké dílo, ohraničené dobou a jejím stylem, stává nejcennějším materiálem pro dějiny umění. Do popředí se dostává snaha po maximálním zachování původnosti památky i s jejími pozdějšími doplňky. Její přesně zjištěná podoba je závazným dokladem původního uměleckého tvaru a má sloužit k následné tvůrčí práci. Důraz na odlišení původních míst od stylových doplňků přispěl k odstranění celkového přemalování obrazu.

Koncem 19. století se v prostředí vídeňské školy dějin umění formuje pohled na památku jako na doklad historického vývoje. Problematikou hmotné podstaty uměleckého díla a možnostmi jeho zachování se zabýval Alois Riegl, který ve spojení s pojmem *hodnota stáří* doporučuje památku pouze konzervovat. Rieglův přístup k památce byl veden snahou udržet ji ve stavu, v jakém se dochovala do současné doby. V otázce restaurování nástěnných maleb navrhoval ponechat fragmenty „beze všech doplňků a prezentovat je jako muzeální

¹⁹⁴ Vratislav NEJEDLÝ: Sedmdesátá léta až počátek 20. století, in: ŘEHOLKA (pozn. 191) 37.

¹⁹⁵ Ibidem 38.

¹⁹⁶ Franz KUGLER: O památce a jejím uchování, cit. in: KROUPA (pozn. 30) 144.

¹⁹⁷ WIRTH 1957 (pozn. 20) 106.

*artefakt.*¹⁹⁸ Ve stejném duchu se nese i prohlášení Georga Dehia *nikoliv restaurovat, ale konzervovat.*¹⁹⁹ Nicméně Riegl si uvědomoval, že ve skutečnosti již samotné očištění uměleckého díla představuje svým způsobem zásah do jeho vzhledu a proto čistá konzervace bez jisté míry restaurace není možná.²⁰⁰

Pro Maxe Dvořáka byly památky součástí duchovního bytí lidstva, svou pozornost věnoval nejen památkám samotným, ale i jejich okolí. V Katechismu památkové péče názorně představil příklady správného a nesprávného přístupu k opravě uměleckých děl a architektury. Odkrývání nástěnných maleb se „*nesmí ponechat obyčejným zedníkům nebo – jak se často děje – samotným nadšeným nálezcům, nýbrž je nutno oznámit nález památkovému úřadu.*“²⁰¹ Odkrytí a očištění musí provést školený restaurátor. „*Nechají-li se staré nástěnné malby přemalovat, pak to znamená zničení jejich historické a umělecké ceny.*“²⁰² Povrchové nečistoty na obrazech se mohou opatrně odstranit měkkou látkou, jestliže jsou ale obrazy silně poškozené „*nemohou být svěřeny libovolnému malíři či diletantovi, kteří často nabízejí své služby ... svěřené obrazy nezachraňují, nýbrž zcela ničí. Ostatně také mezi takzvanými restaurátory ještě nedorostli všichni těžké a plně zodpovědné úloze restaurátorství.*“²⁰³

Dvořák byl v otázce malířských retuší méně přísný než Riegl, připouštěl lehké doplňky na tmelených místech relativně zachovalých maleb, a to z důvodů výtvarných: „*Umělecké dílo je možné uvážlivě doplnit, aby byla zachována jeho výtvarná kvalita a úplnost formy.*“²⁰⁴ Maxe Dvořáka v syntetickém pohledu na opravu uměleckých děl následoval Václav Wagner. Představy o restaurování památek byly u něj vedeny snahou ukázat dílo v jeho harmonickém celku, nikoliv vyzdvižení jednoho či více jednotlivých slohových období památky: „*...napodobení, případně volné napodobení je oprávněno tam, kde se provádí ve službě celku a jeho vztahů určených výtvarnými zákony.*“²⁰⁵ Na Wagnerovu estetiku výtvarného díla jako celku reagoval Vincenc Kramář a Bohuslav Slánský, kteří při restaurování uměleckých děl uplatňovali lokální retuše (viz. kapitola 6.1.).

¹⁹⁸ Vratislav NEJEDLÝ: Sedmdesátá léta až počátek 20. století, in: ŘEHOLKA (pozn. 191) 58. Srov. Alois RIEGEL: Zur Frage der Restaurierung von Wandmalereien, in: Mitteilungen der K.K. zentral-kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale, D.F., II, 1903, 14-31.

¹⁹⁹ Srov. Georg Gottfried DEHIO: Ochrana a zachovávání památek, in: Časopis společnosti přátel starožitností českých v Praze XIV, 1907, 53-66; idem: Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900, Braunschweig 1988.

²⁰⁰ RIEGEL (pozn. 198)

²⁰¹ Max DVOŘÁK: Katechismus památkové péče, Praha 2004², 43.

²⁰² Ibidem.

²⁰³ Ibidem.

²⁰⁴ Vratislav NEJEDLÝ: Sedmdesátá léta až počátek 20. století, in: ŘEHOLKA (pozn. 191) 59.

²⁰⁵ Václav Wagner: Umělecké dílo minulosti a jeho ochrana, Praha 2005, 28.

4.2. Péče o umělecká díla v českých zemích

Počátky památkové péče v Čechách můžeme spojovat s úctou k místům vážícím se ke kultu světců a jejich ostatků. Nejlepším dokladem je zachování kontinuity hrobu sv. Václava jako nejsvětějšího místa České země od 10. století až dodnes. Vědomá péče o umělecká díla minulosti je zároveň svázána s vlasteneckou touhou po zachování dokladů národní historie. Proto výzdoba katolických kostelů nebyla ani v době reformačních nepokojů zlostně rozbíjena, neboť „hluboká, v lidu zakořeněná úcta před dílem národní minulosti zabránila českým bratřím, aby všude ničili předměty starého kultu.“²⁰⁶ Umělecké předměty byly z kostelů odstraňovány a ukládány na jiná místa. Tak tomu bylo i při „reformaci“ chrámu sv. Víta roku 1619, kdy král Friedrich Falcký sice povolil odstranění předmětů stojících příliš na očích, ale vyslovil přání „aby umělecky nejvzácnější předměty byly zachovány a uloženy na bezpečném místě.“²⁰⁷ Sama Svatovítská kapitula usilovala o záchranu malířských a sochařských děl, nicméně více než památková hodnota je tížila hmotná (finanční) ztráta.²⁰⁸ Jinak tomu ale bylo s ostatky světců, které především musely být zachráněny jako duchovní paměť národa, „... byt' hmotná ztráta vzniklá zničením uměleckých děl byla sebebolestivější.“²⁰⁹ [4-5]

Zajímavou zprávu o zázračné opravě středověkého mariánského obrazu nalezneme ve třetím svazku Poselkyně starých příběhův českých.²¹⁰ Ve Zbraslavském klášteře byl po požáru nalezen ohněm nedotčený obraz Panny Marie, pouze dřevěná deska byla zprohýbaná, jak dlouho ležela mezi rumem plameny poškozeného kostela. Tamní bratr Zachariáš Šváb, „dobrý malíř, také spolu i dobrý řezbář“,²¹¹ se rozhodl pokřivenou desku opravit. Rozřezal ji na tři díly, které znovu k sobě kličem slepil, narovnal a stáhl šrouby. Když však po zaschnutí lepidla šrouby odstranil, „spatřil mnohem skřivenější býti ten sv. obraz nežli předešle býval ... on Zachariáš byl zarmoucen, svého aučinku, ačkoliv dobrým a pobožným aumyslem před sebe vzatýho, litoval a pro velkau lítost v nepokojnosti své mysle celau následující noc trval, žádaje Boha a Rodičku jeho, aby ten skutek k všetečnosti, ani k opovážlivosti přičítán nebyl.“²¹² Dalšího dne však byl obraz zase narovnan tak, jak vždy býval, aniž by byl zpevněn šrouby. Na

²⁰⁶ Viktor KOTRBA: Historismus a počátky památkové péče v českých zemích v době barokní, in: Staletá Praha. Sborník Pražského střediska státní památkové péče a ochrany přírody, Praha 1966, 25.

²⁰⁷ Lubomír KONEČNÝ / Michal ŠRONĚK: Vincenc Kramář. Zpustošení chrámu svatého Víta v roce 1619 (=Fontes historiae artium VI), Praha 1998, 51. Královo přání nicméně nebylo příliš respektováno.

²⁰⁸ Ibidem 52.

²⁰⁹ Ibidem 54. Umělecká díla byla především prostředkem „...ke glorifikaci duchovní symbolů, k získávání duší a šíření moci církve.“

²¹⁰ Jan František BECKOVSKÝ: Poselkyně starých příběhův českých II, sv. 3, Antonín REZEK (ed.), Praha 1880, 452-453.

²¹¹ Ibidem 452.

²¹² Ibidem.

památku tohoto zázraku vsadil opat Jiří Junker do spony, spínající plášť Panny Marie velký a drahý smaragd ze svého prstenu. Deskový obraz byl patrně „zázračně“ narovnan vlivem atmosférické vlhkosti.²¹³

V době pobělohorské přistupuje k ochraně národní minulosti také snaha po zachování vlastní rodové historie, vymezení se vůči nově příchozí cizí šlechtě a přeběhlíkům. Dochovaná závěť hraběte Heřmana Černína z Chudenic z roku 1650 přikazuje dědicům, aby pečovali o nástěnné malby zakladatelů svého rodu v kostele v Chudenicích a zabránili jakémukoliv zničení či přemalbě: „*Co pak se kostela našeho v Chudenicích dotýče, kterýžto statek v rodu našem bez proměny šest set let stále jest, jsouce tu vymalováno a vypsáno...nařizují, aby každý můj nápadník na to pozor dal, aby v témž kostele Chudenském pod žádným způsobem starých malování a psaných věcí tam jsouc neobnovovali, tím méně je rušili, nýbrž aby ve své podstatě a starožitné památce zanechali...!*“²¹⁴ Vědomí rodové tradice v rané době barokní vyústilo v zakládání šlechtických zámeckých obrazáren.²¹⁵

Pojem a ideový obsah památky se vytváří teprve na přelomu 18. a 19. století. Do té doby platila pieta k sakrálnímu nebo dynastickému objektu. Jako závažná byla chápána jeho duchovní podstata, tj. úcta byla přenášena v případě ztráty na kopii. Ani osvícenská racionalita nezabránila ve volné úpravě originálu v duchu jednotné formy. Vědomí vlastní rodové historie přerostlo v romantický zájem o památky národní minulosti. V 18. století se v tomto duchu setkáváme s ostrými kritikami proti nešetrným stavebním úpravám: „*Je žádoucí, aby už někteří lidé ustali s tou nevhodnou horlivostí předělávat vše staré. Majít někteří lidé odpor ke všemu, co nemá čerstvou tvář, staré věci ruší a odstraňují tak paměť na své předky, ba i na sebe.*“²¹⁶ Také výtvarná díla malířská čelí velkým restaurátorským zákrokům na jedné straně v souvislosti s rozvojem uměleckého trhu a na druhé s postupným profilováním restaurátorské profese. S růstem poptávky po restaurátorských zásazích roste také počet nedostatečně kvalifikovaných řemeslníků.

Situaci v péči o obrazy v první polovině 19. století reflektuje Antonín Machek v Memorandu o restaurování pražských kostelních obrazů, které předložil doзору nad

²¹³ KOTRBA (pozn. 206) 28.

²¹⁴ Karel HOSTAŠ / František Adolf BOROVSKÝ: Soupis památek historických a uměleckých VII. Politický okres Klatovský, Praha 1899, 26, cit. in: KOTRBA (pozn. 206) 26-27.

²¹⁵ O vývoji sběratelství v českých zemích nejnověji SLAVÍČEK 2008 (pozn. 19) s odkazy na další literaturu.

²¹⁶ Václav RYNEŠ: Z dějin ochrany památek, in: Památková péče 23, 1963, 246. Autor článku cituje ve svém překladu latinský text díla Jan Tomáš BERGHAUER: Protomartyr poenitentiae II, Augsburg 1761, 122-123.

pražskými kostelními malbami (Aufsicht über die Prager Kirchengemälde).²¹⁷ Machek upozorňuje na velmi špatný stav „*pěkných obrazů, které volají o smilování*“, mnoho z nich „*pro špínu vůbec nelze poznat, od koho jsou a co představují*.“²¹⁸ Kriticky se staví k pravděpodobně běžné praxi opravování obrazů, které byly lehce očištěny a znovu přelakovány. Ačkoliv v některých případech postupoval restaurátor pečlivě a omýval dlouze a důkladně obraz, přesto nebyla odstraněna „zažraná“ špína. Lak nanesený na takto nedočištěný obraz jeho stav ještě zhoršil, neboť po krátké době byl obraz ještě více ztmavlý a nečitelný než před čištěním. V takovém případě je nutno přistoupit k sejmutí nového laku. Tato akce však musí být prováděna opatrně, protože prostředky určené k snímání laků působí i na barevnou vrstvu. Při retušování „*aby se nepřimalovalo nic, co na obraze nikdy nebylo, jinak obraz ztratí cenu*.“²¹⁹ Proti špatnému restaurování se Machek ohrazuje slovy: „*má-li se něco podniknout, ať se to dělá pořádně nebo raději vůbec ne*.“²²⁰

Velké restaurátorské zásahy ve druhé polovině 19. století jsou spojeny s vlnou oprav chrámových interiérů. Jejich realizace se nesou v duchu puristického dogmatu o čistém slohu památky: „*Měla-li však památka býti stálým dokladem doby, jež ji zbudovala, musila celým svým zevnějškem i vnitřkem vyvolávati dojem své původní podstaty ... nešlo o původnost památky, ale o dojem, který měla vždy vyvolávati v očích a uších cituplných zbožňovatelů minulosti*.“²²¹ Péče o nástěnné malby na konci 18. a začátku 19. století byla zatlačována do pozadí na úkor závěsných obrazů, které v souvislosti se sběratelstvím a uměleckým trhem byly na předním místě. Opravy nástěnných maleb se omezily pravděpodobně jen na nejnutnější lokální zásahy a přemalby. Větší pozornosti se nástěnným malbám dostalo od poloviny 19. století díky restauracím sakrálních staveb. Často byly „náhodou“ objeveny pod obílenou stěnou, dosud netušené figurální dekorace. Způsob, kterým se tyto malby odkrývaly, nebyl vždy v jejich prospěch, jak výše apeloval Max Dvořák.²²²

Nemalou zásluhu na vytvoření jednotné metodologie a postupu restaurování výtvarných děl měl Druhý sjezd na ochranu památek konaný v Praze roku 1913. Hlavními tématy byla správná a odborně prováděná konzervace bez porušení originality díla.

²¹⁷ Memorandum je uloženo v Archivu hlavního města Prahy, stará značka 2521, není datováno. Český překlad uveřejnil Jindřich Šámal, který jej datuje do 20tých let 19. století – Jindřich ŠÁMAL: Neznámé memorandum o restaurování pražských kostelních obrazů, in: Zprávy památkové péče 17, 1957, 205-206.

²¹⁸ ŠÁMAL (pozn. 217) 205.

²¹⁹ Ibidem 206.

²²⁰ Ibidem.

²²¹ WIRTH 1957 (pozn. 20) 105.

²²² Správný postup při odkrývání nástěnných maleb srov. Gustav MIKSCH: Konzervace nástěnných maleb vápenných, in: Druhý sjezd na ochranu památek v Praze 1913, Praha 1915, 59.

Příspěvky pronesené na tomto sjezdu se staly prvním vyslovením zásad správného postupu péče o umělecká díla v našich zemích, jelikož do té doby nebyly publikovány žádné pokyny k restaurování a konzervaci na půdě české odborné literatury.²²³ Jednotlivé příspěvky se týkaly restaurování a konzervace olejových obrazů na dřevě a plátně, nástěnných maleb, kamene a staveb, štukových prací a sgrafit, dřevěných prací, archiválií a muzejních předmětů.

Restaurování závěsných obrazů se věnoval František Xaver Jiřík, svou přednášku doplnil i praktickými ukázkami.²²⁴ V úvodu svého příspěvku rozlišuje důrazně obnovu, tj. renovaci a udržení, tj. konzervaci.²²⁵ „*Systém moderní konzervace obrazů vybudován jest na zásadě zachování posledního stavu.*“²²⁶ Upozornil na nebezpečí užívání lihových preparátů, běžně dostupných v obchodech, při čištění maleb, které obrazy ničí. Doporučoval naopak užití benátského mýdla. K oživení laku měla sloužit Pettenkoferova regenerační metoda. Silně poškozené obrazy je třeba přenést na nový materiál, a to plátěné na plátno (rentoiláž) a dřevěné zpět na dřevěnou desku (marouflage). K zacelení defektů jsou vhodné klichokřídové tmely, lehce zatónované neutrálním tónem, aby je z blízka bylo možno rozeznat. Eventuelně je možné ještě na vlhkou vrstvu laku nanést další tónování olejovou barvou. „*Trhlin ve vrstvě barevné (craquelur) šetří konservátor jako dokumentů stáří obrazu.*“²²⁷

Na stránkách Věstníku Klubu za starou Prahu, který vycházel od roku 1910, se objevovaly již od prvních čísel odborné statě věnující se opravám památek. Jednalo se o záznam konkrétních zásahů, ale také o popis a způsob restaurování a konzervace obecně. Autorem těchto příspěvků byl hlavně Zdeněk Wirth a Václav Wagner, který také pravidelně informoval o provedených záchranných akcích v daném roce.²²⁸

²²³ Druhý sjezd na ochranu památek v Praze 1913, Praha 1915.

²²⁴ František Xaver Jiřík: Konzervace olejových obrazů na plátně a na dřevě, in: Druhý sjezd (pozn. 223) 61-62.

²²⁵ Ibidem 61: „*Renovace představuje rušivé zásahy do původnosti díla přemalbami a doplňky.*“

²²⁶ Ibidem.

²²⁷ Ibidem 62.

²²⁸ Zdeněk WIRTH: Zásady ochrany památek a veřejné esthetiky. 1. Obnova a udržování (Restaurování a konzervace), in: Věstník Klubu za starou Prahu I, 1910, 25-26; idem: Zásady ochrany památek a veřejné esthetiky. 2. Správná konzervace sgrafit, nástěnných maleb a štuk, in: Věstník Klubu za starou Prahu II, 1911, 42-45, 60-62; Augustin VLČEK: Zásady ochrany památek a veřejné esthetiky. 3. Správná konzervace obrazů na plátně a dřevě, in: Věstník Klubu za starou Prahu III, 1912, 17-20; Stanislav SOCHOR: Z praxe ochrany památek. Cibule, nevhodný prostředek k čištění obrazů, in: Věstník Klubu za starou Prahu III, 1912, 14-15; Adolf BĚLOHOUBEK: Restaurování uměleckých děl malířských, in: Věstník Klubu za starou Prahu XVII, 1934, 41-43. Václav Wagner: Památky zachráněné. Opravy uměleckých děl v Praze – tématická sekce z obsahu Věstníku VI. Z Prahy.

4.2.1. Restaurování malířské výzdoby hradu Karlštejn

Na konci 18. století se hrad Karlštejn nacházel v dosti neutěšeném stavu. V průběhu staletí se pozornost soustřeďovala především ke stavebním úpravám a opravám. O stavu malířské výzdoby deskové a nástěnné informoval ve druhé polovině 17. století Bohuslav Balbín.²²⁹ Již v této době chyběl v kapli sv. Kříže jeden deskový obraz. Teprve v následujícím století inspektor Johann Andres Pelz, který hrad navštívil a prohlédl, zdůraznil, že „*zvláště starobylé obrazy v kapli sv. Kříže vyžadují opravu.*“²³⁰ O jakémkoliv zásahu na obrazech se však nezachovaly v pramenech žádné zprávy a pravděpodobně byly ponechány dál svému osudu až do roku 1839, kdy se z podnětu Společnosti vlasteneckých přátel umění (dále jen **SVPU**) přistoupilo k jejich restauraci.

SVPU ostatně věnovala již mnohem dříve svou pozornost karlštejnským malbám, zejména prostřednictvím malíře a znalce Jana Quirina Jahna. Ten roku 1775 připravoval podle karlštejnských portrétů podobiznu Karla IV. pro Pelzovu edici *Effigies*.²³¹ Při průzkumu Ostatkových scén došel k závěru, že se jedná o olejomalby.²³² Součástí Jahnova rukopisu o restaurování maleb je pasáž popisující stav deskových i nástěnných maleb. Podle jeho názoru obrazy nebyly v dobrém stavu, jelikož po dotyku zůstávala barva na prstech.²³³ Hlavní příčinou byly podle Jahna teplotní výkyvy během roku. Průzkum stavu a malířské techniky obrazů prováděla roku 1780 též komise pod vedením univerzitního profesora Františka Lothara Ehemanta z podnětu hraběte Václava Antonína Kounice. Podobné průzkumy malířských technik se udály i v jiných evropských zemích z popudu Lessingovy edice traktátu Theophila Presbytera roku 1775 (viz. kapitola 2.1.), „*zveřejnění tohoto rukopisu vyvolalo téměř po celé Evropě průzkum starých maleb.*“²³⁴ Členy komise byli pražský malíř a znalec Jan Kastner, Joseph Sechter a Franz Wolff.²³⁵ Průzkum obrazů se prováděl třením tvrdými štětci a potíráním terpentýnem s mazlavou směsí od Jana Kastnera (*Kastnerischen*

²²⁹ Bohuslav BALBÍN: *Miscellanea historica regni Bohemiae*, dec. I., lib. III., cap. VIII, 1679-1688, 100-107, cit. in: NEUWIRTH (pozn. 40) 10.

²³⁰ Antonín FRIEDL: *Magister Theodoricus. Das problem seiner malerischen Form*, Praha 1956, 28: „... *in der Heiligenkreuzkapelle namentlich die uralten Bildnisse der Erneuerung bedürfen.*“ Zpráva ze dne 6. 3. 1731.

²³¹ *Effigies virorum eruditorum atque artificum Bohemiae et Moraviae / Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten und Künstler nebst kurzen Nachrichten von ihren Leben und Wirken I-IV.*, Prag 1773-1782. František Martin Pelcl byl editorem svazku III. a IV.

²³² NEUWIRTH (pozn. 40) 10.

²³³ ANG, fond Jan Quirin Jahn (142), přír. č. AA 1222/2: „...*sind die Oehlgemälte auß Giebsgrund oder an der Mauer hier noch gut erhalten...*“ „...*wie an Pastellgemälde lassen und färben.*“

²³⁴ JAHN 1792 (pozn. 93) 3: „...*die Bekanntmachung dieses Manuscripts fast durch ganz Europa Prüfungen alter Gemählde veranlaßte ...*“

²³⁵ Joseph Sechter, matematik a sběratel, narýsoval půdorysy, průřezy a nákresy stěn kaple sv. Kříže a sv. Kateřiny, Franz Wolff, sběratel a malíř, viz. JAHN 1792 (pozn. 93) 10-11 (poznámka b).

Schleime), která s sebou vzala všechnu špínu.²³⁶ Názory členů komise a odborné veřejnosti na malířskou techniku zmíněných maleb se lišily. Podle Christopha Gottlieba von Murr se olej mohl na obrazy dostat už během dřívějších oprav.²³⁷

Inspektor vídeňské dvorní galerie Christian von Mechel, který zastával též názor, že zmíněné deskové obrazy jsou olejomalby, požádal o převoz některých obrazů do vídeňských sbírek.²³⁸ V roce 1780 byly tedy z příkazu císaře Josefa II. odvezeny do Vídně obrazy: sv. Augustin, sv. Ambrož, Ukřižování s Pannou Marií a sv. Janem a triptych Thomasa da Modeny. Profesor Ehemannt dohlížel na jejich vyjmutí a odvoz do Vídně.²³⁹ Obrazy byly uloženy v Belvederu a také zde se prováděl průzkum k určení malířské techniky.²⁴⁰ Během průzkumu však domněnka, že se jedná o olejomalby, nebyla potvrzena. Obrazy nebyly navráceny zpět na Karlštejn, ale zůstaly ve Vídni až do roku 1901.

Znovuoživení zájmu o malířskou výzdobu Karlštejna přišlo až počátkem 19. století, kdy hrad navštívil německý estetik a literární historik Friedrich Schlegel.²⁴¹ Jeho popis Karlštejna nesoucí stopy romantického přístupu k památkám ovlivnil i české badatele a vyvolal znovu otázku zachování hradu a jeho výzdoby, neboť mají velkou uměleckou hodnotu. Schlegl líčil „*silný emotivní dojem, který hrad v návštěvníkovi vyvolává jako připomínka minulých událostí.*“²⁴²

V roce 1823 se obrátil na Muzeum království českého ředitel karlštejnského panství František Auge s žádostí o opravu a kopie deskových obrazů z kaple sv. Kříže.²⁴³ Národní muzeum předalo tuto žádost k vyřízení hraběti Františku Šternberkovi a SVPU. K realizaci restaurování deskových obrazů z kaple sv. Kříže došlo však až ve 40tých letech, neboť bylo třeba zvolit vhodnou metodu na základě průzkumu maleb. Komise sestavená k posouzení navrhovaných metod prověřovala roku 1838 nejprve návrh vídeňského malíře Eduarda Gurka. [20] Zkoušky pracovního postupu a užitého materiálu, která se konala 24. ledna 1839, se jako odborníci zúčastnili inspektor Obrazárny Josef Karel Burde, František Horčíčka,

²³⁶ Jan Kastner složení této směsi tajil. Podle působení směsi na obrazy usoudil, že se jedná o olejomalby, viz. NEUWIRTH (pozn. 40) 11-12, JAHN 1792 (pozn. 93) 29 (poznámka p).

²³⁷ Christoph Gottlieb von MURR: Neue Beiträge zur Geschichte der Ölmalerey, in: Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur XV, 1787, 16, cit. in: Vratislav NEJEDLÝ: K restaurování deskových obrazů mistra Theodorika v kapli sv. Kříže před stopadesáti lety, in: Zprávy památkové péče LII, 1992, 23. Srov. JAHN 1792 (pozn. 93) 4-5.

²³⁸ NEJEDLÝ 1992 (pozn. 237) 23.

²³⁹ Ibidem.

²⁴⁰ Karel CHYTIL: Obrazy karlštejnské v Belvedere vídeňském, in: Památky archeologické XI, 1878–1881, 265-270. Obrazy byly umístěny v oddělení staroněmecké malby pod čísly 1, 37, 43, 106

²⁴¹ MENCLOVÁ (pozn. 119) 280; NEJEDLÝ 1992 (pozn. 237) 23.

²⁴² NEJEDLÝ 1992 (pozn. 237) 23.

²⁴³ Zdeněk HOJDA: Společnost vlasteneckých přátel umění a počátky památkové péče v Čechách, in: Tomáš VLČEK (ed.): Historické vědomí v českém umění 19. století. Sborník přednášek uměnovědné konference. Uměnovědné studie III., Praha 1981, 216; ANG, fond SVPU, přír. č. AA 1251/8.

Antonín Mánes a Václav Markovský.²⁴⁴ Gurk po důkladném prozkoumání maleb přistoupil k restaurování dvou obrazů. Napustil červotočivé desky impregnující látkou pro zpevnění dřeva, původní rámy na rubu zpevnil, očistil obrazy od povrchových nečistot a poté je nově přelakoval.²⁴⁵ Ke zhodnocení výsledku opravy byl purkrabím Karlem Chotkem přizván i ředitel vídeňské galerie Peter Krafft. Ten se domníval, že malby jsou temperové, a proto nedoporučoval jejich restaurování pomocí olejových látek nejen kvůli zbytečnosti, ale i nebezpečnosti.²⁴⁶ Komise Gurkův návrh metody restaurování neschválila a rozhodla se na doporučení nejvyššího purkrabí Karla Chotka vyzkoušet jiný restaurátorský postup, který navrhoval František Horčíčka.²⁴⁷

František Horčíčka zastával názor, že deskové obrazy mistra Theodorika jsou provedeny technikou enkaustiky a předpokládal byzantský původ malíře.²⁴⁸ Zkoušky podle Horčíčkova postupu se počátkem roku 1839 zúčastnili Josef Karel Burde, Antonín Mánes a Václav Markovský. Horčíčka navrhoval již dříve očištění desek, vyspravení defektů a celkové zaretušování. Zkoušku své metody prováděl na desce se sv. Ondřejem.²⁴⁹ Na vybrané partii obrazu zkoušel rozpustnost barvy pomocí teplé vody, což neprokázalo, že by se jednalo o temperu. Další prostředky ke zkoušce byly škrobový líh, terpentýn a rektifikovaný vinný ocet, jejich účinnost byla též minimální. Jelikož barva byla na některých místech zpraškovatělá, hrozilo u malby podlepené papírem či látkou její zničení při odlepování, napustil proto desky olejem a přetřel lesklým lakem. Komise byla s průběhem i výsledkem zkoušky spokojena a navrhla, aby se karlštejnské deskové obrazy restaurovaly podle tohoto postupu.²⁵⁰ Restaurátorem byl navržen člen komise Václav Markovský. Císařským výnosem byl ale zvolen jako restaurátor ředitel Obrazárny SVPU Josef Karel Burde.²⁵¹ Ten byl přesvědčen, že se obrazy mají v rámci opravy rozsáhle rekonstruovat, naproti tomu Markovský a většina členů SVPU se klonili spíše k názoru zasahovat pokud možno co nejméně.²⁵² Na podzim byly obrazy vyjmuty z rámců, zabaleny a dopraveny na Pražský Hrad. V následujícím roce se provedlo další

²⁴⁴ Václav Ignác Leopold Markovský (1789–1846) historický malíř, získal umělecké vzdělání u Ludvíka Kohla a Josefa Berglera. Společně s Václavem Mánesem, Josefem Führichem a Antonínem Machkem spolupracoval na ilustracích do *Geschichte Böhmens*, které vycházely od roku 1820.

²⁴⁵ Die Heiligenbilder in Karlstein, in: Bohemia (red. Gottlieb Haase), 93, 2. 8. 1839, nepag.

²⁴⁶ Die Heiligenbilder in Karlstein, in: Bohemia (red. Gottlieb Haase), 93, 4. 8. 1839, nepag. Doporučoval také, aby desky z kaple sv. Kříže byly vyjmuty z paneláže.

²⁴⁷ HOJDA (pozn. 243) 216.

²⁴⁸ ANG, fond SVPU, přír. č. AA 1521/8, Sf/2 (Zweckmäßige Herstellung der merkwürdigen Gemälde aus der ersten Hälfte des 14. J.H. in Schlosse Karlstein in Böhmen): „*Bindungsmittel der Farben sei, womit byzantinische Tafeln gemalt sind, und welches an vorzügen die gewöhnliche Oelmalerei übertrifft.*“ Horčíčka již roku 1832 navrhoval obrazy očistit, opravit poškozená místa, domalovat chybějící partie a přelakovat.

²⁴⁹ Die Heiligenbilder in Karlstein, in: Bohemia (red. Gottlieb Haase), 93, 6. 8. 1839, nepag.

²⁵⁰ Die Heiligenbilder in Karlstein, in: Bohemia (red. Gottlieb Haase), 93, 6. 8. 1839, nepag; ANG, fond SVPU, přír. č. AA 1521/8, Sf/2.

²⁵¹ NEUWIRTH (pozn. 40) 16

²⁵² NEJEDLÝ 1992 (pozn. 237) 24.

zkušební restaurování. Vystala však diskuze o způsobu opravy a o výsledné vizuální podobě desek. Císařským nařízením bylo konečně rozhodnuto, že další opravu desek bude provádět Václav Markovský podle dřívějšího návrhu SVPU, tj. bez rekonstrukcí zlaceného pozadí a ornamentů.²⁵³ Členové komise, hrabě Chotek, Johann Rittersberg, František Tkadlík, Václav Hanka a výše zmínění malíři-odborníci, se shodli, že je třeba opravit i ostatní obrazy.²⁵⁴

Vykonaná práce na restaurování deskových obrazů byla zhodnocena kladně.²⁵⁵ Po skončení restaurace²⁵⁶ [21-22] se obrazy vrátily zpět do kaple sv. Kříže v květnu 1842. V létě probíhalo zpevňování starých rámců a výroba zpevňovacích rámců a parketáží, které prováděl berounský truhlář Václav Bedřich Kilches. „*Markovského a vlastně i Kilchesův zásah tak nadlouho určily podobu Theodorikových deskových obrazů a jejich rámování.*“²⁵⁷ Markovský byl pokládán za jednoho z předních odborníků v oboru restaurování a bezpochyby pro své vzdělání využil odbornou literaturu, která počala koncem 30tých let vycházet v Německu.²⁵⁸ Hlavně díky provedené petrifikaci dřevěných podložek se zachránila většina maleb před budoucí zkázou.²⁵⁹ Důležité bylo také vypuštění retuší porušených barevných i zlacených míst, které byly pouze přelakovány spolu s malbou.²⁶⁰ Na tomto příkladu restaurace můžeme pozorovat odklon od dřívější praxe nadužívání retuší a přemaleb. Krátká etapa nového přístupu motivovaného snahou po zachování původního vzhledu a redukcí restaurátorského zásahu korespondovala s dobovými tendencemi 30tých až konce 60tých let 19. století v památkové péči.²⁶¹

Také ostatní malířské výzdobě byla věnována příslušná péče. Se stavebními a restaurátorskými pracemi na nástěnných malbách se začalo roku 1887.²⁶² Způsob opravy maleb v kostele Panny Marie byl však označen jako nevyhovující, stejně jako obnova zlaté klenby v kapli sv. Kříže. Malby na schodišti vedoucí do kaple byly přemalovány již kolem roku

²⁵³ Ibidem.

²⁵⁴ Dobrozdání ve věci nutné opravy deskových obrazů z kaple sv. Kříže poskytl dále ředitel vídeňských sbírek P. Krafft a odborníci z vídeňské Akademie. Krafft zdůraznil, že opravy se musí omezit jen na to nejnutnější a v žádném případě nesmí být nic pozměněno viz: SLÁNSKÝ: Oprava obrazů z hradu Karlštejna, in: Volné směry XXXIII, 1937, 26.

²⁵⁵ Komise práci Markovského pravidelně sledovala. Zdeněk Hojda upozornil na jisté nesrovnalosti v archivních pramenech týkajících se právě úředních záznamů z opravy, viz. HOJDA (pozn. 243) 218.

²⁵⁶ ANG, fond SVPU 1521/73 (Žádost Markovského o vyplacení honoráře za provedené opravy).

²⁵⁷ NEJEDLÝ 1992 (pozn. 237) 24.

²⁵⁸ Ibidem 25. Jedná se o práce Christiana Köstera a Friedricha Lucana (viz. kapitola 3.1.1.).

²⁵⁹ Bohuslav SLÁNSKÝ: Oprava tabulových obrazů v kapli sv. Kříže na hradě Karlštejně, in: Zprávy památkové péče II, 1938, 26.

²⁶⁰ Ibidem.

²⁶¹ Vratislav NEJEDLÝ: Osudy kaple sv. Kříže na Karlštejně ve světle písemných pramenů, in: Technologia artis II, Praha 1992, 61.

²⁶² Karel STÁDNÍK: Realizace zlacení, obnovení potahů spár, in: Rekonstrukce a obnova umělecky hodnotné výzdoby interiérů hradu Karlštejna v ekologických podmínkách 20. století. Seminář o hradu Karlštejnu konaný 2. 9. 1987 na fakultě stavební ČVUT Praha, Praha 1987, 85-87.

1608 spolu s malbami v kostele Panny Marie.²⁶³ Schodištní cykly s výjevem ze života sv. Václava a sv. Ludmily byly ve velmi špatném stavu. Stávající stav zdokumentoval František Sequens roku 1887 provedením akvarelových a kvašových kopií maleb. Zachytil pečlivě kolorit, místa zachovalá i vypadlá, a také praskliny. [31] Schodištní cykly byly již dříve kopírovány, roku 1837 Antonínem Lhotou a Vilémem Kandlerem byly zhotoveny akvarelové kopie.²⁶⁴ [30] Když byl v roce 1870 vybrán k vypracování restaurátorského projektu Bedřich Schmidt, který na tomto úkolu spolupracoval se svým žákem Josefem Mockerem, bylo mj. také rozhodnuto provést doplnění nástěnných maleb: „*Bude dlužno tedy to, co ještě zachováno jest, pilně restaurovati, a to co zkáže blízké jest, zcela obnovit.*“²⁶⁵ Realizace oprav byla uskutečněna až na samém konci 19. století.

Schmidtův projekt byl schválen roku 1886²⁶⁶ a krátce nato byl vybrán František Sequens jako restaurátorský poradce a započal kopírovat nástěnné malby na schodišti Velké věže. V roce 1888 se přistoupilo k transferu nejvíce ohrožených partií, které byly osazeny na sádrovou a dřevěnou konstrukci.²⁶⁷ [28] Během těchto prací byly malby vyfotografovány.²⁶⁸ [23-27, 29] Po smrti Františka Sequense, který měl pravděpodobně opravy provádět, byla práce svěřena jeho asistentům Gustavu Mikschovi a Antonínu Krisanovi.²⁶⁹ Ti během restaurování v letech 1897–1899 odstranili převážnou část starých přemaleb. Při retuších postupovali ještě v duchu rekonstrukčních oprav 19. století, tj. celkové přemalování. [31] Důvodem byl jistě značně fragmentární stav maleb a snaha po jejich optickém scelení. Postupovali částečně podle pauz připravených Sequensem určených pro doplnění prázdných partií. Nicméně necitlivý zásah malířů nerespektoval „*charakter původních maleb, ale v duchu estetického cítění konce 19. století zcela změnily vzhled a působení jednotlivých výjevů jak v barevnosti, tak i v kresbě.*“²⁷⁰ Po dvou letech byla komisi práce zastavena a hledalo se řešení, jak celou situaci napravit. Sejmutí přemaleb mezi lety 1902–1904 se ukázalo jako značně riskantní, a proto bylo přerušeno.²⁷¹

²⁶³ Alena HORYNOVÁ: Stav a opravy nástěnných maleb, in: Rekonstrukce a obnova (pozn. 262) 102-105.

²⁶⁴ Vlasta DVOŘÁKOVÁ: Karlštejnské schodištní cykly. K otázce jejich vzniku a slohového zařazení, in: Umění IX, 1961, 113.

²⁶⁵ Karel CHYTIL: Karlštejn, Čechy IX., 1897, 326, cit. in: DVOŘÁKOVÁ (pozn. 264) 114.

²⁶⁶ DVOŘÁKOVÁ (pozn. 264) 114.

²⁶⁷ Petr BAREŠ / Jiří BRODSKÝ: Problematika a způsoby restaurování schodištních cyklů Velké věže hradu Karlštejna, in: Průzkumy památek XIII, 2006, příloha, 78-87.

²⁶⁸ Soubor Bellmanových fotografií byl doplňkem k publikaci Josepha Neuwirtha, viz. NEUWIRTH (pozn. 40).

²⁶⁹ Současně s restaurací schodištních cyklů byly prováděny i obnovy v ostatních prostorách hradu: Jan Heřman a J. Zimmermann opravovali malby Apokalypsy v kostele Panny Marie; František Wenich, malíř pokojů, prováděl dekorativní malby v karlštejnských kaplích. Srov. DVOŘÁKOVÁ (pozn. 262) 114.

²⁷⁰ BAREŠ / BRODSKÝ (pozn. 267) 79.

²⁷¹ DVOŘÁKOVÁ (pozn. 264) 110. Na možnosti sejmutí těchto přemaleb pracoval usilovně Bohuslav Slánský, kterému se podařilo některé retuše sejmut.

Názorový protiklad ve způsobu provádění restaurátorských zásahů v rámci jednoho objektu je nesmírně zajímavý – zmírnění restaurátorského zásahu v případě tabulových obrazů a na druhé straně necitlivé doplnění nástěnných maleb. Příčina návratu k celkové přemalbě byla jistě spojena nejenom se stále přetrvávajícím puristickým názorem konce 19. století a eventuelní řemeslností malířů, ale dozajista s místy silně fragmentárním stavem maleb. Gustavu Mikschovi a Antonínu Krisanovi bylo vytýkáno hlavně řemeslné provedení, partie jež se nepodařilo zachránit nebo byly již dříve sejmuty, nahradili podle Sequensových pauz bez snahy po přizpůsobení okolním partiím.²⁷² Rekonstrukcí v zcela odlišném slohu chtěli restaurátoři Miksch a Krisan docílit jistě harmonické celistvosti porušených maleb. Tento výtvarný restaurátorský názor převládal i u dalších oprav nástěnných maleb druhé poloviny 19. století a v některých případech pokračoval i ve 20. století.²⁷³

4.1.2. Restaurace a dostavba katedrály sv. Víta na Pražském Hradě

„Máme skvostné dědictví skvělé slavné minulosti odevzdat potomkům zanedbané, ano rozpadlé? ... Přistupmež s ušlechtilou a setrvalou nadšeností k dostavení chrámu svato-Vítského!“²⁷⁴

Myšlenka na dostavění metropolitního chrámu sv. Víta na Pražském Hradě byla v povědomí národa živá již od vlády Jagellonců. Ke skutečné realizaci dopomohlo až založení Jednoty pro dostavění Chrámu sv. Víta na Hradě pražském z podnětu kněze Václava Michaela Pešiny.²⁷⁵ Ideu dostavby pojal Pešina již roku 1828, ale přes všechno úsilí se mu nepodařilo získat potřebnou oporu pro její uskutečnění. Teprve spolupráce s hrabětem Františkem Thun-Hohensteinem přinesla kýžený úspěch a 27. července 1844 bylo císařem Ferdinandem I. povoleno založit spolek pro dostavbu dómu. Pešina již v roce 1842 požádal architekta Josefa Krannera, který se stal později hlavním architektem chrámu, o vyobrazení současného stavu a projekt dostavby doplněný předpokládanými výdaji.

Průběh činnosti Jednoty byl každoročně zveřejňován v ročenkách, které obsahovaly výtahy z valných schůzí, výdaje spojené se stavební činností i správní náklady, stručné popisy postupu oprav a dostavby chrámu a konečně i soupis darů (převážně peněžních) od

²⁷² Dobová kritika a problém doplnění maleb bez práce s materiály zachycujícími původní podobu díla srov. Ibidem 114-116.

²⁷³ Příkladem mohou být poměrně silné přemalby Bohumíra Číly v refektáři kláštera sv. Jiljí na Praze 1 (viz. kapitola 5.1.).

²⁷⁴ Marie KOSTÍLKOVÁ: Jednota pro dostavění hlavního chrámu sv. Víta a její archiv, in: Pražský Hrad 8, 2002, 19.

²⁷⁵ Rozbor písemných pramenů k založení a činnosti Jednoty viz: Marie KOSTÍLKOVÁ / Taťána PETRASOVÁ: Jednota pro dostavění Chrámu sv. Víta na Hradě pražském. Edice pramenů I. 1842-1871 (=Fontes historiae artium VIII), Praha 1999.

příspěvatelů.²⁷⁶ Ačkoliv byl zprvu největší důraz kladen na zabezpečení zchátralého stavu a vytvoření plánů pro postupnou dostavbu chrámu, nalzáme v ročenkách informace o stavu a opravách vnitřního vybavení a malířské výzdoby.

Jedna z prvních zpráv týkající se nástěnných maleb popisuje obnovu kaple sv. Jana Křtitele (Arnoštské) v roce 1863, která byla silně poškozena bombardováním pruským vojskem za třicetileté války.²⁷⁷ Na východní stěně kaple byl na vápenném podkladě nástěnný obraz z roku 1613 představující Pannu Marii, královnu nebes na půlměsíci mezi andělskými kůry, ve spodní části „*klaněli se jí zástupcové duchovních a světských mocností.*“²⁷⁸ Malba byla dosti poškozena a vyžadovala opravu. Podle výboru Jednoty by však tato oprava byla velmi nákladná a „*umělecká cena její příliš nepatrná,*“²⁷⁹ a tak bylo rozhodnuto ji odstranit. Dříve však měla být překreslena, „*aby se takovou kopií památka obrazu a jeho původce zachovala.*“²⁸⁰ Malba zpodobující sv. Jana Křtitele na protější stěně kaple pocházející z roku 1667 byla shledána „*beze vši umělecké ceny; byla tedy bez překážky se stěny seškrabána.*“²⁸¹ Podobný osud potkal i jiné nástěnné malby v interiéru chrámu, které podle mínění představitelů výboru Jednoty neměly *uměleckou* hodnotu. Zhotovení kopie malby tehdy bylo pro výbor dostačujícím uchováním původní podoby památky. Takový názor by však již na konci století byl naprosto nemyslitelný, neboť kromě *umělecké* hodnoty bylo třeba brát v potaz i hodnotu *historickou* – hodnotu stáří.

Většina staré polychromie na architektonických prvcích v interiéru chrámu byla překryta pozdějšími vápennými nátěry. Původní dekorativní výzdoba byla podle dochovaných zbytků obnovena „*v duchu slohu starých částí,*“²⁸² nevhodná stará polychromie byla po celém interiéru seškrabána na holý kámen a odhalila pod barvou skryté poruchy konstrukčních prvků. Při obnově barevné polychromie interiéru chrámu byla během odstraňování vápenných nátěrů a otloukání omítky objevena v kapli sv. Šimona a Judy (sv. Kříže) „*dosti zajímavá malba na pilířové stěně, zvýší 4'9'', a zšíří 8'10''.*“²⁸³ Po prozkoumání a chemickém rozboru, který provedl prof. Štolba a jeho pomocník Gintl, bylo zjištěno, že se jedná o temperovou malbu s příměsí vosku provedenou přímo na holé pískovcové kameny.

²⁷⁶ Ročník Jednoty pro dostavění hlavního chrámu Sv. Víta v Praze za příslušný správní rok vycházel od roku 1861 v českém nebo německém jazyce až do roku 1952.

²⁷⁷ Ročník Jednoty pro dostavění hlavního chrámu Sv. Víta v Praze za správní rok od 1. května 1863 do 30. dubna 1864, Praha 1864, 23-24.

²⁷⁸ Ibidem 24. Nástěnná malba byla zhotovena v památku kapitulního probošta Jiřího Pontana z Breitenberka, jehož erb byl přimalován k dolnímu okraji výjevu.

²⁷⁹ Ibidem.

²⁸⁰ Ibidem. Kopii provedl akademický malíř Friebeľ a byla uložena v archivu Jednoty.

²⁸¹ Ibidem.

²⁸² Ročník Jednoty pro dostavění hlavního chrámu Sv. Víta v Praze za správní rok od 1. května 1866 do 30. dubna 1867, Praha 1867, 28.

²⁸³ Ročník Jednoty pro dostavění hlavního chrámu Sv. Víta v Praze za správní rok od 1. května 1868 do 30. dubna 1869, Praha 1869, 28.

Podle výsledků průzkumu byla datována do 14. století.²⁸⁴ Malba byla poškozena jednak dodatečným zasazením schodů na postranní kruchtě, jednak vlhkostí, která způsobila úplnou degradaci malby v pravém okraji za postavou královny. Celkový stav malby by podle názoru výboru Jednoty vyžadoval dosti silné ne-li úplné přemalování, neboť dobře zachovalé a čitelné části se omezily pouze na hlavy figur a některá nepočtená místa. Podle hodnocení výboru nebyla kvalita malby příliš vysoká, „jenom (cenu) relativní, to jest historickou, za to méně absolutní umělecké ceny má.“²⁸⁵ Přesto se výbor usnesl na zachování fragmentů malby a doporučil jejich věrné překreslení. Umělecká tj. estetická hodnota, které byl přisuzován status absolutní, nejvyšší, měla tedy stále navrch před hodnotou historickou, což by odpovídalo Le-Ducově jednotě stylu, „kompletní obnově až do takového stavu, jaký v dané době mohl být – ale nemusel ve skutečnosti existovat.“²⁸⁶ Ostatně výbor Jednoty si přál, aby se Viollet Le-Duc přijel do Prahy podívat a zkonzultovat navrhovanou polychromii interiéru. Až do smrti Josefa Krannerera roku 1971 nebyla polychromie uskutečněna, jeho nástupci ji pak díky změně názoru neuskutečnili.

Nástěnné malby ve Svatováclavské kapli nebyly během celého 19. století jakkoli ošetřovány a proto byly na počátku 20. století velmi špatně čitelné. Již František Sequens, který měl patrně provést opravu maleb, popisuje ve zprávě z 6. 3. 1888 malby pokryté nečistotami.²⁸⁷ V roce 1912 se sešla komise odborníků, aby rozhodla o způsobu restaurování a konzervace. Provedením této akce byl pověřen akademický malíř Gustav Miksch. Postup jeho práce se zachoval v rukopise uloženém v Archivu Pražského hradu.²⁸⁸ [33] Mikschova zpráva o restaurování nástěnných maleb ve Svatováclavské kapli během roku 1913 popisuje

²⁸⁴ Nástěnná malba představovala trůnící Pannu Marii s dítětem, nad jejíž hlavou drží skupina andělů korunu. Po pravé straně trůnu klečí král s českou korunou a po levé královna. Za postavami královského páru stojí svatí přímluvci.

²⁸⁵ Ročník Jednoty 1869 (pozn. 283) 28.

²⁸⁶ KROUPA (pozn. 30) 165.

²⁸⁷ APH, fond Jednota pro dostavbu dómu, Svatováclavská kaple, karton 61: „... nicht mehr gut zu machenden Schaden erleiden könnten, wird beantragt, daß die betreffenden Bilder vorher gereinigt und restauriert werden.“

²⁸⁸ Gustav MIKSCH: Maltechnisches Elaborat über die Restaurierung der Wandmalereien in der St. Wenzelskapelle, bei dem St. Veitsdom zu Prag, Praha 1913. Rukopis uložený v Archivu Pražského Hradu, APH, Kaple sv. Václava (nezpracovaný fond). Stručný popis oprav též Ročník Jednoty pro dostavění hlavního chrámu Sv. Víta v Praze za správní rok od 1. května 1911 do 30. dubna 1912, Praha 1912, 9-10.

stav před a po očištění, problém odkryvu starších maleb, užitý materiál a retuš.²⁸⁹ Malby byly znovu restaurovány v 60tých letech.²⁹⁰

Nástěnné malby z roku 1522,²⁹¹ mezi lety 1612-14 z větší části obnovené malířem Alexiem z Květné,²⁹² byly před očištěním téměř k nepoznání. [34] Povrch pokrývala velmi silná vrstva prachu a mastných sazí, která utvořila na malbách krustu místy uvolněnou od zdi. Při pohledu zdola se zdálo, jako by se odlupovala sama barevná vrstva.²⁹³ Muselo se tedy neprodleně přistoupit k opravě. Zároveň byly malby poškozené vlivem srážení jinovatky díky netěsným oknům, pískovcové kameny na několika místech byly rozrušené.²⁹⁴

Nejprve bylo třeba odstranit všechny povrchové nečistoty (prach a mastné saze), a to pomocí chlebové střídky. Restaurátor Miksch přistoupil poté k dalšímu důkladnějšímu čištění blíže nespecifikovaným roztokem, kterým omýval stěny. Roztok měl být šetrný jak ke starým malbám, tak přemalbám.²⁹⁵ Po druhém důkladnějším čištění byla barevná vrstva osvěžena a zřetelně byly vidět části malby původní a přemalby Alexia z Květné, které pokrývaly tři pětiny celkové plochy. Objevily se také četné díry od hřebů, skob, spáry mezi některými kvádry opuky byly zvětřelé a barva byla opadaná.

Při bližším zkoumání přemaleb bylo zjištěno, že Alexius přistupoval k originálu nezvykle citlivě. Doplnoval pouze místa již nečitelná, odpadlá, či silně poškozená nebo ztmavlá, jejichž barva byla potlačena až k nepoznání. Přitom šetřil dobře zachovalé detaily původní malby, jak dokládá restaurátor Miksch na obraze Výjev před bitvou u Kouřimi, který byl téměř celý přemalován, ale některé detaily klečících rytířů (chrániče paží), dvě malé hlavy postav v pozadí, nebo detaily rukou (čtyři prsty přemalba, pátý původní)²⁹⁶ bylo ponecháno. Tyto fragmenty původních maleb zapojil Alexius do nové podoby dosti citlivě. Omezil se pouze na nasazení světlé barvy tam, kde prosvítal u tváří postav a drapérií kamenný podklad,

²⁸⁹ Záznam o provedené opravě nástěnných maleb sepsal též Kamil Hilbert, viz. APH, Fond Jednota pro dostavbu dómu, Svatováclavská kaple, karto 61, Návrh zásad k upravení kaple (strojopis z 9. 5. 1911): „Nástěnné malby ze 14. a 16. století budtž odborně očištěny, do běla poškrabaná místa zaretušována a vše ofixováno.“

²⁹⁰ Kolektiv restaurátorů pracoval v kapli mezi lety 1960–1965 a odstranil Mikschovy tmely a retuše z počátku 20. století. Pouze část přemaleb ze 17. století od Alexia z Květné mohla být odstraněna. Pod přemalbami se podařilo přečíst jména úředníků kutnohorské mincovny, kteří přispěli na vytvoření maleb koncem 15. století, cit. in: Marie KOSTÍLKOVÁ / Petr CHOTĚBOŘ: Kaple sv. Václava. Pražský Hrad, Praha 1999, 53.

²⁹¹ APH, Kaple sv. Václava (pozn.288): „...im Krönungsjahre der Königin Maria – 1522, von unbekanntem Meistern ausgeführt,“

²⁹² Alexius doplnil též znaky a jména donátorů, kteří přispěli k obnově nástěnných maleb v 17. století.

²⁹³ APH, Kaple sv. Václava (pozn.288): „...daß selbe sich an manchen stellen von selbst loslöste, was von unten gesehen, den Eindruck einer eminenten Abblätterung der Farbe hervorriest.“

²⁹⁴ APH, fond Jednota pro dostavbu dómu, Svatováclavská kaple, karton 8.

²⁹⁵ APH, Kaple sv. Václava (pozn. 288): „...ohne jede Gefahr angewendet werden, und der günstige Erfolg der Waschung bewieß, die wichtige Wahl derselben.“

²⁹⁶ Ibidem: „Weiter finden sich auch Details wie Hände, - bei denen 4 Finger zugemalt und der erhaltene fünfte Finger, im Original gelassen ist.“

a to „pomocí své hrubé techniky s dosti pastózním nanášením barvy.“²⁹⁷ Alexius se s opatrností vyhýbal každému doplnění, aby původní malby pokud možno kdekoliv zachoval. Na velkém obraze Říšského sněmu byla u vrchních postav kurfiřtů zčásti Alexiem z Květné nově namalovaná nebo označená světlá místa drapérií, hlav a rukou, ale naproti tomu dvě dolní scény shledal Miksch nedotčené.²⁹⁸ Na rohovém obraze na severozápadní zdi našel Miksch ještě další nové přemalby, které ovšem nebyly z ruky Alexia z Květné a vyznačovaly se „úžasnou nezručností.“²⁹⁹ Byly odstraněny a odkryté fragmenty starších (původních) maleb se retuší sjednotily. Zlomky starých gotických maleb byly patrné z větší části na východní stěně společně s plastikou sv. Václava, obklopeného českými zemskými patrony a doprovázeného dvěma anděly, na jejichž křídlech byly znatelné zlaté konce původních gotických křídel a přečnívajících per. Zlato zachované na křídlech použili pozdější malíři jako dekor pro nově namalovaná křídla.³⁰⁰

Problém okrytí původních maleb, resp. odstranění všech přemaleb od Alexia z Květné, byl důkladně zvažován. Řada zkoušek, které Miksch provedl, dokázala, jak bylo výše zmíněno, že Alexius z Květné přemaloval původní malby jen tam, kde našel prázdná, opadaná nebo při nejmenším velmi poškozená místa. Především u hlav postav a drapérií byly patrné nasazené světlé tóny. Po odstranění některých přemaleb byly nalezeny jen ojediněle zbytky původních maleb. Pokud by byly odstraněny všechny přemalby Alexia z Květné, které pokrývaly více než tři pětiny celé plochy stěny, zničila by se tato stará malba, která sice „nemá uměleckou hodnotu, přesto (má) hodnotu historickou, a tím pádem je zachovánihodná, aniž bychom měli sebemenší záruku, že po odstranění těchto maleb nalezneme zbytky původních maleb, které by byly (za ně) dostatečnou náhradou.“³⁰¹

Průzkum materiálu původních maleb ukázal, že pojidlem olejové tempery byla pryskyřice. Ve Svatováclavské kapli byla barva v tenké vrstvě nanášena bez jakéhokoliv podkladu na holý pískovcový a opukový kámen. Tyto druhy kamene mají různé hygroskopické vlastnosti a reagují proto rozdílně na klimatické vlivy.³⁰² „Materiál, nanesený v tenké vrstvě na holém kameni, který po zaschnutí vytvořil sklovitou křehkou vrstvu, nemohl v žádném případě dlouho za těchto podmínek odolávat klimatickým změnám, které probíhají

²⁹⁷ Ibidem: „...in seiner etwas brutalen Technik, mit ziemlich impastiertem Farbauftrag.“

²⁹⁸ Ibidem: „...die 2 unteren Flächen, bis auf die von mir gemachten Retouchen, unangetastet geblieben sind, und einen werthvollen Theil zur Beurtheilung der Originalmalereien bilden.“

²⁹⁹ Ibidem: „Bei den eckbildern der Nord-West-wand, fanden sich aber noch Neumalungen, die jedoch, nicht von der Hand des Alexius z Květné herrühren konnten, da selbe eine verblüffende Ungeschicklichkeit aufwies, und nur einem Handwerker zuzuschreiben waren.“

³⁰⁰ Ibidem: „Das erhaltene Gold der Flügel, haben die späteren Maler, als Dekor in den neugemalten Flügeln benutzt.“

³⁰¹ Ibidem: „...wenn auch nicht hervorragend künstlerische, - so doch historische, - 300 Jahre alte, und infolge dessen existenzberechtigte Malerei zu entfernen, ohne die geringste Gewähr zu haben, einen genügenden Ersatz in den Resten der Originalmalerei, unter der zu entfernenden Neumalung zu finden.“

³⁰² Ve vlhkém prostředí lehce do sebe přijímají vlhkost a v prostředí suchém tuto vlhkost zase odpařují.

v každé kompaktní kamenné stavbě, a již po několika málo letech se musel projevit znepokojující sklon k odlupování malby.“³⁰³ Proto musely být malby v následujícím století Alexiem důkladně obnoveny.

Malířský materiál, který používal Alexius, byla olejová barva, dost husté konzistence, třená svařeným lněným olejem, který rychleji schne a po úplném zaschnutí se vyznačuje mimořádnou rezistencí vůči všem prostředkům, které jej mají odstranit. „*Mnohem jemnější materiál staré malby nanesený v tenké vrstvě volně na holém kameni, by však v žádném případě nepřechal bez újmy proces odstraňování mnohem pevnějšího pastóznějšího materiálu pozdější přemalby pomocí razantních prostředků, které je zde třeba použít.*“³⁰⁴ Proto bylo od sejmutí přemaleb upuštěno.

Běžně užívaný neutrální tón k zakrytí tmelených partií zde nebylo možno použít, jelikož malby mají podobu tabulového obrazu a neutrální tón by musel být modifikován ve svých valérech okolním barevným tónům. Proto byly malby ošetřeny stejně jako olejové obrazy na desce či plátně, a odpadnutá místa, stejně jako zatmelené defekty, příslušným tónem retušovány. To odpovídalo názoru K.K. central-commission, dle jejíhož pracovního postupu měla být nově vytmelená chybějící místa lehce potupována příslušným tónem. Jako materiál k retušování odpadlých barevných míst, nově zaplněných děr, prasklin a dalších defektů byla použita olejová tempera značky Neisch & Co. Dresden, olejová barva ředitelná vodou. Retuše s ní provedené měly zůstat matnější, rozeznatelné z bočního pohledu.

Malby z doby Karla IV. nalezené mezi drahokamy byly shledány jako zcela přemalované a také jejich původní kontury byly změněny. Restaurování těchto maleb a podobně odkrytí zmíněných rušivých vad se omezilo na malé zásahy. Příslušné retuše zde nebyly provedeny temperou Neisch & Co., ale olejovou barvou Mussini, protože malby byly pokryty lakem, který měl zcela charakter olejových barev.³⁰⁵

Svou práci na závěr zprávy zhodnotil slovy: „*Celkové působení maleb potažených patinou odpovídá jejich stáří a je proto v souzvuku s rámováním architektonické polychromie v jeden barevný, harmonický akord. Nynější stav maleb je vlastně možno rozdělit natřikrát: 1. zcela zachovalé plochy původních maleb, 2. plochy přemaleb od Alexia z Květné, 3. plochy obnovené, tj. pomocí „neutrální“ retuše zatónovaná poškozená zatmelená místa, a zbytky maleb,*

³⁰³ APH, Kaple sv. Václava (pozn. 288): „*Das nach dem aufrocknen glasartig, spröde Material, in dünner Schicht auf den bloßen Steinen sitzend, konnte unmöglich lange der atmosphärischen, wie solche in jedem kompakten Steinbau vorsichgehen, unter diesen Umständen standhalten, und musste schon nach wenigen Jahren, eine erschreckende Tendenz zum Abblättern zeigen.*“

³⁰⁴ Ibidem: „*Nun würde aber hier das viel edlere und zartere Material der alten Malerei, in seinem dünnen Farbauftrag, lose auf den bloßen Steinen haftend, die Operation der Entfernung des viel festeren und impastierten Materials der späteren Übermalung, mit den hier anzuwendenden energischen Mitteln, auf keinen Fall schadlos aushalten.*“

³⁰⁵ Blíže o těchto barvách se zmiňuje Miksch ve svém referátu předneseném na Druhém sjezdu na ochranu památek v Praze roku 1913, viz. MIKSCH 1915 (pozn. 222) 57-60.

kteře zůstaly jako zlomky nedotčené. Malbám bylo poskytnuto zcela odborné ošetření se všemi požadavky.³⁰⁶ Celkový harmonický akord dodalo prostoru ještě provedené zatónování klenby, jež byla zproštěna maleb, které nebylo možno zachovat.³⁰⁷ [35-38]

Jak je patřno z výše popsaných činností, přistupoval Miksch k retušování maleb dosti citlivě, na rozdíl od výše zmíněných přemaleb schodištního cyklu Velké věže Karlštejna. Omezení velkých retuší a snaha po ponechání původní malby souvisela jistě mj. s významem prostoru kaple sv. Václava a relativně dobrou zachovalostí nástěnných maleb. Důležité bylo též užití retuše, která je svým materiálním složením odlišná a od původních maleb snadno rozpoznatelná. Tyto tendence byly spojeny s názorem na odlišení míst originálních od pozdějších doplňků ve smyslu analytického přístupu k památce. Důrazem na průzkum malířského materiálu se přiblížil standardnímu předstupni moderního restaurátorského zásahu. Ačkoliv byl vyškolen v tradici 19. století, projevuje se v tomto případě již směřování k novému přístupu v restaurování uměleckých děl, kterému předchází fyzikální a chemický rozbor. Znalost soudobých moderních přípravků a materiálů dokládají odborný přístup k restaurátorské profesi.

4.1.3. Nález, odkrytí a restaurování nástěnných maleb

„... aby písemní a umělecké památky ve zdejší krajině byly sbírány, před zkázou chráněny a známost o nich a tím i větší šetrnost a láska k nim v lidu se budila, šířila a udržovala.“³⁰⁸

Tato slova charakterizují poslání Archeologického sboru Vocel v Hoře Kutné a okolí, který byl založen počátkem roku 1877. Staré malby objevené na stěnách chrámu sv. Barbory byly jedním z hlavních podnětů k započatí rekonstrukce celého chrámu a restaurace

³⁰⁶ APH, Kaple sv. Václava (pozn. 286): „Der Totaleindruck der Malereien mit der denselben anhaftenden Patina, ist ihrem Alter ein entsprechend und dieselben verbinden sich daher auch mit der Rahmung der architektonischen Polychromie zu einem Akkord. Der heutige bestand der Malereien ist eigentlich ein dreifacher und zerfällt = 1) In vollständig erhaltene Flächen der Originalmalereien, 2) Flächen mit Neumalungen des Alexius z Květné und 3) in renouvable flächen, bei denen mir mittelst eines „neutralen“ Tones die neuverputzten Schäden getont wurden, und die Reste der Malerei als Ruine unangetastet geblieben sind. Die Behandlung der Malereien war somit eine ganz fachgemässe, bei der allen Anforderungen Rechnung getragen wurde.“

³⁰⁷ APH, fond Jednota pro dostavbu dómu, Svatováclavská kaple, karton 8.

³⁰⁸ Zpráva výboru Archeologického sboru Vocel z roku 1877, cit. in: <http://www.cms-kh.cz/historie.php>, vyhledáno 3. 6. 2009.

nástěnných maleb.³⁰⁹ Archeologický sbor od roku 1878 vydával výroční zprávy své činnosti. Pravidelně je uveřejňoval ve svém Methodu František Lehner.³¹⁰ Zprávy seznamovaly s probíhajícími i plánovanými akcemi opravy nejen chrámu, ale i ostatních historicky a umělecky cenných památek v okolí.

Nejdříve se započalo s opravou gotických dřevěných stolic umístěných pod kůrem, kde byly při malování objeveny staré nástěnné malby, „*A tu již bylo lze viděti, že vápnem na stěnách pronikají letopočty a nápisy.*“³¹¹ Člen sboru Antonín Materka zde našel pod vápenným nátěrem znaky Pánů z Myslova a z Řasné, úředníků mincoven v Kutné Hoře, s letopočtem 1562. Akademický malíř Josef Zeis objevené znaky „*obnovil ochotně ... k okrase místa celého.*“³¹² Odkrýváním dalších maleb, jejichž stopy byly již dříve nalezeny v dalších prostorách chrámu, byl pověřen opět Antonín Materka.

V kapli Smíškovské „*odloupav maličko nátěru vápenného v rohu ... když objevily se malované svícny, knihy a náčiní oltářní.*“³¹³ S odkrýváním vápenného nátěru začal Materka 21. 5. 1878.³¹⁴ Nejprve pracoval na stěně pod oknem a „*jsa uměleckým provedením malby zaujat,*“³¹⁵ pokračoval na západní stěně, kde během dvou dnů odkryl scénu s královnou ze Sáby. Přitom zjistil, že malby pokrývají celou plochu stěny až ke klenbě. Motivován a povzbuzen těmito objevy, rozhodl se oškrábat nátěr i ve vedlejší kapli Hašplířské. Zde našel městský znak „*s kalichem z doby Vladislava, s odznaky zdejšího hornictví, nad nímž opět malba hornická výše se nachází a pod ním velmi vkusná dekorace gotická a 2 nějaké podobizny.*“³¹⁶ Poslední zkušební odkryv provedl v kapli sv. Doroty, kde našel výjev mytí nohou. Za účelem úplného odkrytí celé plochy stěn bylo pak zbudováno třípatrové lešení v kaplích Smíškovské a sv. Doroty.

Když byly nástěnné malby v obou kaplích odkryty, rozhodovalo se o dalším způsobu jejich zachování. Na nejvyšším místě stěny u klenby byla malba poškozena od zatékání. Celkově ale „*obmítka k malbě jest velice hladká a kontury obrazů čárkované až do nejmenších*

³⁰⁹ Zmínka o objevu nástěnných maleb představujících Královnou ze Sáby a Šalamouna, in: Method. Časopis věnovaný umění křesťanskému při Akademii křesťanské v Praze IV, 1878, 73: „*Biblické příběhy na stěnách malované krásou barev poutali zrak i srdce.*“ (dále jen Method)

³¹⁰ Zprávy byly po dokončení publikovány knižně viz. Karel VORLÍČEK: Dějiny restaurace a dostavby velechrámu sv. Panny Barbory v Hoře Kutné 1884–1905, Kutná Hora 1905, dílčí zprávy nalezneme také v odborných časopisech např. Petr Miloslav VESELSKÝ: Fresky v chrámu sv. Barbory v Hoře Kutné, in: Památky archeologické XI, 1878–1881, 230-234.

³¹¹ VORLÍČEK 1905 (pozn. 310) 8.

³¹² František Antonín SLAVÍK: Zpráva archaeologického sboru Vocela v Hoře Kutné a okolí za rok 1878, in: Method V, 1879, 58; VORLÍČEK 1905 (pozn. 310) 8.

³¹³ SLAVÍK (pozn. 312) 58.

³¹⁴ Postup své práce sdělil ve zprávě z 17. 9. 1878. Otištěna v časopisu Method, viz. SLAVÍK (pozn. 312) 58, VORLÍČEK 1905 (pozn. 308) 8-9.

³¹⁵ Ibidem.

³¹⁶ Ibidem.

*podrobností s překvapující jemností.*³¹⁷ Z Prahy byl c. k. místodržitelstvím vyslán akademický malíř a znalec Vilém Kandler, aby malby prohlédl a navrhl způsob jejich případné opravy. Zhodnotil je jako velmi vzácnou památku malířského umění a pro jejich hodnotu doporučil nutné zachování. Vhodný způsob by však měla zvolit komise sestavená z odborníků-znalců.³¹⁸ Ta po důkladném prozkoumání maleb rozhodla, „*aby se tak vzácné fresky ani nepřemalovaly, nýbrž pouze ty části, které scházejí, umělecky doplnily a jen ty kontury poněkud obnovily,*“³¹⁹ neboť „*v ohledu archeologickém i v uměleckém jsou neocenitelné.*“³²⁰ Stejný závěr vyslovila i Centrální komise, které byly zaslány fotografie maleb, „*tyto nástěnné malby velmi málo jsou poškozeny, protože nebude při restaurování zapotřebí podstatných doplňků.*“³²¹ Čištění a obnovení nástěnných maleb ve Smíškovské kapli bylo pak svěřeno Petru Maixnerovi, který s prací začal 18. 8. 1880 „*s pílí mravenčí a dovedností jemu vrozenou*“³²² a „*s velikou péčí doplněné a částečně obnovené*“³²³ malby předal 24. 11. téhož roku.³²⁴ Podle dochovaných fragmentů navrhl nové vymalování klenby kaple.³²⁵ Po Maixnerově smrti roku 1884 provedl dle jeho návrhu nástěnné malby na klenbě Smíškovské kaple Adolf Liebscher.³²⁶

Do částečně obnovené Smíškovské kaple byl umístěn pozdně gotický oltář Panny Marie z okruhu Mistra Svatojiřského oltáře kolem 1480,³²⁷ jeden ze souboru vynikajících středověkých deskových maleb zachovaných v kostelích města Kutné Hory, který byl předtím vystaven v kapli sv. Kateřiny,³²⁸ „*aby kaple rodu z Vrchovišť na vzácné malby nástěnné tak bohatá, okrášlena byla jedním z těchto výtvorů uměleckých ... co do stáří k freskám se hodícím.*“³²⁹ Malby středové desky i křídel byly pokryty vrstvou prachu a sazí, desky byly na několika místech rozklíženy a napadeny červotočem. Navíc se desky křídel bortily a barva i

³¹⁷ Ibidem.

³¹⁸ Komisi tvořili: konzervátor František J. Beneš, ak. mal. Josef Hellich, prof. Antonín Lhota, ak. mal. Vilém Kandler, c.k. vrchní inženýr Karel Scheiner, Jan Zach a ak. mal. Josef Zeis, viz. SLAVÍK (pozn. 312) 59.

³¹⁹ Ibidem.

³²⁰ Ibidem.

³²¹ Karel VORLÍČEK: Obnova chrámu sv. P. Barbory v Kutné Hoře, in: Method VII, 1881, 30.

³²² Ibidem 32.

³²³ Ibidem.

³²⁴ Ve Smíškové kapli měl pracovat ještě v letech 1881–1882. V roce 1878 měl též odkryt vrchní část maleb v Hašplířské kapli, konkrétně postavy světců Petra a Pavla pod novější přemalbou viz. Marie SLAVÍKOVÁ / Hana VOLAVKOVÁ: Život a dílo Petra Maixnera, Praha 1934, 98.

³²⁵ Karel VORLÍČEK: Výroční zpráva Vocela o opravě chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře, in: Method VIII, 1882, 58. Návrh byl schválen 12. 4. 1881 a poskytnuta částka 400 zl. Práce však měla být vykonána až po dokončení stavebních prací, které však nebyly ještě ani začátkem roku 1883 hotovy. Petr Maixner měl klenební malby vymalovat o prázdninách tohoto roku viz. Karel VORLÍČEK: Výroční zpráva Vocela o opravě chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře, in: Method X, 1884, 48.

³²⁶ Karel VORLÍČEK: Výroční zpráva Vocela o opravě chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře, in: Method XIII, 1887, 117.

³²⁷ Emanuel POCHE (ed.): Umělecké památky Čech II., K–O, Praha 1978, 192.

³²⁸ VORLÍČEK 1905 (pozn. 310) 35. Autor se zmiňuje o celkem 10ti středověkých deskách: 2 u sv. Barbory, 2 v kostele Panny Marie na Náměti a 6 v kapli sv. Václava ve Vlašském dvoře.

³²⁹ Ibidem.

s podkladem na mnoha partiích odpadala. Do desek byly také zaraženy hřebíky, „*aby mohly být zavěšeny při slavnostech mariánských nekalé ozdůbky.*“³³⁰ Dřevěný rám byl potřen černým smolným nátěrem, který do obrazové plochy zatékal. Šedá zatvrdlá barva pokrývala zlaté pozadí a nimby na střední desce a s velkými obtížemi se odstraňovala. Původní koruny světic byly pokryty nevhodnými přemalbami. Při odstraňování šedé barvy z pozadí se zjistilo, že původní barevná vrstva byla před přemalbou v dobrém stavu, „*poněvadž veliká část dovedla vzdorovati i všemu násilí.*“³³¹

Během opravy, která probíhala v letech 1881–1882 byly nejprve zabezpečeny desky, tj. opatrně sklíženy a zpevněny mřížovými svlaky. Proti zamezení činnosti červotoče byly napuštěny „*roztokem jedovatým (sublimátem).*“³³² Po zatmelení defektů a vyrovnaní desek se přistoupilo k jejich čistění a retuši. Tato práce byla svěřena pražskému malíři Petru Maixnerovi, který podle názoru výboru pracoval „*s takovou pietou a péčí, že umělecká tato památka na své původnosti nejen neutrpěla, ale své prvotní skvostnosti a jasnosti nabyla.*“³³³ Restaurované desky byly zasazeny do nové dřevěné oltářní konstrukce zhotovené podle návrhu Františka Wachsmanna. Správní výbor Vocela nechal zrestaurovaný oltář vyfotografovat a dokumentaci zaslal do Vídně Centrální komisi. Ta se vyjádřila velmi pochvalně o vykonané práci.³³⁴

Petr Maixner také během roku 1880 ještě pokračoval v odkryvu zbylých klenebních ploch v ochozu chóru, kde byla omítka poškozena vlhkostí a měla být proto otlučena. Přitom však byly nalezeny nástěnné malby, které byly „*pokud možno šetrně oškrabány ... s velikou ochotou ohledány a okresleny.*“³³⁵ Současně také provedl odkrytí fragmentů maleb na čelní stěně otevřené kaple Mincířské, kde pod novější malbou Panny Marie ochránitelky našel 4 postavy hudoucích andělů, výjevy z mincovních dílen a 3 výjevy mučení Páně.³³⁶

Kvůli stavebním pracem byla od roku 1882 pozastavena všechna malířsko-restaurátorská činnost. Až roku 1889 se započalo s obnovou fresek v kapli sv. Václava, Hašplířské. Práci byl pověřen František Sequens, který byl shledán „*na základě jeho prací na poli monumentálního malířství za výtečně schopnou sílu ku provedení zmíněných restauračních*

³³⁰ VORLÍČEK 1882 (pozn. 325) 58.

³³¹ VORLÍČEK 1905 (pozn. 310) 36.

³³² Ibidem.

³³³ Ibidem. Za práci dostal zapláceno 100 zl. Kromě oltáře Panny Marie restauroval Maixner ještě deskový obraz ze sakristie, rovněž za odměnu 100 zl.

³³⁴ Ibidem 37.

³³⁵ VORLÍČEK 1881 (pozn. 325) 31. Malby byly poškozeny kvůli vlhkosti a již dříve patrně ze stejné příčiny opravovány. Relativně dobře čitelné byly výjevy Klanění tří králů a některých světců.

³³⁶ Ve výročních zprávách chybí zmínka, zda byly tyto malby Maixnerem obnoveny. Pravděpodobně byl však od této práce odvolán k opravě oltáře ve Smíškovské kapli mezi lety 1881–1882.

prací.”³³⁷ Sám Sequens se o konceptu své práce vyjádřil: „*sobě nepředstavuji restauraci v ten způsob, aby se freska přemalovala, nýbrž aby pouze vápenný nátěr opatrně odstraněn byl a malby jen v porouchaných a scházejících částech doplnily.*“³³⁸ Restaurační práce začala nejdříve odstraněním zbylého vápenného nátěru tak, že na celou plochu stěn a klenby byly nalepeny tvrdé papíry, jejichž následné odlepení s sebou vzalo i nátěr. Velkým zklamáním však bylo zjištění, že malby se zachovaly jen místy a některé pouze ve fragmentech. František Sequens však tyto nástěnné malby opatrně dočistil a doplnil pouze v omezeném množství, tak jak si předsevzal. Při práci mu byly pomocníky Gustav Miksch a Antonín Krisan. Přání rodiny Petra Slavíka, který odkázal peníze na opravu Hašplířské kaple však bylo, „*zdaž by ohromné plochy klenby i stěn malby prosté nebylo lze doplniti.*“³³⁹ Správní výbor Vocela poslal tedy žádost k Centrální komisi, která sdělila, „*že proti obmyšlenému doplnění starobylých fresk v kapli sv Václava p. prof. Sequensem ničeho nenamítá, jelikož jest ubezpečena, že charakter středověkého originálu nebude jím porušen – ano, že s dychtivostí očekává slíbené jí skyzy k obmyšlenému doplnění.*“³⁴⁰ Tím bylo naplněno poslání restaurátora tak, jak bylo chápáno v průběhu 19. století. Restaurátorem je nazýván „*ten, kdo obnoví původní krásu a doplní nové v jednotném slohu (gotickém).*“³⁴¹

Typický příklad restaurování chrámového interiéru, které je založeno na obnovení v jednotném slohu, představuje kaple sv. Kříže v Praze.³⁴² Při opravě byla roku 1863 odkryta pod bílým nátěrem nástěnná malba s námětem korunovace Panny Marie. Pouze tento jediný fragment se dochoval z kdysi bohaté středověké výzdoby kaple, „*má sice cenu jen po stránce kompoziční a ikonografické ... ale umožňuje nám přece aspoň učiniti si představu o někdejší kráse vnitřku této svatyně.*“³⁴³ Konceptí „restaurátorských“ prací byl Uměleckou besedou pověřen Josef Mánes. Navrhl jak vnitřní, tak vnější úpravy rotundy. Mánesova akvarelová studie svědčí o „*vroucím zanícení pro starobylou památku stavební a veden snahou přispěti k její záchraně představoval si ji již opravenou, vyzdobenu a oživenou zbožnými věřícími.*“ [39] Na obnovení malířské výzdoby se podílel též Petr Maixner. Restaurování objevené středověké nástěnné malby provedl František Sequens mezi lety 1874-1876.

³³⁷ Karel VORLÍČEK: Výroční zpráva Vocela o opravě chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře, in: Method XVII, 1891, 94; VORLÍČEK 1905 (pozn. 310) 15-18, 123-124. O obnově maleb bylo rozhodnuto výnosem ze dne 4. 8. 1889.

³³⁸ VORLÍČEK 1891 (pozn. 337) 23. Za provedení restaurace stěn i klenby požadoval Sequens 1200 zl.

³³⁹ Ibidem 95.

³⁴⁰ Ibidem. Správní výbor zaslal žádost 12. 11. 1889, Centrální komise odpověděla 3.12. 1889.

³⁴¹ Jednota pro dostavění hl. chrámu sv. Víta, in: Method VIII, 1882, 38.

³⁴² Rudolf KUCHYNKA: Mánesova součinnost při restauraci rotundy sv. Kříže menšího v Praze, Umění (Štenc), zvláštní otisk, Praha 1922; Jan Erazim WOCEL: Bericht über die Restaurierung der Kreuzcapelle in der altstädter Postgasse in Prag, in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale X, 1865, L-LIII.

³⁴³ KUCHYNKA (pozn. 342) 5.

Zajímavá zpráva se dochovala o transferu nástěnné malby z bývalé kaple domu čp. 460/I u Staroměstského náměstí.³⁴⁴ Malba tří světců byla odkryta roku 1885 a kvůli plánovaným stavebním úpravám bylo rozhodnuto ji sejmut. Práce byla provedená pod dozorem architekta Antonína Wiehla, který pro vyříznutí malby navrhl dokonce zvláštní pilu a tvar rámu. Vzhledem k velikosti barevné plochy se muselo ubourat část klenutí a „*nutno hluboko do zdi zaříznouti, poněvadž okraj jest nerovný a zborcený; za tuto příčinou musí se nikoliv malta, nýbrž kámen řezati.*“³⁴⁵ Namáhavá práce se protahovala, protože denně bylo možno odříznout pouze 4 cm. Transfer nástěnné malby probíhal v letech 1887–1888 a po dokončení byl požádán František Sequens, aby se vyjádřil o způsobu a dosahu restaurování.³⁴⁶ Transferovaná malba byla Sequensem restaurována a uložena v Muzeu hlavního města Prahy.³⁴⁷ [40]

V odborných periodikách zaměřených na památkovou péči a dějiny umění byly publikovány od poloviny 19. století odborné statě informující o objevu a opravě nástěnných maleb. Nahradily tak drobné zprávy uveřejňované v denním tisku.³⁴⁸ Mezi výše zmíněná periodika patřily Památky archeologické od 1854 vydávané Archeologickým sborem při Museu Království českého, pro české země důležité vídeňské Mittheilungen der K.K. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale od 1856, již v prvních ročnících nalezneme informace vztahující se k českým zemím,³⁴⁹ Method – časopis věnovaný umění křesťanskému při akademii křesťanské v Praze od 1875 v redakci Ferdinanda J. Lehnera.

³⁴⁴ Jarmila JINDROVÁ: Malba tří světců z domu čp. 460/I v Praze 1, in: Zprávy památkové péče XVIII, 1958, 173-175; Kaplička starožitná v domě čp. 460 v Starém Městě pražském, in: Památky archeologické XIII, 1886, 43. Ve spisech Archivu Muzea hlavního města Prahy je uváděno čp. 481/I.

³⁴⁵ AMHMP, Spisy Muzea hlavního města Prahy VIII/29/1887 (Protokol o zasedání komitétu městského Pražského ze dne 17. listopadu 1887, ods. 3)

³⁴⁶ AMHMP, Spisy Muzea hlavního města Prahy VIII/32/1887 (Protokol o zasedání stálého komitétu musea dne 14. prosince 1887, odst. 1)

³⁴⁷ AMHMP, Spisy Muzea hlavního města Prahy IX/26/1888 (Protokol zasedání komitétu dne 12. července 1888, ods. 7).

³⁴⁸ Mezi českými periodiky to byly především Světozor, Lumír a Zlatá Praha.

³⁴⁹ VINTER (pozn.21) 26.

5. Restaurování – znalectví – sběratelství

V Čechách se koncem 18. a v průběhu 19. století setkáváme se jmény malířů-restaurátorů, kteří se věnovali historické a náboženské monumentální malbě, převážně nástěnné. Můžeme v tom spatřovat i souvislost s akademickým postojem k malířským tématům. Figurální malba je spolu s náměty z historie a náboženskými hodnocena jako nejvyšší umění oproti například malbě zátiší. Malíři, kteří vytváří velké nástěnné malby v kostelních interiérech či šlechtických rezidencích, jsou velmi dobře znalí technologického postupu tvorby nástěnných maleb, a proto jsou povoláváni jako odborníci k jejich restaurování. Akademicky školený malíř je pro zadavatele restaurátorského zásahu zárukou odvedení nejlepší práce.

Ke shora zmíněným historickým malířům-restaurátorům můžeme připojit další skupinu umělců věnujících se restaurování obrazů, která se zrodila v prostředí uměleckého trhu. Rychle se rozvíjející obchodování s krásným uměním a růst poptávky s sebou nesl samozřejmě jistá rizika, obvykle spojená s nekalými úmysly prodejců, „*Větší nebo menší podvodnost provázela tuto obchodní činnost tehdy jako dnes.*“³⁵⁰ V počátcích obchodu s uměleckými předměty se začíná profilovat i odborná činnost – znalectví. K formujícím se dějinám umění přispěla tato specifická odnož množstvím podnětných myšlenek.³⁵¹

V praktické činnosti byli k posouzení kvalit nakupovaného artefaktu povoláni malíři, kteří byli díky svým hlubokým znalostem jak technologickým, tak obecně umělekohistorickým pokládáni za dobré odborníky a poradce při koupi uměleckých děl. Takovým uznávaným znalcem se mohl stát malíř poučený z restaurování obrazů, neboť při práci se restaurátor seznamuje nejen s malířským materiálem, výstavbou obrazu, ale také se specifickým malířským rukopisem. V obecné rovině posuzuje teoretické znalectví vizuální podobu díla a restaurátor jako praktikující znalec na druhé straně materiální strukturu díla. Nelze však přímo označit, která z těchto dvou fazet znalectví je přesvědčivější. Ačkoliv se zdá být vědecky podložený restaurátorský „materiální“ průzkum objektivnější, neobejde se bez korekce ze strany historika umění.³⁵² Vždy je třeba spojit několik přístupů a postupovat společně, interdisciplinárně.

Třetí okruhem spojeným s restaurátorskou činností byly šlechtické sbírky. Malíři nejen jako znalci, ale také jako restaurátoři byli najímáni aristokracií ke správě a udržování sbírek. Pomáhali při nákupu a prováděli potřebné úpravy děl. Většinou se jednalo o opatření nového zarámování, případné drobné korektury velikosti obrazu a nutné opravy. Sběratelská

³⁵⁰ Antonín MATĚJČEK: Zámecká galerie v Opočně, in: Umění (Štenc) X, 1937, 15.

³⁵¹ Srov. viz pozn. 112 – KROUPA (pozn. 30).

³⁵² Příkladem mohou být autorské přemalby malíře.

činnost v barokních Čechách se stala jedním z „nejvýraznějších a současně i nejpříznačnějších projevů kulturních aspirací české pobělohorské aristokracie.“³⁵³ Umělecké sbírky byly odrazem bohatství a významu šlechtických rodů. Navázaly na rodinné portrétní galerie a za příklad si vzaly slavnou sbírku Rudolfa II. na Pražském hradě. Aristokratičtí sběratelé se brzy sami stali všestranně vzdělanými v oblastech výtvarného umění a cílem jejich akvizic byla především díla umělecky kvalitní.³⁵⁴

S rozvojem sběratelství počíná rozšíření trhu s uměním. Mezi největšími obchodníky s obrazy a dalšími uměleckými předměty byli antverpští Forschondtové, kteří měli od roku 1660 obchod ve Vídni, jehož chod zajišťovali bratři Alexander a Gilliam Forschondtové.³⁵⁵ Jejich otec Guillermo, zakladatel obchodu v Antverpách, byl ve styku s Vídní již dříve. Předmětem prodeje byly hlavně obrazy holandských mistrů. Mnoho obrazů z Holandska se dostalo přes obchod bratří Forschondtů do sbírek českých aristokratů.³⁵⁶

V českém prostředí byli osobitými typy obchodníků s uměním malíři-restaurátoři Jan Kastner a Václav Bernard Ambrozzi, které zmiňuje František Lothar Ehemannt jako největší obchodníky s obrazy v Praze. Sami sbírali umělecká díla, ale nikoliv jen pro vlastní potěšení, ale jako žádaný obchodní artikl. Zakladatelem regulérního nikoliv jen příležitostného provozování obchodu s uměním byl v Praze Dominik Kottula, malíř, odhadce a přísední znalec, který získal roku 1793 právo k výkonu této činnosti.³⁵⁷ Počet obchodníků s uměním velmi rychle rostl se zvyšující se poptávkou po uměleckých dílech.

S rozvojem obchodování s uměním a poptávkou po výtvarných dílech se zvyšovala i potřeba restaurátorů, jejichž úkolem bylo připravit obraz pro vhodnou prezentaci nakupujícímu. Často se muselo přistoupit k rychlým a tím i nešetrným zásahům, zejména k ukvapenému očištění silnými přípravky či zbytečnému nanášení lakových vrstev, o retuši či přemalbě nemluvě.

Zvýšený zájem o sběratelství byl doprovázen také soudobými příručkami pro sběratele.³⁵⁸ V českém prostředí mělo být pravděpodobně takovou prací již výše zmíněné pojednání Jana Quirina Jahna (viz. kapitola 2.4.). Malíři-poradci museli mít nejen praktické,

³⁵³ Lubomír SLAVÍČEK: „*Artis pictoriae amatores*“. Zrození a povaha aristokratického sběratelství v Čechách 17. a 18. století, in: idem (pozn. 19) 13-38.

³⁵⁴ Lubomír SLAVÍČEK (pozn. 353) nazývá tyto aristokratické sběratele jako sběratel-znalec, který dokáže kriticky rozlišit mezi uměním dobrým a špatným a oceňuje „*vše pěkné, vznešené a umělecké, a v důsledku toho i vzácné,*“ Victor FLEISCHER: Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611 – 1684) (=Veröffentlichungen der Gesellschaft für neuere Geschichte Österreichs I), Wein/Leipzig 1910, 193, cit in: SLAVÍČEK 2007 (pozn. 19) 14.

³⁵⁵ Alexander byl původně lékárníkem, Gilliam byl školený malíř.

³⁵⁶ Srov. SLAVÍČEK 2007 (pozn. 19) 30-38.

³⁵⁷ Lubomír SLAVÍČEK: Sběratelství a umělecký obchod v Praze v letech 1780–1800, in: Hana SVATOŠOVÁ (ed.): Praha Mozartova. Kulturní a společenský život v Praze 1780–1800, Praha 2006, 138-147

³⁵⁸ Srov. KROUPA (pozn. 30) 108-109.

ale i teoretické znalosti, které čerpali z knih věnovaných historii i teorii umění, rozmanitých katalogů obrazáren i aukčních seznamů, slovníků umělců a řady praktických příruček.³⁵⁹

5.1. Malíři – restaurátoři

Nejstarší záznamy o malířích-restaurátorech máme zachované v 18. století z prostředí šlechtických obrazáren a trhu s uměním. Sběratelům uměleckých děl byly poradci a agenti, kteří ve světě hledali a nakupovali podle jejich názoru kvalitní obrazy. Zároveň na uměleckém trhu figurovali jako znalci (viz. kapitola 5.). Mezi uznávané odborníky působící na tomto poli patřili malíři-intelektuálové, kteří věnovali svou pozornost nejen vlastní výtvarné tvorbě, ale i její teoretické sebereflexi. Jedním z nejlepších znalců-eruditů ve druhé polovině 18. století byl již výše zmiňovaný Jan Quirin Jahn, který své znalectví zakládal na systematickém užívání archivních pramenů a znalosti umělecko-historické i teoretické literatury.³⁶⁰ Uznávanými znalci byli také malíři Jan Kastner a Václav Bernard Ambrozzi.

Během 19. století se s rozvíjející péčí o stavební památky dostávali do popředí malíři historických a náboženských témat, kteří byli odborníky na nástěnné malby. Obnova interiéru sakrálních prostor s sebou přinesla rozsáhlé nálezy nástěnných maleb v předešlých staletích zakrytých a více či méně přemalovaných. Znalost technologických postupů nástěnné malby byla nejlepší kvalifikací, aby získali pověření provést opravu poškozených či nově odkrytých nástěnných maleb. Mezi skupinu těchto malířů patří především Petr Maixner a František Sequens, jehož asistenti Gustav Miksch a Antonín Krisan pracovali již téměř výhradně jako profesionální restaurátoři.

S počátkem 20. století se tedy úzce profiluje čistě restaurátorské zaměření malířů, pro které nejsou opravy uměleckých děl přivýdělkem či doplněním pracovní činnosti, ale hlavní náplní práce. Do této skupiny se řadí v prvopočátcích Bohumír Číla, jemuž byly svěřovány četné restaurátorské zakázky jak v Praze, tak po celých Čechách. Společně s Augustinem Vlčkem, Maxmiliánem Duchkem či Františkem Fišerem tvořili novou vrstvu profesionálních restaurátorů, kteří nebyli vázáni k jediné instituci, ale pracovali na různých zakázkách po celé vlasti.

³⁵⁹ O složení tehdejších knihoven sběratelů viz. Lubomír SLAVÍČEK: „Honestus et eruditus civis et artifex“. Umělecké a knižní sbírky barokních umělců, in: SLAVÍČEK 2007 (pozn. 19) 119-135.

³⁶⁰ Srov. Lubomír SLAVÍČEK: Pražský cicerone Jan Quirin Jahn, in: Jan ROYT / Petra NEVÍMOVÁ (ed.): Album amicorum. Sborník ku poctě prof. Mojžíra Horyny, Praha 2005, 26-28.

FRANTIŠEK XAVER PROCHÁZKA (1746–1815)³⁶¹

Malíř krajin a restaurátor, malířské vzdělání získal u Norberta Grunda a na malířské škole Karla Michoriho v Drážďanech mezi lety 1764–1768. Se základy restaurování se seznámil již roku 1762–1763 u Jana Kastnera. S knížetem Schwarzenberkem cestoval po Německu, Rakousku a Itálii. Jeho první velká restaurátorská práce byla záchrana Rubensových obrazů z malostranského kostela Sv. Tomáše a Škrétův obraz *Sv. Tomáš z Villanovy rozdává chudým almužnu* v roce 1786. Druhým neméně významným restaurátorským zásahem byla oprava Reinerovy fresky v kapliče sv. Barbory na Hradčanech.³⁶²

Znalci-restaurátoři

JAN KASTNER (asi 1726–1792)³⁶³

Malíř, restaurátor obrazů a uznávaný pražský znalec. O jeho životě a malířském díle se zachovaly pouze kusé informace, ze kterých je patrné, že na umělecké scéně byl uznávaný pro vynikající schopnosti na poli znalectví obrazů. Jako obchodník také vlastnil sbírku obrazů. Pro Popis hlavního města Prahy od Jaroslava Schallera poskytl popisy obrazů z pražských kostelů a sbírek. Jako výborný znalec obrazů se účastnil průzkumu karlštejnských maleb pod vedením prof. Ehemanta.

V oboru restaurátorské činnosti byl ceněn pro své umění velmi dobře čistit obrazy „přičemž mu především záleželo na sejmutí staré fermeže a špíny, aniž by poškodil barvy.“³⁶⁴

VÁCLAV BERNARD AMBROZZI (1725–1806)³⁶⁵

Malíř, znalec a restaurátor, vzdělání v oboru malířství získal u svého bratra malíře miniatur Josefa Petra Ambrozzioho a Siarda Noseckého. Byl též dvorním malířem císařovny Marie Terezie. Věnoval se jak závěsnému obrazu, tak i nástěnné malbě. V prostředí uměleckého trhu byl uznávaným znalcem obrazů a též restaurátorem, tak bývá často zmiňován v pramenech.

³⁶¹ Slovníková hesla: DLABACZ (pozn. 86) P col. 510-511; Prokp TOMAN: Nový slovník československých výtvarných umělců II. L-Z, Praha 1947, 316; Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ in: HOROVÁ (ed.) 1995 (pozn. 86) 652-653. Podrobněji viz. Naděžda BLAŽÍČKOVÁ: František Xaver Procházka. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1983; PETRASOVÁ / LORENCOVÁ (pozn. 86) 71, 118-120

³⁶² Oberpostamtszeitung, Kaiserlich koenigliche Privat Prager, 77, 27. 6. 1804, 627: „...durch den geschickten Oel- und Historienmahler, Herrn Prochaska, als ein Denkmal der Sitten rauher Zeiten unserer Vorältern, wieder erneuern.“

³⁶³ Slovníková hesla: DLABACZ (pozn. 86) K col. 45; TOMAN I (pozn. 86) 468; Vratislav NEJEDLÝ in: Anděla HOROVÁ (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky, Praha 2006, 359.

³⁶⁴ Vermischte Nachrichten von 20. 12. 1799, in: Neue Miscellaneen artistischen Inhalts für Künstler und Kunstliebhaber XI, Johann Georg Meusel (ed.), Leipzig 1800, 371: „...gemählde zu putzen (wobey es hauptsächlich darauf ankommt, den alten Firniss und Schmutz abzunehmen, ohne den Farben schaden zu thun) sehr gut.“

³⁶⁵ Slovníková hesla: DLABACZ (pozn. 86) A col. 43-46; TOMAN I (pozn. 86) 17-18; Lubomír SLAVÍČEK in: HOROVÁ (ed.) 2006 (pozn. 363) 70. Podrobněji o malířském díle PETRASOVÁ / LORENCOVÁ (pozn. 86) 69-70 (s barevnými reprodukcemi). Ambrozzioho činnost znalecká a sběratelská SLAVÍČEK 2007 (pozn. 19) 28, 74-75, 136, 138, 140, 155-156, 171.

Bohužel žádné konkrétní restaurátorské realizace dosud nejsou známy.³⁶⁶ Díky svému renomé výtečného znalce byl často poradcem při budování pražských obrazových kabinetů, zpracoval inventář císařské obrazárny a jako umělecký poradce působil u Nosticů. Ambrozzi se také sám věnoval sběratelství i uměleckému obchodu.³⁶⁷

Správci sbírek

FRANTIŠEK HORČIČKA (1776–1858)³⁶⁸

Student právnické fakulty v Praze mezi lety 1798–1801, nastoupil roku 1800 na nově zřízenou Akademii výtvarných umění (dále jen **Akademie**) k Josefu Berglerovi. Po ukončení studia se stal roku 1808 inspektorem obrazárny knížete Rudolfa Colloredo-Mansfelda. Z jeho podnětu bylo z knížecích zámků svezeno na 200 obrazů do pražského paláce, kde byla galerie přístupná veřejnosti a studentům Akademie, kteří navštěvovali zřízenou kopírovací síň, „*Horčička si byl dobře vědom toho, že cesta k velkému umění vede přes znalost velkých mistrů.*“³⁶⁹

Jako správce obrazárny byl pověřován nákupem dalších cenných obrazů v zahraničí, konkrétně v Solnohradsku, roku 1820 dovezl z Vídně obrazy z pozůstalosti arcibiskupa Hieronyma Colloredo-Mansfelda. Horčička si počínal jako inspektor sbírky velmi zodpovědně. Vypracoval katalog Colloredo-Mansfeldské galerie, která v té době čítala na 485 obrazů o jejichž dobrý stav pečoval. Když roku 1828 přesídlil hrabě Colloredo-Mansfeld do Vídně, měla být obrazárna postupně přenesena za ním. Horčička proto obrazy vybrané pro převoz „*po celých 10 let čistil a restauroval.*“³⁷⁰

Horčičkova vzdělanost a osvícenský zájem o historii malířství jej přivedly k vlastní badatelské činnosti. Vybaven dobrými znalostmi z oboru chemie, které získal na přednáškách o chemickém složení barev na pražské polytechnice, prováděl po několik let pokusy s balzámem kopaiva,³⁷¹ o němž získal informace od jistého nizozemského malíře, který mu

³⁶⁶ Ve zprávě o smrti Jana Kastnera (pozn.) jsou uvedeni společně s Františkem Weissem jako zbylí dva restaurátoři znalí čištění maleb. Vermischte Nachrichten (pozn.) 371: „*Jetzt befinden sich noch zwey Männer hier, die diese Kunst besitzen...*“

³⁶⁷ Srov. Lubomír SLAVÍČEK: Nachlass eines Kunstkenners und Gelehrten. Sbíрка MUDr. Václava Karla Ambrozziho (1758–1813) a její vztah k obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění, in: In Italiam nos fata trahunt, sequamur. Sborník příspěvků k 75. Narozeninám Olgy Pujmanové, Praha 2003, 123-134.

³⁶⁸ Slovníková hesla: TOMAN I (pozn. 86) 369; Eva PETROVÁ in: HOROVÁ 1995 (ed.) (pozn. 86) 281-282; THIEME-BECKER (pozn. 86) 504-505. Podrobněji František Xaver JIŘÍK: František Horčička (1770–1856), in: Ročenka kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1918, 1919, 16-21; PETRASOVÁ / LORENZOVÁ (ed.) (pozn. 86) 89-95; Luděk NOVÁK: Horčičkovy portrétní studie a jejich realizace, in: Umění V, 1957, 229-240; Eva PETROVÁ: Osvícenská romantika ve figurálním díle F. Horčičky, in: Umění V, 1957, 241-248.

³⁶⁹ PETRASOVÁ / LORENZOVÁ (ed.) (pozn. 86) 90.

³⁷⁰ JIŘÍK 1919 (pozn. 368) 17.

³⁷¹ O kopaivě blíže in: SLÁNSKÝ I 2003 (pozn. 51) 59-60; Roman KUBIČKA / Jiří ZELINGER: Výkladový slovník. Malířství, grafika, restaurování, Praha 2004, 21.

měl prodat své „malířské tajnosti“.³⁷² S používáním kopaivy dosahoval Horčíčka daleko příznivějších výsledků než s terpentýnem. Tyto své pokusy pak využil ve vlastní teorii enkaustické malby, o níž napsal pojednání, které bohužel nebylo vydáno podobně jako i ostatní teoretické práce o dějinách a technice malby, které Horčíčka napsal povzbuzen svým tchánem Františkem Martinem Pelclem, „*jenž měl ho k tomu, aby využil tak svých vědomostí o perspektivě, nauce o barvách, chemii a historii malířství a architektury.*“³⁷³

Malíři historických a náboženských námětů a nástěnné malby

FRANTIŠEK SEQUENS (1836–1896)³⁷⁴

Malíř náboženských motivů, František Sequens, byl prvním profesorem ateliéru náboženské a historické malby na Akademii v Praze od roku 1880. Svá studia začínal u představitelů historické malby na Akademii v Mnichově a Antverpách. Rozhodující vliv na jeho další tvorbu měl studijní pobyt v Římě, kam mohl odcestovat díky Klarovu stipendiu³⁷⁵. Po návratu do Čech se Sequens prosazuje především jako malíř oltářních obrazů a nástěnných maleb

V Kutné Hoře restauroval nejen nástěnné malby v chrámu sv. Barbory, ale též deskové obrazy z kostela Panny Marie na Náměti – Nanebevzetí Panny Marie, Panna Marie – Matka Boží a sv. Anna Samotřetí.³⁷⁶ K dalším restaurátorských zásahů se řadí oprava nástěnných maleb v arkýřové kapli Staroměstské radnice či v děkanském chrámu v Chebu. „*Při obnově postupoval jednak podle dobového restaurátorského názoru, jednak v duchu své vlastní tvorby.*“³⁷⁷ Sequensovi asistenti Gustav Miksch a Antonín Krisan po jeho smrti realizovali opravu karlštejnských schodištních cyklů, ke kterým zhotovil barevné kopie a pauzy.

PETR MAIXNER (1831-1884)³⁷⁸

Malíř náboženských a historických obrazů. V 15ti letech nastoupil na Akademii. Pro svou píli a pečlivost zde působil později jako korektor. Roku 1861 odjíždí díky stipendiu do Vídně na doporučení tamního ředitele Akademie Christiana Rubena. Od roku 1863 pobýval v Itálii. V Benátkách a Florencii kopíruje italské mistry a v Římě se seznamuje s Nazarény a hlavně s freskovou technikou. A právě díky dobrým znalostem v oblasti technologie nástěnné malby je nejen pověřován návrhy a realizací nástěnných maleb, ale také jejich restaurováním.

³⁷² JIŘÍK (pozn. 82) 20, uvedeno v pozn. 10, tento balzám prý užíval Rubens a jeho škola k temperování barev místo terpentýnu, který se používal v Itálii.

³⁷³ Ibidem.

³⁷⁴ Slovníková hesla: THIEME-BECKER XXX (pozn. 86), 502; TOMAN II (pozn. 361) 412-413; Roman MUSIL in: HOROVÁ (ed.) 1995 (pozn. 86) 731.

³⁷⁵ Setkání s nazarény změnilo jeho dosavadní zájem o historická témata a namísto nich se zaměřuje na motivy náboženské.

³⁷⁶ VORLÍČEK 1905 (pozn. 310) 172.

³⁷⁷ František Sequens 1836–1896. Katalog výstavy Západočeské galerie v Plzni, Plzeň 1995, nepag.

³⁷⁸ Slovníková hesla: TOMAN II (pozn. 361) 61-62; Marie MŽYKOVÁ in: HOROVÁ 1995 (ed.) (pozn. 86) 469. Podrobněji viz. SLAVÍKOVÁ / VOLAVKOVÁ (pozn. 324).

Společností byl ve své době vnímán jako jeden z nejlepších historických malířů a díky tomuto svému renomé byl požádán, aby se podílel na obnově nástěnných maleb v chrámu sv. Barbory v Kutné Hoře.³⁷⁹ Ačkoliv restaurace malířských děl v poslední třetině 19. století „*znamenal* *vlastně vytvoření nového díla ... ve smyslu romantického nazírání.*“³⁸⁰

Restaurování maleb se Petr Maixner věnoval pravděpodobně až od konce 70tých let. Jeho první zakázkou byla obnova nástropních maleb Staroměstské mostecké věže roku 1878. Při opravě věže roku 1876 byly objeveny zbytky starých maleb na klenutí a čelech oblouku – Kristova tvář na roušce v rukou andělů a fragment lazebnice – „*malby byly tak sešlé, že nemohly býti obnoveny,*“³⁸¹ proto Maixner připravil tři studie na jejich přemalbu. Použil při tom snímky starých maleb a doplnil je podle iluminací z bible Václava IV.

KAREL JAVŮREK (1815–1909)³⁸² [41]

Představitel české historické malby, původně vyučený kožešník, odjel roku 1835 do Vídně, kde studoval a kopíroval obrazy vystavené v Belvederu a císařské galerii.³⁸³ Od roku 1837 navštěvoval ateliér Františka Tkadlíka na Akademii v Praze a roku 1844 vstoupil do nově zřízeného ateliéru Christiana Rubena. V roce 1850 odjíždí studovat na Akademii do Antverp, kde byl v té době ředitelem Gustav Wappers (1803–1874),³⁸⁴ představitel historické malby. Na Antverpské akademii pobyl minimálně dva roky³⁸⁵ a seznámil se zde důkladně s restaurátorským uměním. Svá studia zakončil ročním pobytem v Paříži roku 1855 u Thomase Coutura (1815–1879). Při zahraničních cestách si Javůrek doplnil své odborné vzdělání a hojně kopíroval díla starých mistrů, aby se ještě více zdokonalil v technice malby. Jako

³⁷⁹ „... *znamená Petr Maixner asi tolik, co Josef Mocker pro naši tehdejší architekturu.*“ Cit. in.: SLAVÍKOVÁ / VOLAVKOVÁ (pozn. 324) 42.

³⁸⁰ Ibidem.

³⁸¹ Ibidem 93.

³⁸² Slovníková hesla: TOMAN I (pozn. 86) 425-426; THIEME-BECKER XVIII (pozn. 86) 447 a Marie MŽYKOVÁ in: HOROVÁ 1995 (ed.) (pozn. 86) 317 s odkazy na další literaturu. Podrobněji Jarmila STEHLÍKOVÁ: Javorový list. Život a dílo malíře Karla Javůrka, Praha 1982; Idem: Dokumenty a obrazové přílohy, Praha 1982, strojopisy uloženy v Archivu Národní galerie, kde se nachází Javůrkova pozůstalost – fotografie rodinné, malířových obrazů, studií a kreseb, dokumenty, korespondence a novinové výstřižky (ANG, fond Karel Javůrek (083) přír. č. AA 3573, AA 2994), část pozůstalosti zejm. korespondence je uložena v Památníku Národního písemnictví (PNP Pozůstalost fond Karel Javůrek); dále též Karel B. MÁDL: Karel Javůrek. Nestor českých malířů (=Hrnčířovy umělecké knihy II), Nymburk 1910 s černobílými reprodukcemi obrazů a studií; PETRASOVÁ / LORENZOVÁ (ed.) (pozn. 86), 334-336, 338, 353 s barevnými reprodukcemi.

³⁸³ Ve vídeňském Belvederu bylo povoleno kopírovat pouze kresebně, ale Javůrek prováděl i malířské kopie, při čemž si ho povšiml ředitel galerie Kraft, který jej doporučil Josefu Dannhäuserovi viz. EDGAR: Ze vzpomínek Karla Javůrka, in: Národní politika, 26. 7. 1916 (ANG, fond Karel Javůrek (083) přír. č. AA 2994).

³⁸⁴ Věhlas belgické historické malby zapůsobil na řadu žáků Christiana Rubena na pražské Akademii, viz. Markéta THEINHARDOVÁ: Historická malba. Čechy 1840 – 1860, in: PETRASOVÁ / LORENZOVÁ (ed.) (pozn. 86), 353.

³⁸⁵ V pozůstalosti průkazky na zimní a letní semestr 1850 a 1851 (ANG, fond Karel Javůrek (083) přír. č. AA 2994).

vynikající kopista byl později zván i do Drážďan a Vídně, aby tam na objednávku zhotovil kopie obrazů významných malířů.³⁸⁶ Význam kopírování děl starých mistrů nejen pro uměleckou výuku na Akademii, ale především pro činnost restaurátorskou byl velmi zdůrazňován. Javůrek byl ve své době považován za nejlepšího kopistu a restaurátora: „Právě díky své pilnosti a rutině, které v této době nabývá, je pak zván k restauracím mnohých děl u nás...“³⁸⁷ Dokonce i v denním tisku je reflektována důležitost kopírování děl starých mistrů, když se pochvalně vyjadřují o Javůrkově kopistické činnosti, při níž získal „...znamenitě vyvinutý smysl pro různé ty charakteristické způsoby každého mistra a je tedy v oboru restaurování starých obrazů autorita nad jiné spolehlivá.“³⁸⁸

Dalším aspektem pro posouzení jeho restaurátorských kvalit bylo všestranné technologické a umělekohistorické vzdělání, které mu propůjčovalo status poradce při hodnocení pravosti obrazů.³⁸⁹ Důraz na vzdělanost malíře-restaurátora byl tedy jedním ze dvou základních kritérií, které odborná veřejnost brala v potaz při rozhodování komu svěřit opravu uměleckého díla: „Opravil řadu obrazů s pietou a porozuměním. Není asi mnoho umělců, kteří by díla starého malířství českého znali tak důkladně a byli tak zasvěcení v techniku našich mistrů 17. a 18tého věku, jako právě on.“³⁹⁰

Javůrek díky svým znalostem působil i jako odborný poradce při nákupech obrazů nejprve pro barona Rombalda v Německu a posléze pro knížete Kamila Rohana. Ten jej požádal, aby prohlédl rodinné portréty a podle potřeby restauroval.³⁹¹ Na jeho doporučení odjel roku 1870 do Slavuty u Kyjeva ke knížeti Romanu Vladislavoviči Sanguškovi, který hledal restaurátora schopného opravit jeho cenné staré obrazy.

V Čechách restauroval mj. obraz Karla Škréty *Pieta* pro Archeologický spolek Vocel v Kutné Hoře.³⁹² Oprava spočívala v sejmutí starého rámu, rentoaláži a napnutí na rám nový, to vše bez nároku na honorář. Obraz pocházel z kostela sv. Jakuba a Javůrkův zásah byl po čase zhodnocen v tisku jako ne příliš úspěšný: „Bohužel po stránce umělecké utrpěl při tom velmi citelně, zejména nezdařilým přemalováním některých partií.“³⁹³ Další významnou zakázku získal od městské rady v Praze, a to na opravu 16ti podobizen pražských primátorů

³⁸⁶ STEHLÍKOVÁ: Javorový list (pozn. 382) 196.

³⁸⁷ Ibidem 117.

³⁸⁸ Dva osmdesátníci umělečtí, in: Pražský ilustrovaný kurýr v Praze, odpolední vydání, 212, 3. 8. 1895, nepag. (ANG, fond Karel Javůrek (083) přír. č. AA 3573).

³⁸⁹ STEHLÍKOVÁ (pozn. 382) 241.

³⁹⁰ Karel Javůrek. K devadesátým narozeninám mistrovým, in: Národní politika, 30. 7. 1906, 3, ANG, fond Karel Javůrek (083) přír. č. AA 2294.

³⁹¹ Marie MŽYKOVÁ: Rohanská potrční galerie. Ze sbírek státního zámku Sychrov, Praha 1985.

³⁹² Děkovný dopis od jednatele Archeologického sboru Františka Slavíka za provedenou opravu obrazu je datován 13. 8. 1878, ANG, fond Karel Javůrek (083) přír. č. AA 2994. Též zmínka ve výroční zprávě sboru Vocel viz. SLAVÍK (pozn. 312) 60.

³⁹³ František LOHR: Škrétova kutnohorská Pieta, in: Národní politika, k č. 299, novinový výstřižek s. d., ANG, fond Karel Javůrek (083) přír. č. AA 2994.

v zasedací síni Staroměstské radnice. Za „vyčištění obrazů a přetření jich novým pokostem“³⁹⁴ byl Javůrkovi vyplacen honorář 160 zl. (tj. 10. za kus).

Z dochovaných pramenů je patrné, že restauroval především závěsné obrazy.³⁹⁵ Jako malíř pracoval pro četné vesnické kostelíky,³⁹⁶ často bez nároku na honorář a pravděpodobně zde i opravoval zašlé malby.

Restaurátoři

GUSTAV MIKSCH (1856–1918)³⁹⁷

Studoval v ateliéru Františka Sequense na Akademii v Praze mezi lety 1875–1889. Se svým profesorem spolupracoval na výzdobě Karlínského kostela. Pracoval poté s Františkem Antonínem Krisanem 15 let jako Sequensův asistent při restaurování nástěnných maleb.³⁹⁸ Ze zprávy o restaurování nástěnných maleb ve Svatováclavské kapli v Chrámu sv. Víta se dovídáme, že restauroval nástěnné malby a závěsné obrazy nejen v českých zemích, ale i v zahraničí: „*Přes více jak 28 let výhradně činný jako restaurátor, pracuji s veškerým (malířským) materiálem jak dřívějším, tak moderním, pověřován prací jak u nás, tak v cizině, neustále mám na mysli blaho svěřených děl; uskutečněné důkladné studie a chemické zkoušky mi slouží k dosažení co možná nejprospěšnějšího řešení.*“³⁹⁹ Věnoval se restaurování především nástěnných maleb, zabezpečil nástěnné malby v kapli sv. Kříže na Karlštejně a spolu s Antonínem Krisanem prováděli velké restaurátorské zásahy na schodištních cyklech. Mimoto opravoval též obrazy v soukromých sbírkách v Plzni.

Tématice restaurování nástěnných maleb se věnoval na Druhém sjezdu na ochranu památek konaném v Praze roku 1913. Gustav Miksch přednesl referát Konservace

³⁹⁴ Objednávka městské rady v Praze, čj. 108 ze dne 4. 2. 1896, rukopis, ANG, fond Karel Javůrek (083) přír. č. AA 2994. „*Pro případ, že by malíř p. Karel Javůrek uznal toho potřebu, aby některý z těchto obrazů také byl podlepen, povolila rada městská ... za provedení této větší práce další honorář po 10 zl. ... za každý dotyčný obraz, který by byl znovu podlepen.*“ Ibidem.

³⁹⁵ Jediná zmínka o restaurování nástěnných maleb viz. Stehlíková (pozn.) Soupis výtvarných děl Karla Javůrka, 20: Společně s Josefem Scheidelem restauroval roku 1877 nástropní malby ve farním kostele sv. Václava v Mníšku.

³⁹⁶ Jako zvláštní ocenění v oboru malby kostelní mu bylo roku 1902 uděleno papežské vyznamenání Pro Ecclesia et Pontifice.

³⁹⁷ Slovníková hesla: TOMAN II (pozn.) 140; Vratislav NEJEDLÝ in: HOROVÁ (ed.) 2006 (pozn. 44), 506.

³⁹⁸ František Sequens získal během dlouhodobých pobytů v Itálii a Nizozemí velmi dobré teoretické znalosti a praktické zkušenosti, s nimiž pak po návratu do Čech seznámil své asistenty Miksche a Krisana – „*Zur Informierung über meine Qualifikation als Restaurator, will ich nur kurz erwähnen, dass ich mit meinem Kollegen Fr. Ant. Krisan, durch 15 Jahre als Assistent des Prof. Sequens, eine sehr gute, praktische Schulung durchmachte, – der Prof. Sequens durch seine vieljährige Thätigkeit in Italien, wie den Niederlanden, ein reiches theoretisches Wissen, wie eine reiche erfahrung auf diesem felde heimbrachte, welche wir reichlich Gelegenheit hatten wieder praktisch umzusetzen.*“ Viz. MIKSCH (pozn. 288).

³⁹⁹ Ibidem: „*Durch mehr als 28 Jahre, ausschliesslich, als Restaurator thätig, machte ich mich mit dem gesammten Material, früheren, wie der modernen Zeit, – des in – wie Auslandes betraut, und bin immer bestrebt im Interesse der mir anvertrauten Objekte eingehende Studien und chem. Versühe zu machen, um eine möglichst günstige Lösung herbeizuführen.*“

nástěnných maleb vápenných.⁴⁰⁰ Z obsahu tohoto referátu je patrné, že znal velmi dobře technologii nástěnných maleb, jejíž znalost je dle něj nezbytná pro práci restaurátora: „Hlavním úkolem restaurátora a malíře nástěnných maleb jest, takto především si osvojit znalost (malířského) materiálu všech dob, i doby moderní ... i materiálu sloužícího k vyrobění omítky a i zdiva samého, na kterém omítka jest nahozena.“⁴⁰¹ Miksch popisuje velmi pečlivě způsoby fixace zpráškovatělých a uvolněných maleb. Jmenuje prostředky, jež užívali restaurátoři dříve, tj. vosk, bílek či vaječná tempera s fermeží, které časem tmavnou. Díky rozvoji moderní chemie od 70tých let 19. století je možné nahradit tyto staré přípravky novými, stálejšími. Apeluje na správný způsob okryvání zabílených maleb, které stačí lehce poklepat kladívkem či odstranit pomocí lepidla a papíru, nikoliv jak bylo zvykem v 19. století při velkých restauračních akcích chrámových interiérů, kdy „toto bílení, často po nahodilém nálezu, ... odstraní laikové, a to prostě nožem, v nedočkavosti dalších objevů nedbale si počínající.“⁴⁰² V referátu popisuje malířský materiál vhodný pro retuše a podrobně též transfer nástěnné malby.⁴⁰³

ANTONÍN KRISAN (1856–1933)⁴⁰⁴

Studoval u Františka Sequense na Akademii v Praze v letech 1876–1877. Společně s Gustavem Mikskem pracoval jako asistent prof. Sequense při realizacích nástěnných maleb a restaurování. Pro Svatovítskou katedrálu navrhoval okenní výzdobu a vymaloval dvorní kapli. Z jeho restaurátorské činnosti společně s Gustavem Mikskem je významné jejich působení na Karlštejně, konkrétně práce na schodištním cyklu, které vzbudilo vlnu kritiky (viz. kapitola 4.1.1.).

Spolupracovali také při restaurování Reinerových fresek v křížovnickém kostele. Malby byly tak silně zpráškovatělé, že se při pouhém dotyku prstem sypaly, a uvažovalo se i o jejich odstranění. Malba byla restaurována „málo šťastnou opravou“⁴⁰⁵ Matyáše Melky již roku 1851. Opravou byli roku 1904 pověřeni Paul Bergner a dvojice Miksch s Krisanem. Restaurování nástěnných maleb provedli podle „vlastní, osvědčené metody a to tak, že originál zůstal úplně zachován.“⁴⁰⁶ Zafixovali a očistili povrch maleb a doplnili pouze partie již nečitelné, aniž by zasahovali do původních partií. „Tím stalo se, že renovace splnila zde

⁴⁰⁰ MIKSCH 1915 (pozn. 222).

⁴⁰¹ Ibidem 59.

⁴⁰² Ibidem.

⁴⁰³ Ibidem 60.

⁴⁰⁴ Slovníková hesla: TOMAN I (pozn. 86) 566; Národní politika 4.9.1923, Zlatá Praha 8.8.1884

⁴⁰⁵ Obnova chrámu křížovnického, in: Method XXX, 1904, 96.

⁴⁰⁶ Ibidem.

v nejvlastnějším slova smyslu svůj úkol, vzkřísivší krásu starého díla, aniž by dotkla se jeho podstaty a změnila ji doplňky a přídavky novými.“⁴⁰⁷

BOHUMÍR ČÍLA (1885–1973)⁴⁰⁸

Studoval na Vysoké škole uměleckoprůmyslové a Akademii výtvarných umění v Praze. Získal stipendium do Paříže, roku 1911 působil v Římě na České koleji v Trevi. Věnoval se malbě podobizen a kostelním náboženským obrazům. Specializoval se na restaurování nástěnných maleb, ale restauroval i závěsné obrazy. Odbornou veřejností byl ceněn jako dobrý a vzdělaný restaurátor, a proto mu bylo svěřováno množství uměleckých děl v Praze k opravě. S jeho restaurátorskými zákroky nás seznamují přehledy restaurátorských akcí za jednotlivé roky ve Věstníku Klubu za starou Prahu.

Mezi jeho restaurátorské zásahy se řadí oprava ilusivní nástěnné malby v presbytáři farního kostela v Libčanech porušená roku 1892, jež byla roku 1931 objevena a Čílou restaurována.⁴⁰⁹ Na pardubickém zámku pracoval o rok dříve na opravách pozdně gotických a renesančních maleb.⁴¹⁰ O dobovém kladném hodnocení jeho restaurátorské práce svědčí zmínka o jím provedené opravě nástropních štukových zrcadel v bývalém refektáři kláštera na Karlově z druhé poloviny 17. století, které „restauroval ze stavu téměř beznadějného velmi šetrně.“⁴¹¹ Malby byly odkryty v roce 1921 a Číla je restauroval roku 1923. Pro Staroměstský orloj vytvořil roku 1946 kopii Mánesova kalendáře.⁴¹²

Bohumil Číla se účastnil i restaurování v Národním divadle během letních prázdnin roku 1930, kdy čistil Hynaisovu oponu. Restaurován byl i foyer, Ženíškova malba Zlatého věku byla obtížně konzervována synem Františkem Ženíškem ml., cyklus maleb Alšovy Vlasti v lunetách restauroval Maxmilián Duchek, „a to dosti pronikavě, jak toho technika i stav maleb bohužel naléhavě vyžadovaly.“⁴¹³

Na začátku 30tých let restauroval Maroldovo panorama Bitvy u Lipan, které bylo roku 1908 převezeno z původního dřevěného pavilonu do nového objektu zhotoveného architektem Janem Koulou. Roku 1929 se však pod tíhou sněhu prolomila střecha. Plátno bylo uloženo v průmyslovém paláci, kde jej do roku 1934 Bohumír Číla restauroval. Malby rozřezal

⁴⁰⁷ Ibidem.

⁴⁰⁸ Slovníková hesla: TOMAN I (pozn. 86) 149; Vratislav NEJEDLÝ in: HOROVÁ (ed.) 2006 (pozn. 363) 158.

⁴⁰⁹ Václav WAGNER: Objevy nástěnných maleb v Čechách v letech 1918–1931, in: Zprávy památkové péče II, 1938, 75.

⁴¹⁰ Zdeněk WIRTH: Pardubický zámek, in: Umění IV, 1931, 168.

⁴¹¹ Václav WAGNER: Opravy uměleckých památek v Praze v roce 1923, in: Věstník klubu za starou Prahu X, 1924, 22.

⁴¹² Sám pak výzdobu Staroměstské orloje několikrát restaroval i společně se svou dcerou Bohumírou Míšovou-Čílovou (1932–1997).

⁴¹³ Václav WAGNER: Opravy uměleckých památek v Praze v roce 1930, in: Věstník klubu za starou Prahu XIV, 1930, 41.

a nalepil na stěny nového pavilonu, mezery při tom vzniklé domaloval, aby obrazy spojil.⁴¹⁴ Další restaurační práce prováděl Číla ještě roku 1962.

Způsob, kterým při závěrečných retuších pracoval, můžeme vidět na nedávno restaurovaných nástěnných malbách v refektáři kláštera sv. Jiljí na Starém Městě v Praze. Ačkoliv již na počátku století bylo v teoretické rovině i praxi požadováno příliš nezasahovat při retušování do původního záměru malíře, můžeme na ukázkách sejmutí Čílových přemalob z roku 1939 vidět, jak v podstatě kompletně přemaloval a tím do jisté míry i degradoval tyto barokní malby. [42-48]

Stejně jako Bohumír Číla se čistě restaurátorské profesi věnoval MAXMILIÁN DUCHEK (1881-?),⁴¹⁵ restaurátor především nástěnných maleb,⁴¹⁶FRANTIŠEK FIŠER (1889-?),⁴¹⁷ který vedl ateliér pro vnitřní výzdobu a opravu kostelů či MAXMILIÁN BOHÁČ (1882-1957).⁴¹⁸

AUGUSTIN VLČEK (1865-1934)⁴¹⁹

Studoval Akademii v Praze u Antonína Lhoty a Františka Čermáka, v Mnichově u Otto Seitze. Po návratu do Čech pak navštěvoval ateliér Františka Brožíka. Byl především portrétista, věnoval se figurálním náboženským tématům. Kromě vlastní tvorby se věnoval také restaurování obrazů a byl pokládán za specialistu v tomto oboru. Restauroval například obraz ze svatováclavské kaple *Smrt sv. Václava* roku 1913, obraz *Hlava dívky* od Hanse von Aachen roku 1919, obrazy Petra Brandla na Zbraslavi a také nástěnné malby na klenbě zámecké kaple v Hoříně od Jana Petra Molitora. Do roku 1920 působil jako restaurátor Státní sbírky starého umění.

Roku 1912 byl uveřejněn jeho článek týkající se správných zásad restaurování obrazů.⁴²⁰ Shrnuje praxi při opravách deskových a závěsných obrazů na začátku 20. století. Jako nejdůležitější vyzdvihuje zachování patiny, to je „*kouzla a pelu věků ... půvab stáří, o nějž se opírá dnešní ochrana památek ... jejíž zachování stává se postulátem pro všechny opravy a restaurace, na starých obrazech podnikané.*“⁴²¹ Neporušené, pouze zašpiněné obrazy se očistí

⁴¹⁴ Kvůli těmto rekonstrukčním domalbám byl zažalován Ludvíkem Vacátkem (1873-1956), který namaloval na bitevním výjevu většinu koní. Za tuto informaci vděčím vedoucímu práce prof. Janu Roytovi.

⁴¹⁵ Slovníková hesla: Vratislav NEJEDLÝ in: HOROVÁ (ed.) 2006 (pozn.363) 180.

⁴¹⁶ Václav WAGNER: Opravy interiérů v Čechách 1930. Struční výtah z přednášky pronesené 30. 12. 1930, in: Věstník klubu za starou Prahu XV, 1931, 7; WAGNER 1938 (pozn. 390) 75-78.

⁴¹⁷ Slovníková hesla: TOMAN I (pozn. 86) 224; Vratislav NEJEDLÝ in: HOROVÁ (ed.) 2006 (pozn. 363) 205.

⁴¹⁸ Slovníková hesla: Jana BRABCOVÁ in: HOROVÁ (ed.) 1995 (pozn. 86) 77. Zprávy o jeho činnosti např. viz. WAGNER 1938 (pozn. 409) 75-78.

⁴¹⁹ Slovníková hesla: Vratislav NEJEDLÝ in: HOROVÁ (ed.) 2006 (pozn. 363) 828 .

⁴²⁰ Augustin VLČEK: Správná konzervace obrazů na plátně a dřevě, in: Věstník klubu za starou Prahu III, 1912, 17-20.

⁴²¹ Ibidem 17.

vodou s benátským mýdlem, případně silnějšími roztoky a znovu se přelakují, nikoliv však olejovým lakem. K oživení zašlého laku doporučuje Vlček Pettenkoferovu regenerační metodu. Silněji poškozené obrazy, kde se uvolňuje barevná vrstva či kde došlo k mechanickému poškození podkladu např. protržením, je nutné podlepit novým plátnem. Technika, kterou se toto provádí je v podstatě totožná s technikou rentoaláže popisované v 18. století.⁴²² Pokud jsou deskové obrazy napadené pouze červotočem, ale deska není zborcená, napaří se formalinem, napustí směsí vosku a připevní na pohyblivý rošt (parketáž). Temperové malby se mohou čistit také bramborami či dextrinem ze žitné mouky. Po zatmelení pružnými tmely se místa jemně potupují akvarelovou nebo temperovou barvou, „restaurátor, byť i sebe namáhavější byla jeho práce, musí úplně ustoupit do pozadí.“⁴²³ U více poškozených obrazů je však třeba „jizvy zaceliti, scházející kusy vysaditi a dokomponovati v technice a duchu ostatních zachovaných částí,“⁴²⁴ ale nikoliv jako, „když dříve renovátor obraz celý přemaloval.“⁴²⁵ Článek je doplněn ukázkami obrazů ve stavu před a po restauraci. Od zachování patiny obrazu, tj. zatmavění laku, se ve 30tých letech počalo ustupovat, zvláště v případech, kdy takový lak působil nečitelnost obrazu a tím devalvoval jeho uměleckou hodnotu.

5. 2. Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění

Situace v českých zemích po josefínských reformách nebyla pro výtvarné umění vůbec příznivá. Rušení klášterů, jež byly důležitými objednateli uměleckých děl, přimělo mnoho umělců opustit vlast.⁴²⁶ Vývoz vynikajících uměleckých děl i celých sbírek do zahraničí⁴²⁷ a celkový úpadek zájmu o umění ze strany veřejnosti byly varovným signálem pro představitele české vzdělanosti: „*Tolik virtuosů opouští svou vlast a táhne k cizím národům, aby hledali a našli své štěstí v cizině ... Je spíše zázrakem, že se ještě v Čechách setkáme s tolika*

⁴²² Barevná plocha se podlepí a zabezpečí papírem, rub staré podložky se očistí a napustí impregnačí ke změkčení. Případné staré záplaty se odstraní a obraz se nalepí směsí lepidla s přípravky proti molům na římské plátno. Obraz se rovná žehličkou a teplým válcem. Z obrazové plochy se odmyje papír a důkladně se očistí. Cit. in: Ibidem 17-18.

⁴²³ Ibidem 19.

⁴²⁴ Ibidem.

⁴²⁵ Ibidem.

⁴²⁶ „*Die Kirchenreformation K. Joseph II. und die damit verbundene Aufhebung vieler Stifter und Klöster, wodurch mehrere Böhmische Künstler gezwungen wurden, ihr Vaterland zu verlassen, indem sie einen grossen Theil ihres, von diesen Stiftern, Prälaturen, Kirchen und Klöstern, gezogenen Verdienstes verloren...*“ in: Biographische Nachrichten von dem Herrn J. Q. Jahn in Prag (pozn. 86) 127.

⁴²⁷ Již roku 1741 byla odvezena Duchcovská sbírka čítající na 268 obrazů, o rok později bylo 69 obrazů z bývalé Rudolfovy sbírky odvezeno do drážďanské galerie.

*krásnými věcmi.*⁴²⁸ Připočteme-li k tomu ještě dvorní dekret z 22. 5. 1783 nařizující zrušení tří pražských malířských bratrstev, byl stav české výtvarné kultury velmi alarmující.

Po nechvalně proslulé josefínské dražbě v roce 1782 se pozornost všech, nespokojených se situací na umělecké scéně, obrátila na představitele české šlechty. Skupina vlasteneckých aristokratů, kteří cítili zodpovědnost za kulturní osud země, se rozhodla založit v Praze Společnost vlasteneckých přátel umění (dále jen **SVPU**): „*Úpadek umění v naší vlasti pohnul 5. února 1796 několik mužů, kteří v sobě spojují lásku k vlasti s láskou k umění, aby se ustavili pod jménem vlasteneckých přátel umění v soukromou společnost.*“⁴²⁹ Zároveň byla založena i umělecká škola (Akademie) a galerie (Obrazárna), aby „*se zabránilo další zkáze a vývozu obrazů a uměleckých děl*“⁴³⁰ a budoucím umělcům byly poskytnuty dobré vzory.

Stanovy SVPU z roku 1800, které byly v platnosti až do roku 1856, uvádí jako přední úkol nově založené instituce „*opětné zvelebení umění a vkusu.*“⁴³¹ V počátcích činnosti Obrazárny tvořily fond zapůjčené obrazy z majetku šlechticů-zakladatelů. Uložení malířských děl do galerie bylo pro samotné obrazy i jejich majitele výhodné, neboť Obrazárna se zavázala, že „*od této chvíle ručí za dobré ošetření a zachování díla uměleckého.*“⁴³² Obrazům se tak dostalo mnohdy lepší péče než u svých majitelů, kde byly často uloženy v nevhodných podmínkách. Obrazárna vlastně tak plnila nejen funkci edukativní, ale i funkci ochrannou. Pokud by si chtěl majitel vzít zapůjčené dílo dříve než po uplynutí doby 10ti let, musel uhradit všechny výlohy na očištění a restaurování, které Obrazárna zajistila.

SVPU byla až do založení Archeologického sboru Vlasteneckého muzea v roce 1843 jedinou institucí, která vyvíjela iniciativu v oblasti péče o památky. Krátce po založení požádal hrabě Šternberk o zapůjčení obrazů také z obrazárny Pražského Hradu. Císař vyhověl jeho přání a zapůjčil do Obrazárny SVPU 67 obrazů. Roku 1817 byla svěřena péče o obrazy na Pražském Hradě Martinu Perskému, který provedl očištění, podlepení a drobné opravy. Obrazy z hradní sbírky tehdy nebyly v příliš dobrém stavu, svědčí o tom i nízké odhadní ceny, které jim přisuzoval Václav Markovský při tvorbě soupisu v roce 1831. Rozpočet na opravu obrazů vypracoval František Horčíčka. K opravě došlo až koncem 30tých let, jejím vedením byl pověřen roku 1838 ředitel vídeňské galerie Peter Krafft. Na restaurování obrazů se podílel František Horčíčka, Václav Markovský a Josef Karel Burde.⁴³³ Bylo odstraněno i pacassiovské táflování a obrazy byly zasazeny do nových ráků. Oprava asi 210 obrazů byla

⁴²⁸ Stížnost Františka Lothara Ehemanna, cit. in: Vít VLNAS (ed.): Obrazárna v Čechách 1796-1918. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1996, 25.

⁴²⁹ Podrobněji k založení a činnosti SVPU viz. VLNAS (ed.) (pozn.428). Nejnověji SLAVÍČEK 2007 (pozn.19) 151-168 s odkazy na další literaturu dostupnou literaturu a prameny.

⁴³⁰ Paul BERGNER: Průvodce obrazárnou v domě umělců Rudolfinum v Praze, Praha 1913, II.

⁴³¹ Ibidem.

⁴³² Stanovy společnosti přátel vlasteneckého umění v Čechách v Praze, 31. 10. 1865, Pravidla o zřízení obrazárny Společnosti přátel vlasteneckého umění, paragraf 3, nepag., ANG, fond SVPU, přír. č. AA 992.

⁴³³ PAVEL (pozn. 191) 67;ANG, fond SVPU, přír. č. AA 1521a/43.

dokončena roku 1840. Ve 30tých a 40tých letech se zásluhou SVPU realizovala také oprava deskových obrazů z kaple sv. Kříže na Karlštejně (viz. kapitola 4.2.1.)

Pro činnost SVPU měla velkou důležitost kategorie tzv. volených členů-odborníků. Tito lidé byli voleni z řad měšťanské inteligence a považováni za odborníky v dané oblasti. Díky takovým členům jako byli Jan Quirin Jahn či Ludvík Ritter z Rittersbergu mohla SVPU kromě vedle „*péče o obrazy ve vlastní sbírce plnit na požádání i funkci jakéhosi odborného centra pro znalecké posudky v oblasti malířství, sochařství, záchrany ohrožených historických architektur.*“⁴³⁴ Spojení SVPU a malířské školy (Akademie) zase umožnilo získat v profesorech a žácích praktické odborníky-restaurátory.

Inspektoři obrazárny Společnosti se podobně jako jejich kolegové ve šlechtických sbírkách starali o opravy a restaurování svěřených děl. Tito malíři získali většinou díky restaurátorským zásahům dobré znalosti o malířských technikách a většinou měli i dobré umělekohistorické vzdělání. Způsob péče o svěřená díla spočíval v základních udržovacích zásadách, drobných opravách a čištění. Větší péče byla věnována nově získaným dílům, která byla opatřena rámy a podle potřeby i důkladněji restaurována.⁴³⁵

JOSEF KAREL BURDE (1779–1848)⁴³⁶

První inspektor Obrazárny v letech 1804–1848.

Se základy řemesla se seznámil nejdříve v otcově rytecké dílně a pokračoval v kreslířské průpravě na nově založené Akademii v Praze. Díky přátelským vztahům s hrabětem Františkem Šternberkem a svým odborným uměleckým znalostem byl zvolen za prvního kustoda Obrazárny v Černínském paláci. Věnoval se restaurování obrazů ze sbírky a dohlížel na přesun a instalaci obrazů z Černínského do Šternberského paláce v roce 1809. Mezi odbornou veřejností byl uznávaným znalcem umění, proto byl přizván k rozhodování o restaurační metodě obrazů z Karlštejna. Od roku 1832 působil rovněž jako soudní znalec na rozvíjejícím se pražském uměleckém trhu, kde nakupoval obrazy nejen do své vznikající sbírky, ale i za účelem dalšího prodeje.⁴³⁷ Spolupracoval také na inventarizaci šlechtických obrazáren nostické, černínské a mnohých dalších měšťanských sbírek v Praze.⁴³⁸

⁴³⁴ HOJDA (pozn. 243) 215.

⁴³⁵ Obrazárna odpovídala podle stanov za nezbytné restaurátorské práce. Zda však majitelé obrazů před jejich zapůjčením prováděli základní konzervační zásahy není zcela prokazatelné.

⁴³⁶ Slovníková hesla: DLABACZ (pozn. 86) col. 252-255; TOMAN I (pozn. 86) 117; Vít VLNAS in: HOROVÁ (ed.) 1995 (pozn. 86) 97. Dále VLNAS (ed.) (pozn. 428) 47, 52-3, 75; Ladislav KESNER (ed.): Restaurátorský ateliér Národní galerie v Praze. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1985, 5.

⁴³⁷ SLAVÍČEK 2007 (pozn. 19) 156. Burde byl velmi záníceným sběratelem grafiky. Sám se věnoval hlavně grafice a kresbě, původní i přepisům.

⁴³⁸ Ibidem 177.

GUSTAV KRATZMANN (1812–1902)⁴³⁹

Inspektorem Obrazárny v letech 1852–1857.

Studoval u Josefa Berglera na Akademii v Praze, pokračoval v Drážďanech, Mnichově a Itálii. Uplatnil se jako malíř historických obrazů a podobizen. Během svého působení ve funkci inspektora se věnoval převážně restaurování maleb z galerijního fondu. Po odchodu z Prahy pracoval pro knížete Esterházyho jako restaurátor a posléze se stal ředitelem esterházyovské galerie ve Vídni a Budapešti.

KAREL WÜRBS (1807–1876)⁴⁴⁰

Inspektorem Obrazárny v letech 1857–1876.

Studoval na Akademii v Praze u Josefa Berglera a Františka Kristiána Waldherra se specializací na krajinářství a předlohy pro grafické listy. Nejdříve pracoval jako kreslíř předloh pro oceloryty a působil též jako učitel rytečství na technické škole. Znalosti o dějinách umění a kritický talent, který uplatnil při hodnocení výstav do časopisu Bohemia, mu umožnily stát se inspektorem Obrazárny. Jím vypracovaný katalog obrazárny nebyl tehdejšími odborníky hodnocen příliš kladně, teprve až jeho nástupce vypracoval skutečně první vědecký katalog.

VIKTOR BARVITIUS (1834–1902)⁴⁴¹

Inspektorem Obrazárny v letech 1876–1895.

Mezi lety 1849–1855 navštěvoval na pražské Akademii ateliér Christiana Rubena a Eduarda Engertha. Poté odjel studovat zahraniční umělecké sbírky (Vídeň, Lipsko, Mnichov, Drážďany, Augsburg, Řezno, Norimberk, Bamberk), díky čemuž získal velmi dobrý přehled o evropském umění, který doplnil studiem odborné literatury. Na pražské Akademii působil v letech 1862–1865 jako korektor a knihovník.⁴⁴² Roku 1865 získal roční stipendium do Paříže a studoval u Thomase Coutura. Vytvářel ilustrace pro časopisy a nástěnné malby

⁴³⁹ Slovníková hesla: TOMAN II (pozn. 361) 559. Dále VLNAS (ed.) (pozn. 428) 55; KESNER (ed.) (pozn. 436) 5-6.

⁴⁴⁰ Slovníková hesla: THIEME-BECKER XXXVI (pozn. 86) 292; TOMAN I (pozn. 86) 712; Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ in: HOROVÁ (ed.) 2006 (pozn. 363) 850. Dále VLNAS (ed.) (pozn. 428) 47, 52-3, 75; KESNER (ed.) (pozn. 436) 5-6.

⁴⁴¹ Slovníková hesla: THIEME-BECKER II (pozn. 361) 587; TOMAN I (pozn. 86) 41-42; Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ in: HOROVÁ (ed.) 2006 (pozn. 363) 87-88. Dále VLNAS (ed.) (pozn. 428) 47, 52-3, 75; KESNER (ed.) (pozn. 436) 6; PETRASOVÁ / LORENZOVÁ (ed.) (pozn. 86) 350-351, 353, 356-357 (též barevné reprodukce), podrobně Hana VOLAVKOVÁ: Malíř Viktor Barvitijs, Praha 1938; idem: Viktor Barvitijs, Praha 1959.

⁴⁴² Zkušenosti, které nabyt během svých zahraničních cest mu sloužily pro srovnání s pražskou Akademií. Podle jeho připomínek a návrhů byly vypracovány nové stanovy a učební plány.

většinou ve stavebách svého bratra, architekta Antonína Barvitia. Od 70tých let se více než malířské věnoval činnosti literárně teoretické.⁴⁴³

Zvolení Viktora Barvitia jako inspektora Obrazárny mělo pro její budoucí rozvoj klíčový význam. V žádosti o místo jmenuje jako hlavní úkol budoucího inspektora „úzkostlivou péči o svěřené obrazy, aby se tak předešlo všem zbytečným restauracím.“⁴⁴⁴ Zmiňuje se o negativním vlivu špatných teplotních podmínek v galerijní místnosti a o nevhodnosti zavěšovat obrazy přímo na stěnu, neboť z ní mohou čerpat vlhkost.⁴⁴⁵ [49] Znalost různých uměleckých technik a materiálů pokládá Barvitiu za nezbytné, protože jen tak může inspektor „o obrazy individuálně pečovat.“⁴⁴⁶

Během svých zahraničních cest se Barvitiu seznámil s restaurátorskými technikami, doporučuje, aby se jako v německých obrazárnách svěřovala práce restaurátorská pouze specialistům.⁴⁴⁷ V zahraničí sbíral zkušenosti s instalačními postupy a chodem předních německých a rakouských uměleckých galerií. V zápiscích nalezneme podrobné pojednání o rámech, nápisových tabulkách, způsoby zavěšení obrazů, nátěrech stěn, přistavěných zábranách a závěsech pod obrazy, to vše doplněné ilustracemi.⁴⁴⁸ [49-51] Všimá si i technického vybavení jako je ventilace, výtah pro obrazy, termometry, bezpečnostní a požární opatření. Popisuje různé způsoby řešení osvětlení a regulace teploty, vhodný galerijní nábytek, prostory pro prodej publikací i vyjmenování personálu, včetně restaurátorů, a jeho zázemí.⁴⁴⁹

Především jasná koncepce provozu galerie spojená s přesvědčivým nástinem povinností kurátora umělecké sbírky představovala zcela nový obrat v historii naší největší veřejné umělecké instituce. Hlavně zásluhou Viktora Barvitia odpovídala již nová instalace Obrazárny v prostorách Rudolfiny modernímu pojetí prezentace obrazové sbírky.⁴⁵⁰ Nejdůležitějším kritériem při posuzování obrazů byla Barvitiu kvalita, dále pak barva, tón a stupeň realismu. Vypracoval první vědecký katalog Obrazárny ve spolupráci s předními

⁴⁴³ Když roku 1893 opustil funkci ředitele Obrazárny, věnoval se publikační činnosti. Zdrojem informací k jeho teoretickým spisům mu byly jak materiály galerijní, tak archivní prameny. Viktor BARVITIUS: *Malerei und Plastik der Neuzeit*, Wien 1895; idem: *Prvních 25 let spolku sv. Lukáše a pohled na dřívější sdružení výtvarných umělců v Praze 1348 až 1895*, Praha 1896, cit in: VOLAVKOVÁ 1938 (pozn. 441) 132.

⁴⁴⁴ VOLAVKOVÁ 1938 (pozn. 441) 131.

⁴⁴⁵ Zpráva Viktora Barvitia o cestě po galeriích v Drážďanech, Berlíně a Mnichově (21. 8. – 29. 9. 1883): *Aufzeichnungen des Prof. Barvitiu über seine Reise nach Dresden, Berlin u. München*, ANG, fond Viktor Barvitiu (118), přír. č. AA 1177. Příkladem vhodného zavěšení obrazu může být způsob užívaný v Berlínské Gemälde Galerie, **obr.** 49.

⁴⁴⁶ VOLAVKOVÁ 1938 (pozn. 441) 131.

⁴⁴⁷ Ibidem.

⁴⁴⁸ ANG, fond Viktor Barvitiu (118) přír. č. AA 1177.

⁴⁴⁹ Ibidem.

⁴⁵⁰ VLNAS (ed.) (pozn. 428) 106-109.

uměleckými znalci a kritiky Wilhelmem von Bodem a Abrahamem Brediem.⁴⁵¹ Vzorem mu byl katalog vídeňské galerie vydaný jeho bývalým profesorem a kolegou Eduardem Engerthem roku 1873. U většiny obrazů zmizelo označení „neznámý“ a bylo nahrazeno alespoň stoletím, školou či mistrem. K popisu obrazu přibýlo i doplnění druhu dřeva a vypodobení signatury malíře.⁴⁵² Před samotný katalog vystavených děl doplnil stručnou historii vzniku a vývoje SVPU a její Obrazárny.⁴⁵³

Barvitijs patrně sám neprováděl restaurování výtvarných děl, ale přenechával je odborníkům. V úvodu svého katalogu uvádí, že po zhodnocení stavu byly obrazy „svěřeny restaurátorovi panu Wolfgangu Böhmovi, jenž za tímto účelem opětně přicházel do Prahy a úkol svůj s velikou opatrností provedl v místnostech obrazárny samotných.“⁴⁵⁴ Během svých cest po německých a rakouských muzeích se seznámil s praxí restaurování v těchto institucích a navázal kontakty s tamními restaurátory, mj. i s Wolfgangem Böhmem, restaurátorem královských muzeí v Berlíně. Böhm mu představil staré italské malby, které restauroval a ze kterých odstranil všechny přemalby a záplaty, aby vynikla plná barevnost, tak charakteristická pro italské mistry.⁴⁵⁵ Ve zprávě o cestě po zahraničních muzeích podrobně rozepisuje obrazy, které byly v jednotlivých galeriích restaurovány, a jmenuje i zdejší restaurátory.⁴⁵⁶ Věnuje se i popisu stavu obrazů a způsobu preventivní konzervační péče, která zahrnuje především přesné sledování teplot a vlhkosti vzduchu a zajištění dobré větratelnosti.

PAUL BERGNER (1869–1919)⁴⁵⁷ [52-53]

Inspektor Obrazárny v letech 1897–1918.

Výtvarnému umění se vyučil u malíře a c.k. restaurátora Eduarda Ritschla ve Vídni.⁴⁵⁸ Získal zde i zkušenosti a praxi v restaurování a konzervaci obrazů v Kunsthistorisches

⁴⁵¹ Viktor BARVITIJS: Katalog obrazárny v domě umělců Rudolfinum v Praze, Praha 1889. Wilhelm von Bode, ředitel královských muzeí v Berlíně, byl „Pozván výborem SVPU ... aby staré i nové pojmenování důkladně prozkoumal a mistry určoval.“ Cit. in: Ibidem VIII. Abraham Bredius doplnil životopisy malířů z holandských archivů.

⁴⁵² Barvitijs je nazývá *faksimilovanými signaturami*, viz. ibidem X.

⁴⁵³ Tento koncept od něj převzal jeho nástupce Paul Bergner.

⁴⁵⁴ BARVITIJS (pozn. 451) XXV.

⁴⁵⁵ ANG, fond Viktor Barvitijs (118) přír. č. AA 1177: „Herr Böhm zeigte mir viele altitalianische Bilder, die er restauriert hat, wo die Farbe abfüllt, und insbesondere jene, wo die Übermalungen und Flecke entfernte. Alle diese Operationen sind ihm vortrefflich gelungen.“

⁴⁵⁶ V drážďanské galerii byly prvními odbornými inspektory-restaurátory Palmorali, Renner a Schirmer. Ve druhé generaci restaurátorů jmenuje především Wolfganga Böhma z Berlína, v Mnichově je to především Alois Hauser a Frey, kteří prováděli tehdy aktuální regenerace obrazů podle Pettenkoferovy metody.

⁴⁵⁷ Slovníková hesla: TOMAN I (pozn. 86) 60; Vít VLNAS in: HOROVÁ (ed.) 2006 (pozn. 363) 65-66. Dále VLNAS (ed.) (pozn. 428) 47, 52-3, 75; KESNER (ed.) (pozn. 436) 5-6; Fond Paul Bergner (ANG, fond SVPU, přír. č. AA 1417, AA 1640, fond Paul Bergner (053), přír. č. AA 2781, AA 2784, AA 2785).

Museum. Pro další zdokonalení v restaurátorské činnosti navštívil Německo a severní Itálii. Po návratu do Vídně byl roku 1892 přijat jako odborně vzdělaný restaurátor do c.k. restaurátorského ústavu, kde „získal zkušenosti ve všech disciplínách restaurátorského umění.“⁴⁵⁹ Obsazení Paula Bergnera na místo inspektora Obrazárny doporučil vládní rada Augustin Schaeffer, který se zaručil za Bergnerovu odbornou kvalifikaci: „Je spolehlivý ve všech malířských technikách a stále se osvědčuje jako nejsvědomitější restaurátor, který si největší měrou váží děl starého umění.“⁴⁶⁰

Jako inspektor Obrazárny prohloubil své uměleckohistorické vzdělání zvláště v okruhu holandského malířství 17. a 18. století. Částečně obměnil instalaci Viktora Barvitia, našel a určil některé malířské signatury a roku 1912 vydal nový katalog sbírky, na kterém spolupracovali zahraniční odborníci jako u jeho předchůdce Viktora Barvitia – Wilhelm von Bode, Abraham Bredius, znalec holandské malby Hofsted de Groot či Lionello Venturi.⁴⁶¹ Často mu byl vytýkán konzervativní postoj k současnému umění, v akvizicích chyběla díla Kubišty, Filly aj. Nicméně Bergner měl pouze poradní hlas, o nákupu děl sám nerozhodoval.

Doklady o jeho malířské činnosti nebyly nalezeny, lze tedy usuzovat, že se věnoval výhradně restaurátorské a badatelské činnosti. Největším Bergnerovým přínosem pro historii českého umění bylo studium písemných pramenů k dějinám šlechtických sbírek.⁴⁶²

V archivních materiálech nacházíme jen kusé zprávy o konkrétních restaurovaných obrazech. Seznam z roku 1900, který předložil výboru SVPU jmenuje významná díla Obrazárny restaurovaná Bergnerem: Votivní obraz Jana Očka z Vlašimi, Narození Jana Křtitele od Karla Škréty, Krávy Alberta Guypa, Severská krajina Jacoba Ruysdaela, Dva pijáci od Davida Tenierse ml., Svatý Šebestián Guiseppe Ribery, obrazy Norberta Grunda. Z roku 1911 pochází dokument o provedení restaurování obrazů z knížecí sbírky na Fürstenberských panstvích⁴⁶³ a o rok později doklad o proplacení honoráře za restaurování fresek v kostele sv. Klimenta v Praze.⁴⁶⁴

⁴⁵⁸ Curriculum vitae Paula Bergnera z 1. 4. 1897 pro přijetí k práci inspektora (ANG, fond Paul Bergner (053), přír. č. AA 1640). U Tomana (pozn. 86) a Horové (pozn. 363) je uvedeno, že byl žákem vídeňské akademie a navštěvoval zde restaurátorský kurz.

⁴⁵⁹ Curriculum vitae (pozn. 458).

⁴⁶⁰ Doporučení vládního rady Augustina Schaeffera ze dne 29. 3. 1897, cit. in: Informace o Pavlu Bernerovi inspektorovi obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v letech 1897–1918, strojepis (ANG, přír. č. AA 2781).

⁴⁶¹ Pavel BERGNER: Katalog obrazárny v domě umělců Rudolfinum v Praze, Praha 1912.

⁴⁶² Pavel BERGNER: Verzeichniss der Gräfllich Nostitzschen Gemälde-Galerie zu Prag, Praha 1905; idem: Inventář bývalé hraběcí černínské obrazárny na Hradčanech, in: Časopis společnosti přátel starožitností českých XV, 1907, 130-155; idem: Obrazová galerie zámku Frýdlant v Čechách – rukopisné poznámky z roku 1911 (ANG, fond Paul Bergner (053), přír. č. AA 2786); idem: Sbírka hraběte Oswalda Thun-Salma – rukopisné poznámky s. d. (ANG, fond Paul Bergner (053), přír. č. AA 2787)

⁴⁶³ ANG, fond Paul Bergner (053), přír. č. AA 2784

⁴⁶⁴ ANG, fond Paul Bergner (053), přír. č. AA 2785.

Svým hlubokým uměleckohistorickým vzděláním představuje Paul Bergner zásadní zlom ve vývoji funkce inspektora obrazárny, „symbolizuje přechod od pojetí galerijního inspektora jako výkonného umělce k současné koncepci odborného ředitele – historika umění.“⁴⁶⁵ Zároveň nový přístup k restaurování uměleckých děl založený již na technologické analýze materiálů, nikoliv pouze na znaleckém slohovém rozboru, přispěl k vytvoření odborného specializovaného pracoviště Obrazárny. Příklad Paula Bergnera představuje již nové pojetí restaurátorské činnosti jako „...zcela jedinečného oboru, vycházejícího ze specializovaného školení a přípravy, pracujícího svébytnými metodami a majícího vlastní zákonitosti tvorby.“⁴⁶⁶

⁴⁶⁵ VLNAS (ed.) (pozn. 428) 110. S výjimkou krátkého působení Karla Chytila ve funkci inspektora v letech 1895–1897.

⁴⁶⁶ KESNER (pozn. 436) 5.

6. Restaurování obrazů v moderní době

Během 19. století se postupně obor restaurování zbavoval tendencí z dřívější neodborné praxe. Zapojení nových přírodovědných objevů při průzkumu a péči o výtvarná díla, vytváření specializovaných pracovišť pod dohledem odborných institucí a v neposlední řadě proměny v názorech na princip a povahu restaurátorského zásahu. Teoretická východiska změny v přístupu k restaurování uměleckých děl souvisela se změnami v oblasti památkové péče (viz. kapitola 4.1.).

Důraz na zapojení přírodovědných metod při vykonávání restaurátorské profese pokračoval i počátkem 20. století. V praxi však byl tento nový přístup důsledně aplikován jen ve velkých a významných galeriích, záleželo vždy na osobě jejich ředitele a na osobě restaurátora. Velký vliv na proniknutí zásad „nového“ restaurování, založeného na odborném a zároveň citlivém přístupu k opravovaným dílům, měla mezinárodní konference konaná v Římě roku 1930 na téma Studium vědeckých metod, průzkumu a udržování uměleckých děl. Pro obor restaurování uměleckých děl se stala tato konference důležitým mezníkem. Definitivně měla být ukončena etapa neodborného přístupu k výtvarným dílům, který byl v minulosti hlavní příčinou jejich znehodnocení. *„Restaurování a konzervace uměleckých děl byly konečně zvědečtěny, teorie a praxe splynuly v nedílnou jednotu.“*⁴⁶⁷

Hlavním cílem Římské konference bylo vytvoření mezinárodní spolupráce muzeí a galerií při řešení restauračních a konzervačních problémů. Poprvé došlo ke konfrontaci představ a postupů mezi technology, fyziky a chemiky pracujícími v odborných laboratořích a vědeckých institutech, muzejními či galerijními pracovníky, historiky umění i restaurátory. Organizátory konference byli Daniel Baud-Bovy, prezident švýcarské federální komise pro výtvarné umění a prof. Richard Graul, ředitel Muzea výtvarného umění v Lipsku. Během konference byla vyslovena dvě základní stanoviska:

- ❖ Žádný vědecký výzkum týkající se rozboru a konzervace uměleckého díla nebude úspěšný, jestliže nebude zároveň podložen uměleckohistorickými znalostmi.
- ❖ Moderní věda dává k dispozici kurátorům a historikům umění prostředky průzkumu a ošetření, které značně usnadní zabezpečení uměleckých děl a zvýší jejich hodnotu jak z pohledu muzejního tak uměleckohistorického.

⁴⁶⁷ Jaroslav PEŠINA: Bohuslav Slánský a české gotické umění, in: Ladislav KESNER (ed.): Bohuslav Slánský. Výstava restaurátorských prací 1930–1970. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1971, nepag.

Pro potřeby muzeí a galerií byl o deset let později vydán manuál, který seznamoval ředitele a kustody s metodami předběžného průzkumu, odbornými restaurátorskými a konzervačními zásahy a způsoby preventivní péče o umělecká díla.⁴⁶⁸ Zásadním se stal důkladný materiálový průzkum předcházející restaurátorskému zákroku. Nástroji se restaurátorovi staly rentgenové snímky, fotografie, chemické rozborů vzorků malby a ultrafialové paprsky. Všechna pozorování a výsledky zkoušek měl restaurátor zaznamenat a vyhodnotit, teprve poté mohl, poučen o materiálovém složení obrazu, přistoupit k zákroku. Nedílnou součástí restaurátorské práce bylo i vypracování dokumentace, která zaznamenávala jak předběžný průzkum, tak i samotnou práci, a umožnila kontrolu nad prováděnou akcí. Restaurátorská dokumentace se stala též důležitým pramenem pro pozdější zásahy na výtvarném díle.

6.1. Bohuslav Slánský a Vincenc Kramář

BOHUSLAV SLÁNSKÝ (1900–1980)⁴⁶⁹ v letech 1918-1924 studoval na pražské Akademii u profesora Maxmiliána Pirnera. Po absolutoriu složil státní zkoušky z kreslení a matematiky, aby získal místo středoškolského pedagoga. Nabízené místo mimo Prahu ale nepřijal a zařídil si vlastní ateliér v ulici Elišky Krásnohorské na Praze 1. Zájem o malířské techniky jej vedl k prohloubení studia na výtvarných akademiích v zahraničí: „Rozhodl jsem se, že dalším studiem v cizině prohloubím své odborné znalosti restaurátorské moderními přírodovědnými metodami, u nás dosud neznámými, a dále i doplním nesnadné a obsáhlé studium staromistrovských technik, bez jejichž znalosti skutečná činnost restaurátorská není myslitelná.“⁴⁷⁰ Roku 1929 odjel studovat do Mnichova na Akademii k profesoru Maxi Doernerovi malířskou technologii, navštěvoval praktické kurzy restaurování a v Alte Pinakotek kopíroval staré mistry, aby poznal historické techniky. Ve Vídni na Akademii u profesora Serafima Maurera doplnil studia restaurování a v Muzeu Franse Halse v Haarlemu se seznámil se současnými přírodovědnými metodami průzkumu a použití rentgenových a ultrafialových paprsků. Ještě koncem téhož roku pod vedením profesora Krause, který jej seznámil se svými regeneračními postupy, restauroval v dílnách Drážďanské galerie zdejší malby. Během zahraničních studijních pobytů se v profesoru Slánském vykrystalizovalo jeho

⁴⁶⁸ FOUNDOUKIDIS / BRIOD (pozn. 14).

⁴⁶⁹ Slovníkové heslo: Daniela KRAMEROVÁ in: HOROVÁ (ed.) 2005 (pozn. 86) 755. Životopisné údaje viz. PEŠINA (pozn. 426) ;Ivo HLOBIL: K výtvarnému aspektu československé restaurátorské školy, in: idem: Na základech konzervativní teorie české památkové péče. Výbor z textů, Marek PETRŮVKA (ed.), Praha 2008, 29-42.

⁴⁷⁰ Cit in: Adolf ABSOLON: Bohuslav Slánský. Předmluva, in: SLÁNSKÝ I 2003 (pozn. 51) VII.

budoucí profesní zaměření. Rozhodl se, že následující roky zasvětil restaurátorské činnosti: „Zříkám se umělecké činnosti a věnuji se výhradně restaurování.“⁴⁷¹

Hlavním momentem pro vznik a rozvoj „české restaurátorské školy“ bylo profesní setkání prof. Slánského s ředitelem Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění Vincencem Kramářem. Oba si uvědomovali nutnost odborného vědeckého přístupu k restaurátorské profesi. Prof. Slánský nastoupil roku 1934 do restaurátorského ateliéru Státní sbírky starého umění, jenž mohl být právě zásluhou Vincence Kramáře považován za odborné, vysoce specializované pracoviště. „Udržování a restaurace obrazů, kreseb a plastik je jedním z nejdůležitějších a nejodpovědnějších úkolů uměleckých sbírek.“⁴⁷²

Prof. Slánský restauroval pro Vincence Kramáře deskový obraz Jindřichohradecké madony, který Obrazárna získala roku 1931. Při práci užil současné přírodovědné metody, které dovoľovaly nahlédnout i pod povrch malby a mohly tak odhalit pozdější úplné přemalby. Při restauraci Jindřichohradecké madony byly v českých zemích poprvé využity k průzkumu rentgenové paprsky a mikroskopický průzkum.⁴⁷³ Slánského zásluhou byla zpod barokní přemalby osvobozena též Roudnická madona a „zazářila v neporušené kráse své gotické celistvosti, tvarové preciznosti a jasné barevnosti.“⁴⁷⁴ [58-60]

Mimo svou činnost v restaurátorském ateliéru se věnoval i jiným sbírkám a památkám. Působil především na Karlštejně, kde doložil gotický původ deskových obrazů mistra Theodorika pomocí důkladného technologického rozboru.⁴⁷⁵ Se svou ženou Ludmilou Slánskou pracovali na Karlštejně ještě koncem čtyřicátých let na opravě středověkých nástěnných maleb. Mimoto restauroval soubory památek pro sbírky v Českých Budějovicích, Vyšším Brodě, Kutné Hoře a Chrudimi.⁴⁷⁶

Stejně důležité jako činnost restaurátorská jsou jeho teoretické práce, které publikoval v odborných periodikách od 30tých let.⁴⁷⁷ Završením je dvousvazková publikace Technika malby – Malířský a konzervační materiál a Průzkum a restaurování obrazů.⁴⁷⁸ Třetí rozpracovaný svazek se měl věnovat historickým technikám a pravděpodobně i nástěnné

⁴⁷¹ Cit in: Ibidem VIII.

⁴⁷² Vincenc KRAMÁŘ: Výstava posledních výzkumů vědecké laboratoře Musea Louvru, Praha 1937, 3.

⁴⁷³ Viz. Bohuslav SLÁNSKÝ: Konzervace tabulového obrazu Madony na trůně z poč. XV. stol., in: Umění (Štenc) V, 1932, 433-435

⁴⁷⁴ Jiří MAŠÍN: 65 let Bohuslava Slánského, in: Umění XIII, 1965, 430.

⁴⁷⁵ Bohuslav SLÁNSKÝ: Oprava obrazů z hradu Karlštejna, in: Volné směry XXXI, 1935, 205-210; idem: Oprava obrazů z hradu Karlštejna, in: Volné směry XXXIII, 1937, 26-28; idem: Malíř Theodorik, in: Volné směry XL, 1947-1948, 241-256.

⁴⁷⁶ MAŠÍN (pozn. 474) 431.

⁴⁷⁷ Předhled o publikační činnosti Bohuslava Slánského viz. VĚRA FRÖMLOVÁ: Bibliografie publikací restaurátorů, in: Technologia artis 1, Praha 1990, 133.

⁴⁷⁸ První svazek vyšel roku 1953, druhý roku 1956. Za vydání prvního svazku a za ocenění jeho restaurátorské činnosti byla prof. Slánskému udělena v roce 1954 státní cena viz. MAŠÍN (pozn. 474) 432.

malbě.⁴⁷⁹ Publikace Technika malby je dodnes základní literaturou při studiu restaurátorství na Akademii výtvarným umění v Praze, kde prof. Karel Stretti pokračuje v tradici odborné výuky restaurování tak, jak ji nastínil prof. Slánský, jenž byl jeho pedagogem.

VINCENC KRAMÁŘ (1877–1960)⁴⁸⁰ vycházející z vídeňské školy chápal dějiny umění „jako nepřetržitý plynulý vývojový proces. Neznal proto a neuznával přehrad mezi starým a novým uměním, i když přirozeně nepřístupoval k tomu i onomu metodicky zcela stejně.“⁴⁸¹ Vedení galerie převzal Kramář roku 1919 a díky svým hlubokým znalostem a vysoce odbornému přístupu k funkci ředitele se mohla Obrazárna fungující ještě na starých principech vyvinout v moderní galerii.⁴⁸²

Zodpovědnost za dobrý chod galerie a důkladná péče o umělecká díla dala vzniknout již výše zmíněnému odbornému pracovišti, restaurátorskému ateliéru.⁴⁸³ [54] V počátcích činnosti této, svého druhu první instituce u nás, spolupracoval s Kramářem restaurátor Adolf Bělohoubek.⁴⁸⁴ [55] Po krátkém působení Karla Chytila ve funkci inspektora, plnil Vincenc Kramář pouze úlohu spravování sbírky nikoliv, jak bývalo do té doby zvykem, restaurování uměleckých děl: „V moderní době, v cizině už v 19. století, převzali správu sbírek školení historici umění a jim byly přidruženi malíři konservátoři.“⁴⁸⁵

Teoretické texty o restaurování uměleckých děl začal Vincenc Kramář publikovat od 30tých let.⁴⁸⁶ Na stránkách denního tisku seznamoval veřejnost s průběhem a výsledky činnosti restaurátorského ateliéru i novými metodami, které se opírají o vědecké poznatky na

⁴⁷⁹ Rukopisné poznámky v pozůstalosti se pokoušelo utřídit několik odborníků, ale bez úspěchu. Dědička pozůstalosti po prof. Slánském, paní ak. mal. Dana Absolonová, tyto rukopisné poznámky věnovala odbornému pracovišti.

⁴⁸⁰ Slovníková hesla: Vojtěch LAHODA in: HOROVÁ (ed.) 1995 (pozn. 86) 398-399.

⁴⁸¹ Jaroslav PEŠINA / Jindřich ŠÁMAL: PhDr. Vincenc Kramář, in: Umění IX, 1961, 97.

⁴⁸² K významu Vincence Kramáře jako ředitele nejstarší veřejné umělecké sbírky viz. Vít VLAS: Vincenc Kramář jako ředitel veřejné galerie, in: Vincenc Kramář. Od starých mistrů k Picassovi. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 2000. Z mnoha příspěvků Vincence Kramáře do odborné literatury i samostatných publikací, které se týkají jeho představ o změnách a budoucnosti Obrazárny např. Vincenc KRAMÁŘ: Příklad obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění, Praha 1928; idem: Budoucnost společnosti vlasteneckých přátel umění, in: Umění I (Štenc), 1918–1921, 371-394.

⁴⁸³ „Udržování sbírky starého umění v dobrém stavu (konservace) a vedle něho řidší restaurace, t.j. obnova původního vzhledu uměleckých památek, pokud je dosažitelná, je jednou z nejtěžších starostí správce musea staršího umění.“ Cit in: Vincenc KRAMÁŘ: Konservace a restaurace uměleckých památek v obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách, in: Pestrý týden VII, 23. 4. 1932, 5

⁴⁸⁴ Adolf Bělohoubek (1882–1942), srov. příspěvky Vincence Kramáře v denním tisku a činnosti restaurátorského ateliéru; též. BĚLOHOUBEK (pozn. 228).

⁴⁸⁵ Ibidem.

⁴⁸⁶ Kompletní přehled o publikační činnosti Vincence Kramáře viz. Vojtěch LAHODA / Olga UHROVÁ (ed.): Vincenc Kramář. Od starých mistrů k Picassovi. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 2000, 68-69; Jaromír NEUMANN: Vincenc Kramář, historik a theoretik umění, in: Život. List pro výtvarnou práci a uměleckou kulturu XXI, 1948, 16-21.

poli přírodních věd, plně v duchu současného vývoje v zahraničí.⁴⁸⁷ V roce 1937 byla uspořádána ve spolupráci s Denisovým ústavem Výstava posledních výzkumů vědecké laboratoře v Louvru,⁴⁸⁸ která představila veřejnosti nejen metody průzkumu výtvarných děl ve Francii, ale poukázala i na metody používané na restaurátorském pracovišti Sbírký starého umění. Jednalo se o fyzikální průzkum obrazů pomocí fotografie v razantním osvětlení, tj. světlo rovnoběžné s povrchem malby, ultrafialovými paprsky z křemíkové lampy a rentgenovými paprsky. Výstava poukázala na vývoj spolupráce restaurátorů s vědeckými pracovníky, „z původních pomocných úkonů restaurátorských dílen vyvíjejí (se) zvláštní samostatné výzkumné ústavy.“⁴⁸⁹

V Kramářově pozůstalosti nalezneme odkazy na nové zahraniční publikace o malbě a restaurování, stejně jako na četné výpisky týkající se materiálů užitých k restaurování uměleckých předmětů.⁴⁹⁰ [56] V zápisnicích i volných listech jsou zaznamenány i různé recepty jako např. *Retuš pana Bělohoubka: „Olejová barva se zmýdlovatí nejprve troškou čpavku hlavní pojítka je však lak a to damarový ku kterému je přidán kopal, ... Odstranit se dá tato retuš terpentýnem a acetonem (zvláště výhodně dá se regulovat) ale též čpavkem nebo lihem.“*⁴⁹¹

Základním předpokladem přístupu k restaurování uměleckých děl bylo u Vincence Kramáře spojení šetrného přístupu k výtvarnému dílu, který neporušuje jeho původnost, a zároveň obnovení jeho estetického účinku, který dovoluje divákovi vnímat obraz ve své harmonické celistvosti.⁴⁹² Pro tento přístup je charakteristické užívání lokální retuše, tj. barevné tóny odpovídající okolním barvám opticky scelují obraz.⁴⁹³ Zároveň se velký důraz kladl na snadnou odstranitelnost (reverzibilitu) a chemickou i optickou stálost retuše. Prof. Slánský užíval od 30tých let ručně třenou voskovou barvu, „*V podstatě jest to antická enkaustika, kterou jsem přizpůsobil účelům konservace.*“⁴⁹⁴ Taková retuš se dá lehce odstranit i po delší době pouze mírným rozpouštědlem, na rozdíl od retuší a laků olejoprskyřičných,

⁴⁸⁷ Srov. Mezinárodní konference v Římě na téma Studium vědeckých metod, průzkum a udržování uměleckých děl konaná v roce 1930 (pozn. 468).

⁴⁸⁸ KRAMÁŘ 1937 (pozn. 472).

⁴⁸⁹ Ibidem 3.

⁴⁹⁰ ANG, fond Vincenc Kramář (026), přír. č. AA 2945; ÚDU AV ČR, fond Vincenc Kramář. Podrobně rozepsáno viz Prameny.

⁴⁹¹ ANG, fond Vincenc Kramář (026), přír. č. AA 2954/5, poř. č. 754.

⁴⁹² K termínu „česká restaurátorská škola“ srov. Milan TOGNER: Československá restaurátorská škola – poznámky k pojmu a současné praxi, in: Památky a příroda 15, 1990, 276-277.

⁴⁹³ Vincenc KRAMÁŘ: Nová metoda restaurátorská (K činnosti obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění), in: Národní listy, 334, nedělní příloha, 6. 12. 1931, 9.

⁴⁹⁴ Bohuslav SLÁNSKÝ: Oprava tabulových obrazů v kapli sv. Kříže na hradě Karlštejně, in: Zprávy památkové péče II, 1938, 26.

jejichž rozpustnost se postupem času zmenšuje, a tudíž se k jejich sejmutí musí užít prudká rozpouštědla.

Bohuslav Slánský po založení restaurátorské speciálky musel řešit i problematiku restaurování-retušování nástěnných maleb. V těchto případech doporučoval pouze zatónovat bílá místa tmelených poškozených míst na odstín staré omítky.⁴⁹⁵ Vrací se zpět k prohlášení Dehiovu „*nerestaurovati, pouze konzervovati!*“⁴⁹⁶ Charakter restaurování nástěnných maleb se stal předmětem sporu mezi prof. Slánským a Františkem Petrem, pro který se vžilo označení spor Slánský – Petr. Nejednalo se pouze o výměnu názorů mezi dvěma restaurátory-odborníky, ale o významný střet dvou odlišných koncepcí oboru restaurování.⁴⁹⁷

Vincenc Kramář se též zabýval myšlenkou na založení státní instituce-ateliéru pro konzervaci a restaurování uměleckých děl s přidruženými dílnami.⁴⁹⁸ Tento státní ateliér by pracoval pro památkové úřady, galerie a muzea i pro soukromé osoby. Uvědomuje si nutnost odborného školení, které by mělo být organizováno při ústřední dílně v Praze a mělo mít formu tříletého kurzu. K přijetí bylo nutno předchozí alespoň tříleté studium na Akademii. Restaurátorskou profesi by mohli poté vykonávat pouze restaurátoři vzeší z této dílny, kteří by získali úřední povolení. Tím byly položeny základy nejen pro vznik státem organizovaného restaurování uměleckých děl s vlastní legislativou, ale i myšlenka vzniku specializované výuky restaurátorů, která byla naplněna prof. Slánským roku 1946 (viz. kapitola 6.2.). Do jisté míry zneužitím těchto idejí o vzniku státní instituce bylo zřízení Státních restaurátorských ateliérů v 80tých letech, které prosazovaly technickou koncepci restaurování, tj. uvažování o uměleckém díle pouze jako o hmotné struktuře, k jejímuž ošetření postačují pouze technické znalosti a metody bez vlastní umělecké zkušenosti restaurátora.

V poslední době jsme mohli sledovat na domácí půdě rostoucí názorové spory ohledně možného srovnání výuky oboru restaurování na malířské škole (Akademie výtvarných umění) a škole technické (Vysoké škole chemicko-technologické). Současný profesor oboru restaurování výtvarných děl malířských a polychromovaných plastik na Akademii, prof. Karel Stretti, přesně vystihl podstatu rozdílu mezi školením technickým (technologickým) a výtvarným: „*Přestože je to pro technologa-chemika cizí problematika, „Ateliérová výuka“ je samozřejmě – vedle teoretické přípravy v humanitních, přírodovědných a*

⁴⁹⁵ Bohuslav SLÁNSKÝ: Příspěvek k řešení otázky retuše a rekonstrukce nástěnných maleb, in: Umění II, 1954, 304-318.

⁴⁹⁶ Idem: K článku „O výchově restaurátorských kádrů“, in: Zprávy památkové péče XV, 1955, 155.

⁴⁹⁷ Srov. František Petr: O výchově konzervátorských a restaurátorských kádrů, in: Zprávy památkové péče XIV, 1954, 235-240; SLÁNSKÝ 1955 (pozn. 496) 154-157; Vratislav NEJEDLÝ: K vývoji retuše malířských děl v českých zemích ve druhé polovině 20. století, in: Zprávy památkové péče 65, 2005, 507-514.

⁴⁹⁸ Vincenc KRAMÁŘ: Ze života a potřeb Státní sbírky starého umění, in: Zprávy památkové péče, 1938, 108.

technologických předmětech – skutečně základním předpokladem studia restaurování uměleckých děl, teoretické a technologické znalosti nestačí.“⁴⁹⁹

6.2. Založení restaurátorské speciálky a Česká restaurátorská škola

Bohuslav Slánský se mohl po zkušenostech, které získal při restaurování významných děl českého středověkého umění i ostatních děl ze Sbírký starého umění, stát jako profesor na Akademii výtvarných umění v Praze roku 1946 skutečně kvalifikovaným pedagogem. Ve své osobě spojil *„tvůrčí schopnosti s vynikajícím teoretikem a praktikem v oblasti malířských, konzervačních a restaurátorských technik ... restaurátorství ... postavil na pevnou bázi odborného studia a vědeckého přístupu k materiálu, aniž by do pozadí ustoupil cit současného umělce pro umělecké dílo minulosti“⁵⁰⁰*

Při založení restaurátorské speciálky v roce 1947 jasně definoval hlavní požadavky na restaurátora-absolventa, který je schopen po ukončení studia přistoupit k praktickému restaurování. Určil rozsah znalostí a dovedností, které restaurátor musí ovládat:

- ❖ *důkladně znát malířský a konzervační materiál*
- ❖ *ovládat restaurační a konzervační postupy do všech detailů*
- ❖ *ovládat fyzikální a chemický průzkum malby*
- ❖ *být obeznámen s metodami vědecké fotografie*
- ❖ *znát historický vývoj malířských technik*
- ❖ *mít prohloubené znalosti z dějin umění*
- ❖ *kromě toho být umělcem, jenž plně chápe umělecký význam opravovaného díla⁵⁰¹*

Význam restaurátorské speciálky při Akademii výtvarných umění spočíval v zapojení studentů do služeb památkové péče. Škola nebyla uzavřeným pracovištěm, ale stala se spolupracovníkem státem organizované památkové péče. Restaurátoři, kteří vyšli ze školy profesora Slánského, naplňovali jeho odkaz především důrazem na citlivý přístup k restaurování a k interpretaci poškozeného díla. Pro tento přístup se vžil termínem „česká

⁴⁹⁹ Karel STRETTI: Průzkum a restaurování uměleckých děl na Akademii výtvarných umění v Praze, in: *Technologia artis* 2006, Sborník 1. semináře ALMA, Praha 2006, 4

⁵⁰⁰ MAŠÍN (pozn. 474) 430.

⁵⁰¹ Ibidem.

restaurátorská škola“.⁵⁰² „Česká restaurátorská škola chápe umělecké dílo komplexně jako nedílný celek, jehož hmotná podstata je pouze nositelkou duchovního uměleckého významu. ... zcela respektuje autentickou výtvarnou formu i hmotnou podstatu díla, které retuší sceluje pouze do té míry, aby bylo přístupné divákovi. ... požadavkem je exaktní ... přístup k práci a její přesné vymezení průzkumem, provedeným ve spolupráci s přírodovědcem a historikem umění, používání reversibilních technologií a zachování rysů stáří.“⁵⁰³

Podrobně se vlivu prof. Slánského na vznik restaurátorské tradice a odborného vysokoškolského studia v Čechách a celkově i vývoji restaurování-konzervování v Československu od vzniku republiky do 70tých let 20. století věnuje disertační práce Zuzany Bauerové na Seminárii dějin umění Masarykovy Univerzity v Brně.⁵⁰⁴ V současné době se rovněž připravuje diplomová práce na Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, která se zabývá především situací po druhé světové válce a porovnáním metodických postupů restaurování v českých zemích a Itálii, v čele s osobností Cesara Brandiho.

⁵⁰² Srov. HLOBIL (pozn. 469) 29-42; Milan TOGNER: Československá restaurátorská škola – poznámky k pojmu a současné praxi, in: Památky a příroda 15, 1990, 276-277, Karel STRETTI: Vývoj a specifiky restaurování v českém prostředí, in: Technologia artis III, Praha 1993, 5-8, Vratislav Nejedlý: Diskuze o pojmu „česká restaurátorská škola“ vedené na konci 20. století, in: NEJEDLÝ 2008 (pozn. 29) 136-138.

⁵⁰³ STRETTI (pozn.) 6.

⁵⁰⁴ Zuzana BAUEROVÁ: Konzervovanie - reštaurovanie umeleckých diel v Československu 1918-1971 (nepublikovaná disertační práce na Filozofické fakultě Masarykovy Univerzity v Brně), Brno 2009 (http://is.muni.cz/th/162685/ff_d/?lang=en).

7. Závěrem

V minulosti prováděli opravy výtvarných děl sami malíři, kteří byli pověřeni spravováním obrazových sbírek aristokracie a měli pro tuto profesi nejlepší předpoklady. Počátky restaurování obrazů a nástěnných maleb můžeme hledat již ve starověku, ale formování samostatné restaurátorské profese je spojeno se vznikem trhu s uměním v prostředí barokního sběratelství. Hlavním úkolem restaurátora bylo obrazy očistit, opravit a vhodně vizuálně prezentovat, tj. zaretušovat poškozená místa a opatřit obraz rámem. Znalosti o prostředcích a metodách se mezi umělci předávali ústně, z mistra na žáka, nebo díky rozličným receptům v malířských příručkách. Teprve koncem 18. století se pod vlivem osvícenského racionalismu formulují hlavní pojmy, technologické postupy restaurování a konzervace a požadavky na kvalitní práci restaurátora.

V českých zemích se během 19. století nesetkáme bohužel s žádným kompendiem restaurátorských technik nebo dílčích studií o technologii či teorii restaurování. Proto jsou ve třetí kapitole připomenuty některé zahraniční práce z okolních zemí, které mohly mít v praktické i teoretické rovině vliv na malíře-restaurátory v Čechách. Největší oblibu v evropských zemích mělo bezpochyby pojednání Friedricha Lucana, které se stalo nejčastěji citovanou příručkou po celé 19. století. K hlubšímu poznání vývoje a metod restaurování v českých zemích by pomohl důkladný průzkum archivů především z bývalých šlechtických obrazáren od 17. do 19. století, kde bychom mohli eventuálně nalézt dosud postrádané prameny, které by po vzoru Jana Quirina Jahna reflektovaly soudobou restaurátorskou praxi.

Poznání historie vlastního oboru je pro restaurátora stejně důležité jako pro historika umění. Zvláště zajímavé je sledovat proměnu názorů na přístup k opravované památce, který souzní s dobovým přístupem k umění a jeho funkcí v životě člověka. Již v 18. století si umělci, kteří působili jako restaurátoři, uvědomovali nutnost šetrného přístupu k opravovanému dílu. Zbytečné a surové čištění děl, domalování zničených partií a zpětné přelakování tmavým lakem bylo velkým nešvarem nově vznikajícího trhu s uměleckými díly. Přes mnohé negativní reakce ze strany malířů-restaurátorů pokračovala tato tradice nepietního přístupu až hluboko do 19. století a v mnohých případech i v první polovině 20. století.

Během druhé třetiny 19. století se pod vlivem formující se profese restaurátora a vzniku specifické restaurátorské literatury, objevují případy šetrného zacházení s památkou-obrazem. Důraz je kladen na větší respekt k původnosti díla. Takovým příkladem byla oprava deskových maleb v kapli sv. Kříže na Karlštejně ve 40tých letech 19. století, při které byly desky zabezpečeny proti další zkáze, bez doplnění pastiglií a zlaceného podkladu. Tento

přístup je bližší osvícenské racionalitě a touze po poznání než romantický názor založený více na subjektivních pocitech. Během druhé poloviny 19. století v souvislosti s rozsáhlými opravami chrámových interiérů se vrací znovu snaha po optickém scelení prostoru v jednotném harmonickém souzvuku, tak jak „měl“ vypadat ve středověku. Proto jsou nástěnné malby necitlivě přemalovány v jednotném stylu, v horším případě jsou pro absenci umělecké hodnoty seškrabány ze zdí a nahrazeny novými. Celkové přemalby souvisí nejen s dobovou estetikou ale jistě i s funkcí kostelního prostoru jako místa rozjímání, a proto nemohou být nástěnné malby představeny v torzálním stavu a narušit kontemplaci věřících.

Restaurování uměleckých děl jako specifická odnož památkové péče průběžně reflektovalo vývoj teorie ochrany památek. Proto s nástupem vlivu Vídeňské školy dějin umění je prosazováno důsledné ponechání památky v dochovaném stavu a zásadní opuštění od přemaleb a retuší. Během první poloviny 20. století se hlavně v prostředí obrazových galerií prosazuje opět optické scelení obrazu, nikoliv však rekonstrukční retuší, nýbrž pouhé zatónování, které zůstává při pohledu zblízka rozeznatelné. Smývání zažloutlého laku a uměle vytvořené patiny, galerijního tónu, mělo navrátit obrazům lesk doby, v níž bylo dílo vytvořeno a přiblížit jej ve vnímatelné podobě divákovi.

Předstupně k plnému uznání a zachování původnosti výtvarného díla, autenticitě, nalzáme již v polovině 18. století. Ať to byl požadavek Jean-Michela Picaulta o omezení rentoaláže, která bere obrazům jejich originalitu a starobylost, či námítky anglických malířů Williama Hogartha a Joshui Reynoldse k surovému čištění a nesmyslnému nanášení nových lakových vrstev. Teprve formulování historické hodnoty památek na konci 19. století a snaha po kontrolovatelném průběhu restaurátorských prací se mohly pokusit zcela vymýt starý estetický přístup k opravě uměleckých děl.

Paradoxně ale po relativně krátké době, v níž byly dodržovány pouze konzervační postupy, se opět počala navracet problematika míry retuše. Zvláště na velmi fragmentárních dílech, která se zdála být v dochovaném stavu nevystavitelná očím publika. Zde by byla namísto otázka, zda umělecky kvalitní dílo můžeme přijmout i v jeho torzálním stavu. Pro historika umění by tento požadavek neměl být problém a „kvalitní“ restaurátor by se jím měl nechat vést a provádět jen minimální zákroky pod korekcí ze strany historika umění.

Relativně velký prostor byl v této práci věnován malířským příručkám. Poznání historických prostředků, pomůcek, metod čištění a oprav uměleckých děl je neocenitelným materiálem pro pochopení stavu, ve kterém se dané dílo nalzá. Pokud víme, že byla dříve užívána velmi agresivní čistidla, musíme být opatrní při posuzování např. modelace drapérie, jak je tomu u některých deskových obrazů z Karlštejna, která se mohla díky smytí vrchních vrstev lazur vzdálit od původní podoby vtisknuté malířem.

Restaurování malířských děl v minulosti bylo téměř vždy vedeno dobrou vůlí restaurátorů provádějících opravu jim svěřených uměleckých děl. Jejich snahou bylo podniknout cokoli, čeho byli v dobré víře schopni, k zachování hmotné podstaty opravovaného díla. Ačkoli dnes se nám zdají metody a použité materiály naprosto nevhodné a často přímo pro umělecká díla škodlivé, musíme mít na paměti, že se restaurátoři snažili poskytnout svěřeným dílům to nejlepší, čeho byli ve své době a za daného stupně poznání schopni.

Již sami restaurátoři si v minulosti uvědomovali, že k jejich práci je třeba jistá míra výtvarného talentu a citu. Restaurování malířského díla nemůže provádět běžný řemeslník, protože restaurování je především umění. Chemické a fyzikální průzkumy malířských děl jsou pouze nástrojem k důkladnému poznání materiální struktury. Restaurátor nesmí na umělecká díla hledět jako vědec, ale jako poučený umělec respektující jeho autentickou hodnotu.

Vývoj vědy a techniky přináší stále nové způsoby řešení problémů spojených s konzervací a restaurováním uměleckých děl.⁵⁰⁵ Ne vždy ale nové objevy přispěly ke zdaru věci. Pettenkoferova metoda regenerace obrazového laku se zdála v době svého vzniku téměř zázračným prostředkem, který je schopen vyřešit problém zakaleného laku, aniž by musel být smyt a mohlo dojít k porušení barevné vrstvy. Neustálé prověřování materiálů a metod a též sebereflexe teoretických přístupů by měla vést obor restaurování k užívání šetrných prostředků a citlivé práci s uměleckým dílem, který má zachránit.

Odborná činnost restaurování malířských děl musela ujít dlouhou cestu, než dospěla k plnému pochopení a důslednému uchování autenticity uměleckého díla. Dnes již nikdo nesmí pochybovat, že *„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.“*⁵⁰⁶

⁵⁰⁵ V poslední době aktuální použití enzymů k odstranění jak zakalených laků, tak i přemaleb. Tuto metodu propracoval restaurátor a biochemik František Makeš, který působí od 60tých let ve Švédsku. Pomocí složité filtrace enzymů, které získává z antarktického krillu, začínal s odstraněním plísní na obrazech. Podle jeho průzkumů a měření aktivity jednotlivých enzymů a jejich kombinací je podle vlastních slov schopen určit i originál od kopie. Srov. František MAKEŠ: Poškození kulturních památek plísněmi, Praha 2003; idem: Enzymatický průzkum obrazu Kající Magdaléna, připsaného Rembrandtovi. Enzymatická konsolidace obrazu Portrét Rudolfa II., malovaného Guiseppem Arciboldem, in: Sborník z konzervátorského a restaurátorského semináře konaného ve dnech 16.-18. září 2003, Brno 2003, 24-29; Martin MARTAN: Restaurátorský postup a praktické využití enzymů při restaurování obrazu, využití enzymů při odstraňování klišoškrobové rentoaláže, in: Sborník z konzervátorského a restaurátorského semináře konaného ve dnech 16.-18. září. 2003, Brno 2003, 30-31; Petr VOLF: Lékař obrazů. Malíř, restaurátor a současně vědec s hlubokou znalostí historie umění, medicíny, optiky, chemie, in: Reader's Digest Výběr, 11, 2007, 38-45; idem: František Makeš. Interview, in: X Reflex interview, 1, 2007, 62-73.

⁵⁰⁶ BRANDI 2000 (pozn. 27) 26.

Během druhé poloviny 20. století došlo samozřejmě v restaurátorském oboru k mnoha změnám a zdokonalením, hlavně na poli technologickém, ale podstata nového způsobu restaurování v rovině morální zůstala (by měla zůstat) neměnná. *„Jest jí restaurátorův charakter a s ním úzce souvisící svědomitost a odpovědnost. Zájmy výdělečné, jedná-li se o profesionální činnost, nesmějí nikdy převládat. ... Restaurátor musí po každé vycházet z jedinečnosti díla ... Restaurátorství jest především službou umění, jež musí být plněna s vážností a láskou k dílům, která mají být zachráněna.“*⁵⁰⁷

⁵⁰⁷ SLÁNSKÝ II 2003 (pozn. 1) 154-155.

Prameny

AMHMP – Archiv Muzea hlavního města Prahy

Spisy Muzea hlavního města Prahy

VIII/29/1887 (Protokol o zasedání komitétu městského Pražského ze dne 17. listopadu 1887, odst. 3)

VIII/32/1887 (Protokol o zasedání stálého komitétu musea dne 14. prosince 1887, odst. 1)

IX/26/1888 (Protokol zasedání komitétu dne 12. července 1888, odst. 7)

ANG – Archiv Národní galerie v Praze

Fond Viktor Barvitijs (118)

přír. č. AA 1177 (Aufzeichnungen des Prof. Barvitijs über seine Reise nach Dresden, Berlin u. München)

Fond Paul Bergner (053)

přír. č. AA 2781 (Informace o Pavlu Bergnerovi inspektorovi obrazárny SVPU 1897–1918)

Fond Karel Javůrek (083)

přír. č. AA 3573 (Jarmila STEHLÍKOVÁ: Javorový list. Život a dílo malíře Karla Javůrka, Praha 1982; Idem: Javorový list. Dokumenty a obrazové přílohy, Praha 1982; Dva osmdesátníci umělečtí, in: Pražský ilustrovaný kurýr, 312, 3. 8. 1895, odpolední vydání, nepag.; Karel Javůrek. K devadesátým narozeninám mistrovým, in: Národní politika, 30. 7. 1906, 3)

přír. č. AA 2994 (Originály dokumentů; František Lohr: Škrétova Kutnohorská Pieta, in: Národní politika, 299, s. d., nepag.)

Fond Jan Quirin Jahn (142)

přír. č. AA 1222/1 (Von den Oelen)

přír. č. AA 1222/2 (Von Erneuerung alter Gemälde)

Fond Vincenc Kramář (026)

přír. č. AA 2945/1, poř. č. 180a (Korespondence: Glos), 2, poř. č. 286a (Korespondence: Klausner), 3, poř. č. 477-478 (Korespondence: Slánský), 5, poř. č. 754 (Rukopis – restaurátorské techniky)

Fond SVPU

přír. č. AA 992 (Stanovy SVPU)

přír. č. AA 1251/8, 51, 56, 61, 64, 67, 73, 75, 77, 78 (Průzkum a restaurování karlštejských maleb)

přír. č. AA 1417 (Fotografie funkcionářů a členů SVPU – Bergner, strojopis nástinu života a tvorby Gustava Kratzmanna)

přír. č. AA 1640 (Korespondence SVPU – Bergner Curriculum Vitae; Doporučující dopisy Schaeffer; Bergner – převzetí inventáře Obrazárny)

APH – Archiv Pražského Hradu

Kaple Sv. Václava

nezpracovaný fond (fotografie Štenc, Maltechnisches Elaborat)

Fond Jednota pro dostavbu dómu

Svatováclavská kaple, karton 8 (Referát v příčině úprav na klenbě a na stěnách kaple sv. Václava, Protokol Kamila Hilberta ke kapli sv. Václava, Kamil Hilbert: Podklad ke studiu kaple Svatováclavské, Zpráva pro noviny o otevření kaple)

Svatováclavská kaple, karton 61 (Zpráva Františka Sequense, Návrh zásad k upravení kaple)

PNP – Literární archiv Památník národního písemnictví

Pozůstalost (Fond) Karel Javůrek

ÚDU – Ústav dějin umění AV ČR, oddělení dokumentačních a sbírkových fondů:

Fond Vincenc Kramář

- VK I/3, 107-111 (Záznam o konservaci obrazů, která byla provedena v klášterní obrazárně ve Vyšším Brodě)
- VK II/4, 20-22 (Požár u sv. Tomáše), 31 (Článek A. F. Seligmanna namířený proti způsobu restaurování)
- VK III/3, 210 (dopis z berlínského muzea o způsobech restaurování)
- VK IV/4, 1-537
- VK VII/1, 1-140 (Karlštejn – průzkum obrazů, restaurování)
- VK X/3, 1-4, 6-10 (Provoz restaurátorských dílen)
- VK XI/3, 65-68 (Restaurování Cranachova oltáře v chrámu sv. Víta, 1931)
- VK XI/6, 174-179 (Restaurování děl galerie)
- VK XV/3, 1 (Karlštejn – obrazy Slánský)
- VK XV/5 (Karlštejn – obrazy Slánský)
- VK XV/7, 1-158 (Karlštejn)
- VK XVII/2, blok 10 (poznámky: Karlštejn, Kutná Hora, Slánský)
- VK XXI/4, 1-42 (Obrazárna – restaurování, texty Vincence Kramáře o restaurování)
- VK XXIII/1, 112-158 (Restaurování Vysocké madony, restaurování sochy)

Literatura

- ALTHÖFER Heinz: K otázce retuší při konzervaci závěsných obrazů, in: Památková péče VI, 1967, 227-230
- ALTHÖFER Heinz: Zur Frage der Retuschen in der Gemälderestaurierung, in: ALTHÖFER Heinz / STRAUB Rolf E. / WILLEMSSEN Ernst: Beiträge zur Untersuchung und Konservierung mittelalterlicher Kunstwerke (=Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalpflege in Baden- Württemberg 4), München/Berlin 1974, 47-54
- ALTHÖFER Heinz (ed.): Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung. Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung, München 1987
- ANDALORO Maria (ed.): La teoria del restauro nel novecento da Riegl a Brandi: atti del convegno internazionale di studi, Firenze 2006
- BAREŠ Petr / BRODSKÝ Jiří: Problematika a způsoby restaurování schodištních cyklů Velké věže hradu Karlštejna. Technologie maleb na základě provedených průzkumů (Dokumentace postupující destrukce maleb na základě dostupných historických pramenů za posledních 170 let), in: Průzkumy památek XIII, 2006, příloha, 78-87
- BARVITIUS Viktor: Katalog obrazárny v domě umělců Rudolfinum v Praze, Praha 1889
- BASILE Giuseppe: Teoria e pratica del restauro in Cesare Brandi, Padova 2007
- BECKOVSKÝ Jan František: Poselkyně starých příběhů českých II, sv. 3, REZEK Antonín (ed.), Praha 1880
- Biographische Nachrichten von dem Herrn J. Q. Jahn in Prag, in: Archiv für Künstler und Kunstfreunde I, 1805, 125-130
- BOMFORD David / LEONARD Mark (ed.): Issues in the Conservation of Paintings, Los Angeles 2004
- BRANDI Cesare: Il restauro. Teorie e pratica, Roma 2005
- BRANDI Cesare: Teorie restaurování, Praha/Litomyšl 2000
- CONTI Alessandro: History of the restoration and conservation of works of art, Oxford 2007
- DEHIO, Georg Gottfried: Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1900, Braunschweig c1988
- DEHIO, Georg Gottfried: Ochrana a zachování památek, in: Časopis společnosti přátel starožitností českých v Praze XIV, 1907, 53-66
- Die Heiligenbilder in Karlstein, in: Bohemia (red. Gottlieb Haase), 92, 2. 8. 1839, nepag.
- Die Heiligenbilder in Karlstein, in: Bohemia (red. Gottlieb Haase), 93, 4. 8. 1839, nepag.
- Die Heiligenbilder in Karlstein, in: Bohemia (red. Gottlieb Haase), 94, 6. 8. 1839, nepag.
- Die Schildereien der böhmischen Königsburg Karlstein, in: Taschenbuch für die Vaterländische Geschichte, Neue folge Fünfter Jahrgang, München 1834, 69-96
- DLABACZ Johann Gottfried: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien. Prag 1815 und 1913, Paul Bergner (ed.), Hildesheim/Zürich/New York 1998²
- DRAGONI Giorgio: Restoration and Study of Scientific Instruments from the 17th to the 19th Century. Initiatives and Perspectives for the Foundation of a Science Museum in the City of Bologna, in: Deutsches Museum, Abhandlungen und Berichte, Heft 3, München 1981, 47-50
- Druhý sjezd na ochranu památek v Praze 1913, Praha 1915

- DURDÍK Tomáš / GOTTFRIED Libor / HORYNOVÁ Milada / ÚLOVEC Jiří: Výběrová bibliografie hradu Karlštejna, in: *Castellologica bohemica* V, 1996, 363-370
- DVOŘÁKOVÁ Vlasta: Karlštejnské schodištní cykly. K otázce jejich vzniku a slohového zařazení, in: *Umění* IX, 1961, 109-171
- EITELBERGER Rudolf von: Die Resultate der Ersten internationalen kunstwissenschaftlichen Congresses in Wien, in: *Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, 1865, 40-46
- FOUNDOUKIDIS E. / BRIOD B.: *Manual on the conservation of paintings*, London 1997²
- FRIEDL Antonín: Das Problem der Malerischen Form, in: idem: *Magister Theodoricus. Das problem seiner malerischen Form*, Praha 1956, 28-32
- FRÖMLOVÁ Věra: Předběžné poznatky o historických opravách Theodorikových obrazů, in: *Technologia Artis* II, Praha 1992, 53-57
- FUČÍKOVÁ Eliška / HALATA Martin / HALMANOVÁ Klára: *Pražský hrad ve fotografii. 1856–1900*, Praha 2005
- GENTILE L.: *Cataloghi dei Manoscritti della R. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. I codici palatini, vol. II. (1890-1940)*, Roma 1940, 476-477
- GIORDANO Giuseppe: *Materiali tradizionali per il restauro dei dipinti: preparazione e applicazione secondo il manuale di Giovanni Secco Suardo*, Lurano/Bergamo 1995
- HAMSÍK Mojmír: Historická technologie a znalectví, in: *Technologia artis* I, Praha 1990, 10-12
- HAMSÍK Mojmír: Restaurátorský ateliér Národní galerie, in: *Technologia artis* I, Praha 1990, 8-9
- HELFERT Joseph Alexander Freiherrn von: Die Wiederherstellung der Burg Kals-Tein in Böhmen, in: *Mitteilungen der K.K. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale* XXVIII, NF, 1902, 1-17
- HLOBIL Ivo: K výtvarnému aspektu československé restaurátorské školy, in: idem: *Na základech konzervativní teorie české památkové péče. Výbor z textů*, PETRŮVKA Marek (ed.), Praha 2008, 29-42
- HOJDA Zdeněk: Společnost vlasteneckých přátel umění a počátky památkové péče v Čechách, in: Vlček Tomáš (ed.): *Historické vědomí v českém umění 19. století. Sborník přednášek uměnovědné konference. Uměnovědné studie III.*, Praha 1981, 214-218
- HOJDA Zdeněk / PRAHL Roman (ed.): *Mezi časy... Kultura a umění v českých zemích kolem roku 1800*, Praha 2000
- HOROVÁ Anděla (ed.): *Nová encyklopedie českého výtvarného umění I*, Praha 1995
- HOROVÁ Anděla (ed.): *Nová encyklopedie českého výtvarného umění II*, Praha 1995
- HOROVÁ Anděla (ed.): *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky*, Praha 2006
- CHYTIL Karel: *Obrazy karlštejnské v Belvedere vídeňském*, in: *Památky archeologické* XI, 1878–1881, 265-270
- JAHN Jan Quirin: *Etwas von den ältesten Mahlern Böhmens, nebst einem Beytrage zur Geschichte der Oelmahlerey und Perspektiv*, in: RIEGGER Joseph (ed.): *Archiv der Geschichte und Statistik insbesondere von Böhmen*, Dresden 1792, 5-93
- JAHN Jan Quirin: *Abhandlung über das Bleichen und Reinigung der Oele zur Oelmalerey, wie auch über die Grundstoffe, die Farben, die Erhaltung der Oelgemaelde und die noethigen Firnisse*, Dresden 1803
- JINDROVÁ Jarmila: *Malba tří světců z domu čp. 460 v Praze 1*, in: *Zprávy památkové péče* XVIII, 1958, 173-175

- JOSEFÍK Jiří: Průzkum a restaurování gotické nástěnné malby Klanění tří králů v katedrále sv. Víta v Praze, in: Zprávy památkové péče 11, 1992, 40-44
- JOSEFÍK Jiří / ŠONKA Jaroslav: Restaurátorství jako umění a vědecká práce, in: Památková péče XXXI, 1971, 29-41
- Kaplička starožitná v domě čp. 460 v Starém Městě pražském, in: Památky archeologické XIII, 1886, 43
- KAŠPAROVÁ Jaroslava: České země v cestovní příručce lékaře a farmakologa Théodora Turqueta de Mayerne (1573-1655), in: Miscellanea oddělení rukopisů a starých tisků (18) 2003-2004, Praha 2005
- KESNER Ladislav (ed.): Bohuslav Slánský. Výstava restaurátorských prací 1930–1970. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1971
- KESNER Ladislav (ed.): Restaurátorský ateliér Národní galerie v Praze. Mojmír Hamsík. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1985
- KOPECKÁ Ivana / NEJEDLÝ Vratislav: Průzkum historických materiálů. Analytické metody pro restaurování a památkovou péči, Praha 2005
- KOSTÍLKOVÁ Marie: Katedrála sv. Víta 2. Dostavba, Praha 1994
- KOSTÍLKOVÁ Marie: Jednota pro dostavění hlavního chrámu sv. Víta a její archiv, in: Pražský Hrad 8, 2002, 18-19
- KOSTÍLKOVÁ Marie / CHOTĚBOŘ Petr: Kaple sv. Václava. Pražský hrad, Praha 1999
- KOSTÍLKOVÁ Marie / PETRASOVÁ Taťána (ed.): Jednota pro dostavění Chrámu sv. Víta na Hradě pražském. Edice pramenů I. 1842-1871 (=Fontes historiae artium VIII), Praha 1999
- KOTRBA Viktor: Historismus a počátky památkové péče v českých zemích v době barokní, in: BUŘÍVAL Zdislav (ed.): Staletá Praha. Sborník Pražského střediska státní památkové péče a ochrany přírody, Praha 1966, 22-36
- KRAMÁŘ Vincenc: Konservace a restaurace uměleckých památek v Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění, in: Národní osvobození, 27. 10. 1931, 1-2
- KRAMÁŘ Vincenc: Významné objevy v Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění, in: Národní listy, 327, příloha 29. 11. 1931, 9
- KRAMÁŘ Vincenc: Nová metoda restaurátorská. K činnosti Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění, in: Národní listy, 334, nedělní příloha, 6. 12. 1931, 9
- KRAMÁŘ Vincenc: Konservace a restaurace uměleckých památek v Obrazárně Společnosti vlasteneckých přátel umění, in: Pestrý týden VII, 23. 4. 1932, 5
- KRAMÁŘ Vincenc: O galerijním tónu, in: Národní listy, 272, 2. 10. 1932, 10
- KRAMÁŘ Vincenc: Neue Methoden der Bilderrestaurierung, in: Prager Presse, 16. 4. 1933, 5-6
- KRAMÁŘ Vincenc: Výstava nových prací restaurátorské díly obrazárny Společnosti V.P.U., in: Národní osvobození, 223, 24. 9. 1935, 183
- KRAMÁŘ Vincenc: Výstava posledních výzkumů vědecké laboratoře Musea Louvru, Praha 1937
- KRAMÁŘ Vincenc: Ze života a potřeb Státní sbírky starého umění, in: Zprávy památkové péče, 1938, 107-110
- KRÁSA Josef (ed.): O obrazech a galeriích. Katalog výstavy, Praha 1983
- KRATOCHVÍL : Sv. Jiljí a jeho klášterní a farní chrám na Starém Městě, Praha 1926
- KROUPA Jiří: Školy dějin umění. Metodologie dějin umění 1, Brno 2007²
- KRUISOVÁ Hana / MAXOVÁ Ivana (ed.): Péče o architektonické dědictví. Sborník prací I., Praha 2008

- KUCHYNKA Rudolf: Mánesova součinnost při restauraci rotundy sv. Kříže menšího v Praze, Umění (Štenc), zvláštní otisk, Praha 1922
- LAHODA Vojtěch / UHROVÁ Olga (ed.): Vincenc Kramář. Od starých mistrů k Picassovi. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 2000
- LOSOS Ludvík: Poněkud neurovanané fragmenty paměti jednoho památkového technologa, in: Zprávy památkové péče 68, 2008, 380-381
- LOSOS Ludvík / MICHONOVÁ Dagmar: Padesát let působení přírodovědců a technologů v rámci státní památkové péče, in: Zprávy památkové péče 68, 2008, 376-379
- LUCANUS Friedrich Gottfried Hermann: Anleitung zur Restauration alter Oelgemälde und zum Reinigen und Bleichen der Kupferstiche und Holzschnitte, Cornelia WEYER (ed.), Stuttgart 1996
- LUCANUS Friedrich Gottfried Hermann: Die Praxis des restaurators, Leipzig 1982
- MARTINCOVÁ Dagmar: Znovuotevření kaple sv. Kříže na Karlštejně, in: Památky středních Čech XIV, 2, 2000, 28-45
- MAŠÍN Jiří: 65 let Bohuslava Slánského, in: Umění XIII, 1965, 430-432
- MATĚJČEK Antonín: Zámecká galerie v Opočně, in: Umění (Štenc) X, 1937, 13-36
- MAYERNE Theodore Turquet de: Receptář malířských technik a dalších technik z let 1620 – 1656. Pojednání o malířství, řezbě, barvířství a přidružených uměních, sepsané v latinském, francouzském, italském a německém jazyce podle Petra Pavla Rubense, van Dycka, Somerse, Greenburyho, Jansona ad., Akademie výtvarných umění v Praze (Archiv historické výtvarné technologie), Praha 2008
- MENCLOVÁ Dobroslava: Karlštejn a jeho ideový obsah, in: Umění V, 1957, 277-301
- Method. Časopis věnovaný umění křesťanskému při Akademii křesťanské v Praze 1876–1890
- MOULD Richard Francis: Paintings and museum artefacts, in: Idem: *A century of x-rays and radioactivity in medicine. With emphasis on photographic records of the early years*, Bristol 1993
- NEJEDLÝ Vratislav: Příspěvek k poznání dějin restaurátorských prací na Moravě ve druhé polovině 19. století – I. (Restaurování románských nástěnných maleb v rotundě sv. Kateřiny ve Znojmě), in: Památky a příroda X, 1985, 385-390, 416
- NEJEDLÝ Vratislav: Některé restaurátorské práce v Čechách a na Moravě před sto lety, in: Památky a příroda XV, 1990, 524-530
- NEJEDLÝ Vratislav: Osudy kaple sv. Kříže na Karlštejně ve světle písemných pramenů, in: Technologia artis II, Praha 1992, 58-61
- NEJEDLÝ Vratislav: K restaurování deskových obrazů mistra Theodorika v kapli sv. Kříže před stopadesáti lety, in: Zprávy památkové péče LII, 1992, 23-27
- NEJEDLÝ Vratislav: Připomenutí edice pramenů k dějinám výtvarného umění a výtvarných technik, in: Technologia artis III, Praha 1993, 165-166
- NEJEDLÝ Vratislav: Obrisy přístupů k památkové péči na Moravě do poloviny 20. století, in: ŘEHOLKA Ivan (odb. red.): Památková péče na Moravě. Sborník příspěvků, Brno 2002, 11-110
- NEJEDLÝ Vratislav: K vývoji retuše malířských děl v českých zemích ve druhé polovině 20. století, in: Zprávy památkové péče 65, 2005, 500-516
- NEJEDLÝ Vratislav: České restaurování ve druhé polovině 20. a na počátku 21. století, in: Zprávy památkové péče 68, 2008, 365-375

- NEUMANN Jaromír: Vincenc Kramář, historik a theoretik umění, in: Život. List pro výtvarnou práci a uměleckou kulturu XXI, 1948, 2-21
- NEUWIRT Joseph: Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen (=Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens I), Praha 1896
- NOVÁK Antonín (rec.): Adam RAFT: Beobachtungen über Theophilus De diversis artibus, in: Restauratorenblätter 13, Wien 1992, 25-32, in: Technologia artis III, Praha 1993, 152
- NOVÁK Antonín (rec.): Renate und Paul WOUDDHUYSEN-KELLER: The history of eggwhite varnishes, in: Hamilton Kerr Institute Bulletin 2, Cambridge 1994, 90-140, in: Technologia artis IV, Praha 1996, 82
- Oberpostamtszeitung, Kaiserlich koenigliche Privat Prager, 77, 27. 6. 1804, 627-628
- PAVEL Jakub: Dějiny památkové péče v českých zemích v 19. století. Od osvícenství do první světové války, in: Sborník archivních prací XXV, 1975, 143-293
- PERNETY Antoine Joseph: Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure, Paris 1757
- PERUSINI Guiseppina (ed.): Christian Köster. Sul restauro degli antichi dipinti ad olio, Udine 2001
- PERUSINI Giuseppina: Restauro dei dipinti nel secondo ottocento. Giuseppe Uberto Valentinis e il metodo Pettenkofer, Udine 2002
- PEŠINA Jaroslav / ŠÁMAL Jindřich: Phdr. Vincenc Kramář, in: Umění IX, 1961, 96-98.
- PETR František: O starých malbách a jejich restaurování, Praha 1954
- PETTENKOFER Max von: Über oelfarbe und Conservierung der Gemälde-Gallerien durch das Regenerations-Verfahren, Braunschweig 1872
- PLINIUS Gaius Sekundus: O umění a umělcích, Praha 1947
- PRAHL Roman: K počátkům a předpokladům dějin umění (František Lothar Ehemant), in: Umění LII, 2004, 3-10
- PRAHL Roman: Prag 1780-1830. Kunst und Kultur zwischen den Epochen und Völkern, Praha 2000
- PREISS Pavel: Václav Vavřinec Reiner, Praha 1970
- PREISS Pavel: Jan Quirin Jahn a český klasicismus, in: Sborník Národního Muzea v Praze (=Řada A, Historie, sv. 12), 1958, 121-81
- PRESBYTER Theophilus: Le varie arti. Manuale di tecnica artistica medievale – De diversis artibus, CAFFARO Adriano (ed.), Salerno 2000
- Rekonstrukce a obnova umělecky hodnotné výzdoby interiérů hradu Karlštejna v ekologických podmínkách 20. století. Seminář o hradu Karlštejn konaný 2. 9. 1987 na fakultě stavební ČVUT Praha, Praha 1987
- Rekonstrukce nebo konzervace? Sborník příspěvků k 7. ročníku konference Obnova památek 2007, Praha 2007
- Restaurátorské umění 1948-1988. Katalog výstavy Svazu českých výtvarných umělců Mánes, Praha 1989
- Restaurování. Sborník příspěvků k 8. ročníku konference Obnova památek 2008, 18. 3 – 19. 3. 2008, Praha 2008
- RIEGL Alois: Zur Frage der Restaurierung von Wandmalereien, in: Mitteilungen der K.K. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale, D.F. II, 1903, 14-31
- RIEGL Alois: Moderní památková péče, Praha 2003

- Ročník Jednoty pro dostavění hlavního chrámu Sv. Víta v Praze 1861–1920
- RYNEŠ Václav: Z dějin ochrany památek, in: Památková péče XXIII, 1963, 245-246
- SECCO SUARDO Giovanni: Il restauratore dei dipinti, Milano 1894
- SEKYRKA Tomáš (ed.): Umění a mistrovství. Pražská malířská bratrstva 1348-1783. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1997
- SITWELL Christine / STANIFORTH Sarah (ed.): Studies in the history of painting restoration, London 2002
- SLÁNSKÝ Bohuslav: O restaurování obrazů, in: Umění (Štenc) IV, 1931, 173-4
- SLÁNSKÝ Bohuslav: Zkoumání obrazů přírodovědeckými metodami, in: Umění (Štenc) V, 1932, 371-374
- SLÁNSKÝ Bohuslav: Konservace tabulového obrazu Madony na trůně z poč. XV. stol., in: Umění (Štenc) V, 1932, 433-435
- SLÁNSKÝ Bohuslav: Oprava obrazů z hradu Karlštejna, in: Volné směry XXXI, 1935, 205-210
- SLÁNSKÝ Bohuslav: Oprava obrazů z hradu Karlštejna, in: Volné směry XXXIII, 1937, 26-28
- SLÁNSKÝ Bohuslav: Optické předpoklady české tabulové malby první poloviny XIV. století, in: Umění (Štenc) XI, 1938, 495-496
- SLÁNSKÝ Bohuslav: Oprava tabulových obrazů v kapli sv. Kříže na hradě Karlštejně, in: Zprávy památkové péče II, 1938, 24-27
- SLÁNSKÝ Bohuslav: Oprava votivní desky arcibiskupa Jana Očka z Vlašimě, in: Umění (Štenc) XIII, 1940-41, 401-414
- SLÁNSKÝ Bohuslav: Příspěvek k řešení otázky retuše a rekonstrukce nástěnných maleb, in: Umění II, 1954, 304-318
- SLÁNSKÝ Bohuslav: Rekonstrukční retuš na snímatelné podložce, in: Památková péče VI, 1967, 230-236
- SLÁNSKÝ Bohuslav: Umění restaurátorské. Výstava restaurátorské skupiny R 64. Katalog výstavy v galerii Kroměříž, Kroměříž 1969
- SLÁNSKÝ Bohuslav: Technika v malířské tvorbě. Malířský a restaurátorský materiál, Praha 1976
- SLÁNSKÝ Bohuslav: Technika malby I. Malířský a konzervační materiál, Litomyšl / Praha 2003
- SLÁNSKÝ Bohuslav: Technika malby díl II. Průzkum a restaurování obrazů, Litomyšl / Praha 2003
- SLAVÍČEK Lubomír (ed.): Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1993
- SLAVÍČEK Lubomír: Pražský „cicerone“ Jan Quirin Jahn, in: ROYT Jan / NEVÍMOVÁ Petra (ed.): Album amicorum. Sborník ku poctě prof. Mojmíra Horyny, Praha 2005, 26-37
- SLAVÍČEK Lubomír: Sběratelství a umělecký obchod v Praze v letech 1780–1800, in: SVATOŠOVÁ Hana (ed.): Praha Mozartova. Kulturní a společenský život v Praze 1780–1800, Praha 2006, 138-147
- SLAVÍČEK Lubomír: „Sobě, umění, přátelům“. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939, Brno 2008
- SLAVÍKOVÁ Marie: Život a dílo Petra Maixnera, Praha 1934
- STRETTI Karel: Vývoj a specifiky restaurování v českém prostředí, in: Technologia artis III, Praha 1993, 5-8

- SUCHOMEL Miloš: Několik poznámek k Etickému kodexu, in: Zprávy památkové péče LII, 1992, 7-10
- Testing Pictures by the Röntgen Rays, in: The Electrical Review, London, 30. 4. 1897, nepag.
- TOGNER Milan: Československá restaurátorská škola – poznámky k pojmu a současné praxi, in: Památky a příroda 15, 1990, 276-277
- TOGNER Milan: Za doc. akad. mal. Jiřím Josefíkem, in: Zprávy památkové péče LXVII, 2007, 68
- TOMAN Prokop: Nový slovník československých výtvarných umělců I, II, Praha 1947
- TOROŇ Jiří: Materiály a praktická technologie v malbě (Skriptum Akademie výtvarných umění v Praze), Praha 1984
- Vermischte Nachrichten, in: Neue Miscellaneen artistischen Inhalts XI, Liepzig 1800, 371
- VINTER Vlastimil: Úvod do dějin a teorie památkové péče I. Nástin vývoje a základní ideové otázky památkové péče, Praha 1971
- VINTER Vlastimil: K dějinám dokumentace pražských památek, in: BUŘÍVAL Zdislav (ed.): Staletá Praha. Sborník Pražského střediska státní památkové péče a ochrany přírody, Praha 1971, 121-129
- VIOLLET LE DUC Eugène: On Restoration, London 1875
- VLČEK Pavel (ed.): Umělecké památky Prahy. Staré Město, Josefov, Praha 1996
- VLNAS Vít (ed.): Obrazárna v Čechách 1796-1918. Katalog výstavy Národní galerie v Praze, Praha 1996
- VLNAS Vít: The Phantom Rottenhammer. Rottenhammer in the Tradition of Collecting Art in Prague, in: BORGGREFE Heiner / LÜPKES Vera / KONEČNÝ Lubomír / BISCHOFF Michael (ed.): Hans Rottenhammer (1564–1625). Ergebnisse des in Kooperation der Tschechischen Akademie der Wissenschaften durchgeführten internationalen Symposium am Weserrenaissance-Museum Schloss Brake 17. – 18. 2. 2007, Marburg 2007, 178-183
- VOLAVKOVÁ Hana: Malíř Viktor Barvitius, Praha 1938
- VOLF Petr: Lékař obrazů. Malíř, restaurátor a současně vědec s hlubokou znalostí historie umění, medicíny, optiky, chemie, in: Reader's Digest Výběr, 11, 2007, 38-45
- VOLF Petr: František Makeš. Interview, in: X Reflex interview, 1, 2007, 62-73
- VORLÍČEK Karel: Dějiny restaurace a dostavby velechrámu sv. Panny Barbory v Hoře Kutné 1884–1905, Kutná Hora 1905
- WAGNER Václav: Přehled nejdůležitějších oprav, in: Časopis společnosti přátel starožitností českých, 1927, XXXV, 8-14
- WAGNER Václav: Případ fresek u sv. Jiljí, in: Za starou Prahu XV, 1931, 33
- WAGNER Václav: Konzervace nástěnných maleb, in: Zprávy památkové péče XV, 1931, 34-36
- WAGNER Václav: Poznámky k některým opravám nástěnných maleb II. Reinerovy fresky v kostele sv. Jana Nepomuckého v Praze IV., in: Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění za rok 1931, Praha 1932, 60-70
- WAGNER Václav: Objevy nástěnných maleb v Čechách 1918–1931, in: Zprávy památkové péče II, 1938, 75-78
- WAGNER Václav: Umělecké dílo minulosti a jeho ochrana, Praha 2005
- WATIN Jean-Felix: L'art de peintre, doreur, vernisseur, et du fabricant de couleurs, Montpellier 2004
- WERNER A.E.: A New de Mayerne Manuscript, Studies in Conservation 9, 1964, 130-134

WIRTH Zdeněk: Vývoj zásad a praxe ochrany památek v období 1800-1950, in: Umění V, 1957, 105-116

WITTLICH Petr: Literatura k dějinám umění. Vývojový přehled, Praha 2008²

WOCEL Jan Erazim: Bericht über die Restaurierung der Kreuzcapelle in der altstädter Postgasse in Prag, in: Mittheilungen der k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale X, 1865, L-LIII

Internet

Associazione Giovanni Secco-Suardo per la conservazione e il restauro dei Beni Culturali, <http://www.associazionegiovanniseccosuardo.it/>, vyhledáno 29. 5. 2008

Mezinárodní charta o zachování a restaurování památek a sídel, Benátky 1964, <http://www.restauro.cz/archiv/Bencharta.htm>, vyhledáno 10. 9. 2007

Etický kodex a zásady pro praxi restaurování výtvarných uměleckých děl, Asociace restaurátorů, s. l. 1991, <http://www.restauro.cz/archiv/kodex.htm>, vyhledáno 10. 9. 2007

De Mayerne Symposium (De Mayerne Programme), [http://www.nwo.nl/files.nsf/pages/NWOP_66TERQ/\\$file/Mayerne2004gecorr.pdf](http://www.nwo.nl/files.nsf/pages/NWOP_66TERQ/$file/Mayerne2004gecorr.pdf), vyhledáno 5. 5. 2009

Velká věž hradu Karlštejn. Schodišťové cykly nástěnných maleb, in: Technologia artis 2004, <http://www.techartis.cz/Karlstejn/schodiste01.htm>, vyhledáno 10. 6. 2008

Archeologický sbor Vocel v Hoře Kutné a okolí, <http://www.cms-kh.cz/historie.php>, vyhledáno 3. 6. 2009.

Obrazová příloha

Seznam vyobrazení

1. Lucas Cranach st.: Eva s hadem, kolem 1530, malba na dřevěné desce, stav před sejmutím přemalby. Reprodukce z knihy: E. FOUNDOUKIDIS / B. BRIOD: Manual on the conservation of paintings, London 1997², 180.
2. Lucas Cranach st.: Eva s hadem, kolem 1530, malba na dřevěné desce, stav před sejmutím přemalby. Reprodukce z knihy: E. FOUNDOUKIDIS / B. BRIOD: Manual on the conservation of paintings, London 1997², 181.
3. Lucas Cranach st.: Eva s hadem, kolem 1530, malba na dřevěné desce, stav po sejmutí přemalby. Reprodukce z knihy: E. FOUNDOUKIDIS / B. BRIOD: Manual on the conservation of paintings, London 1997², 183.
- 4.-5. Zpustošení chrámu sv. Víta, 1621–1623, reliéf, ÚDU AV ČR, fond Vincenc Kramář, VK XI/1. Foto: autor.
6. Johann Michael Bretschneider: Pohled do barokní obrazárny, kolem 1700, Jaroměřice nad Rokytnou, zámek. Reprodukce z knihy: Lubomír SLAVÍČEK: „Sobě, umění, přátelům“. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939, Brno 2008, 170.
7. Petrus Paulus Rubens: Sir Theodore Mayerne, kolem 1630, kolorovaná kresba, London, The British Muzeum . Reprodukce z internetu: http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pd/p/peter_paul_rubens_sir_theodor.aspx, vyhledáno 10. 5. 2008.
8. Jan Quirin Jahn: Von Erneuerung alter Gemälde, úvodní list rukopisu, ANG, fond Jan Quirin Jahn, přír. č. AA 1222/2. Foto: autor.
9. Christian Köster: Autoportrét, 1820–1824, olej na plátně, 34,8 x 27,9 cm, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum. Reprodukce z knihy: Giuseppina PERUSINI (ed.): Christian Köster. Sul restauro degli antichi dipinti ad olio, Udine 2001, 20.
10. Friedrich Lucanus, perokresba. Reprodukce z knihy: Friedrich Gottfried Hermann LUCANUS: Anleitung zur Restauration alter Oelgemälde und zum Reinigen und Bleichen der Kupferstiche und Holzschnitte, Cornelia Weyer (ed.), Stuttgart 1996, nepag.
11. Giovanni Secco-Suardo: Autoportrét, olej na plátně, Bergamo, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Giovanni Secco Suardo. La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Bergamo 9.-11. 3. 1995, Bollettino d'Arte, supplemento al n.98, Roma 1996, obrazová příloha nepag.
12. Julius Caesar Ibbetson: The Picture Scrubbers, rytina z knihy Idem: An Accidence, or Gamut, of Painting in Oil and Water Colours, London 1803. Reprodukce z knihy: David BOMFORD / Mark LEONARD (ed.): Issues in the Conservation of Paintings, Los Angeles 2004, 41.
13. William Hogarth: Time Smoking a Picture, 1761, rytina, London, Heath Edition. Reprodukce z knihy: Christine SITWELL / Sarah STANIFORTH (ed.): Studies in the history of painting restoration, London 2002, 30.

14. Dokumentace restaurování památky: barokní obraz ze sakristie kostela sv. Štěpána v Praze, stav před opravou, foto Jan Kříženecký, 12. 5. 1914, AHMP. Reprodukce z knihy: Vlastimil VINTER: K dějinám dokumentace pražských památek, in: Zdislav BUŘÍVAL (ed.): Staletá Praha. Sborník Pražského střediska státní památkové péče a ochrany přírody, Praha 1971, 124.

15. Dokumentace restaurování památky: barokní obraz ze sakristie kostela sv. Štěpána v Praze, stav po opravě, foto Jan Kříženecký, 8. 7. 1914, AHMP. Reprodukce z knihy: Vlastimil VINTER: K dějinám dokumentace pražských památek, in: Zdislav BUŘÍVAL (ed.): Staletá Praha. Sborník Pražského střediska státní památkové péče a ochrany přírody, Praha 1971, 124.

16. Regenerační skříňka, 1918, ilustrace. Reprodukce z knihy: Giuseppina PERUSINI: Restauro dei dipinti nel secondo ottocento. Giuseppe Uberto Valentinis e il metodo Pettenkofer, Udine 2002, obrazová příloha nepag.

17. Rentgenový snímek obrazu, Elisabeth Sophie Chéron: The Royal Child at Prayer. Reprodukce z knihy: Richard Francis MOULD: Paintings and museum artefacts, in: Idem: A century of x-rays and radioactivity in medicine. With emphasis on photographic records of the early years, Bristol 1993, 98.

18. Patent: Způsob pro zjištění přemalob u olejových obrazů apod. pomocí zhotovení rentgenových snímků, 1914. Reprodukce z knihy: Heinz ALTHÖFER (ed.): Das 19. Jahrhundert und die Restaurierung. Beiträge zur Malerei, Maltechnik und Konservierung, München 1987, 312.

19. Thomaso da Modena: Oltářní diptych s Pannou Marií a Bolestným Kristem, Karlštejn, foto Bellman, kolem 1890. Reprodukce z knihy: Joseph NEUWIRTH: Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen (=Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens I), Praha 1896, obrazová příloha nepag.

20. Gurkův rozpočet na opravu deskových maleb z kaple sv. Kříže, 9. 6. 1837, ANG, fond SVPU, přír. č. AA 1521/8. Foto: autor.

21. – 22. Žádost Václava Markovského o vyplacení honoráře za opravu deskových maleb z kaple sv. Kříže, 12. 11. 1841, ANG, fond SVPU, přír. č. AA 1521/8. Foto: autor.

23. Výjevy z Apokalypsy, před 1363, nástěnná malba, Karlštejn, kostel Panny Marie, foto Bellman, kolem 1890. Reprodukce z knihy: Joseph NEUWIRTH: Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen (=Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens I), Praha 1896, obrazová příloha nepag.

24. Výjevy z Apokalypsy, před 1363, nástěnná malba, Karlštejn, kostel Panny Marie, foto Bellman, kolem 1890. Reprodukce z knihy: Joseph NEUWIRTH: Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen (=Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens I), Praha 1896, obrazová příloha nepag.

25. Svatováclavská legenda, kolem 1360, nástěnná malba, Karlštejn, schodiště Velké věže, foto Bellman, kolem 1890. Reprodukce z knihy: Joseph NEUWIRTH: Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen (=Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens I), Praha 1896, obrazová příloha nepag.

26. Svatováclavská legenda, kolem 1360, nástěnná malba, Karlštejn, schodiště Velké věže, foto Bellman, kolem 1890. Reprodukce z knihy: Joseph NEUWIRTH: Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen (=Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens I), Praha 1896, obrazová příloha nepag.

27. Mariánský cyklus v záklencích okenních nik, kolem 1360, nástěnná malba, Karlštejn, kaple sv. Kříže, foto Bellman, kolem 1890. Reprodukce z knihy: Joseph NEUWIRTH: Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen (=Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens I), Praha 1896, obrazová příloha nepag.
28. Stav a uložení transferu KA 4162 před restaurováním, foto Antonín Novák. Reprodukce z časopisu: Dagmar MARTINCOVÁ: Znovuotevření kaple sv. Kříže na Karlštejně, in: Památky středních Čech XIV ,2, 2000, 41.
29. Svatováclavská legenda, kolem 1360, nástěnná malba, Karlštejn, schodiště Velké věže, foto Bellman, kolem 1890. Reprodukce z knihy: Joseph NEUWIRTH: Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen (=Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens I), Praha 1896, příloha na volných listech, nepag.
30. Vilém Kandler / Antonín Lhota: Boj s Radslavem Zlíckým, 1836, akvarelová kopie, foto NG Praha. Reprodukce z internetu: Technologia artis 2004, Karlštejn – schodišťové cykly (<http://www.techartis.cz/Karlstejn/32a.htm>, vyhledáno 20. 5. 2009).
31. František Sequens: Boj s Radslavem Zlíckým, 1887, kvašová kopie. Reprodukce z internetu: Technologia artis 2004, Karlštejn – schodišťové cykly (<http://www.techartis.cz/Karlstejn/32b.htm>, vyhledáno 20. 5. 2009).
32. Svatováclavská legenda, kolem 1360, nástěnná malba, Karlštejn, schodiště Velké věže, foto NPÚ Praha, kolem 1950. Reprodukce z internetu: Technologia artis 2004, Karlštejn – schodišťové cykly (<http://www.techartis.cz/Karlstejn/34a.htm>, vyhledáno 20. 5. 2009).
33. Gustav Miksch: Maltechnisches Elaborat, 1913, APH, Kaple sv. Václava (nezpracovaný fond). Foto: Tomáš Berger.
34. Pohled do Svatováclavské kaple od vstupu do Korunní komory, Jindřich Eckert, kolem 1890, 28 x 22,5 cm, ÚDU AV ČR, fond Zdeněk Wirth, WA 69/5. Reprodukce z knihy: Eliška FUČÍKOVÁ / Martin HALATA / Klára HALMANOVÁ: Pražský hrad ve fotografii. 1856-1900, Praha 2005, 86.
35. Postavy andělů na východní zdi, kolem 1509, nástěnná malba, Katedrála sv. Víta, kaple sv. Václava, stav před opravou, APH, Svatováclavská kaple (nezpracovaný fond), foto Jan Štenc. Foto: Tomáš Berger.
36. Postavy andělů na východní zdi, kolem 1509, nástěnná malba, Katedrála sv. Víta, kaple sv. Václava, stav po opravě, APH, Svatováclavská kaple (nezpracovaný fond), foto Jan Štenc. Foto: Tomáš Berger.
37. Postavy andělů na východní zdi – detail, kolem 1509, nástěnná malba, Katedrála sv. Víta, kaple sv. Václava, stav po opravě, APH, Svatováclavská kaple (nezpracovaný fond), foto Jan Štenc. Foto: Tomáš Berger.
38. Čeští zemští patroni, kolem 1509, nástěnná malba, Katedrála sv. Víta, kaple sv. Václava, stav před opravou, APH, Svatováclavská kaple (nezpracovaný fond), foto Jan Štenc. Foto: Tomáš Berger.
39. Josef Mánes: Návrh na vnitřní výzdobu rotundy sv. Kříže, kolem 1865, akvarel. Reprodukce z knihy: Rudolf KUCHYNKA: Mánesova součinnost při restauraci rotundy sv. Kříže menšího v Praze, Umění (Štenc), zvláštní otisk, Praha 1922, 21.

40. Nástěnná malba z kaple domu č.p. 460/I, Praha, transfer, 1887–1888, Muzeum hlavního města Prahy. Reprodukce z časopisu: Jarmila JINDROVÁ: Malba tří světců z domu č.p. 460/I v Praze 1, in: Zprávy památkové péče XVIII, 1958, 173.
41. Karel Javůrek, fotografie umělce, ANG, fond Karel Javůrek, přír. č. AA 3573. Foto: autor.
42. Hostina v Káni Galilejské, kolem roku 1700, nástěnná malba ve štukovém rámci – detail, stav před opravou, Praha, Dominikánský klášter u sv. Jiljí, refektář, Archiv Dominikánského kláštera u sv. Jiljí. Foto: restaurátorská zpráva 1998 (autor neuveden).
43. Hostina v Káni Galilejské, kolem roku 1700, nástěnná malba ve štukovém rámci – detail, sonda do nečistot a přemaleb, Praha, Dominikánský klášter u sv. Jiljí, refektář, Archiv Dominikánského kláštera u sv. Jiljí. Foto: restaurátorská zpráva 1998 (autor neuveden).
44. Hostina v Káni Galilejské, kolem roku 1700, nástěnná malba ve štukovém rámci – detail, stav po opravě – detail, Praha, Dominikánský klášter u sv. Jiljí, refektář, Archiv Dominikánského kláštera u sv. Jiljí. Foto: restaurátorská zpráva 1998 (autor neuveden).
45. Schromáždění dominikánů, kolem roku 1700, nástěnná malba ve štukovém rámci – detail, stav před opravou, Praha, Dominikánský klášter u sv. Jiljí, refektář, Archiv Dominikánského kláštera u sv. Jiljí. Foto: restaurátorská zpráva 1998 (autor neuveden).
46. Schromáždění dominikánů, kolem roku 1700, nástěnná malba ve štukovém rámci – detail, stav po opravě, Praha, Dominikánský klášter u sv. Jiljí, refektář, Archiv Dominikánského kláštera u sv. Jiljí. Foto: restaurátorská zpráva 1998 (autor neuveden).
47. Výjev ze života dominikánského řádu, kolem roku 1700, nástěnná malba ve štukovém rámci, stav před opravou, Praha, Dominikánský klášter u sv. Jiljí, refektář, Archiv Dominikánského kláštera u sv. Jiljí. Foto: restaurátorská zpráva 1998 (autor neuveden).
48. Výjev ze života dominikánského řádu, kolem roku 1700, nástěnná malba ve štukovém rámci, stav po opravě, Praha, Dominikánský klášter u sv. Jiljí, refektář, Archiv Dominikánského kláštera u sv. Jiljí. Foto: restaurátorská zpráva 1998 (autor neuveden).
49. Zpráva Viktora Barvitia o cestě po galeriích v Drážďanech, Berlíně a Mnichově (21. 8. – 29. 9. 1883): Aufzeichnungen des Prof. Barvitiu über seine Reise nach Dresden, Berlin u. München, ANG, fond Viktor Barvitiu, přír. č. AA 1177. Foto: autor.
50. Zpráva Viktora Barvitia o cestě po galeriích v Drážďanech, Berlíně a Mnichově (21. 8. – 29. 9. 1883): Aufzeichnungen des Prof. Barvitiu über seine Reise nach Dresden, Berlin u. München, ANG, fond Viktor Barvitiu, přír. č. AA 1177. Foto: autor.
51. Zpráva Viktora Barvitia o cestě po galeriích v Drážďanech, Berlíně a Mnichově (21. 8. – 29. 9. 1883): Aufzeichnungen des Prof. Barvitiu über seine Reise nach Dresden, Berlin u. München, ANG, fond Viktor Barvitiu, přír. č. AA 1177. Foto: autor.
52. Paul Bergner, fotografie, ANG, fond SVPU, přír. č. AA 1417. Foto: autor.
53. Paul Bergner: Curriculum vitae, ANG, fond SVPU, přír. č. AA 1640. Foto: autor.
54. Správa obrazárny, fotoateliér Posselt, ÚDU AV ČR, fond Vincenc Kramář, VK X/3. Foto: autor.
55. Adolf Bělohoubek při práci, foto ČTK, ÚDU AV ČR, fond Vincenc Kramář, VK X/3, Prager Presse XI, 50, 13. 12. 1931. Foto: autor.

56. Vincenc Kramář: Rukopisné poznámky, ANG, fond Vincenc Kramář, přír. č. AA 2945/5, č. 754. Foto: autor.

57. Bohuslav Slánský v sedmdesátých letech, kolem 1970, fotografie. Reprodukce z knihy: Bohuslav Slánský: Technika malby díl I. Malířský a konzervační materiál, Litomyšl/Praha 2003, obrazová příloha na začátku knihy, nepag.

58. Madona roudnická, kolem 1380, tempera na desce, stav před opravou, 1943. Reprodukce z knihy: Bohuslav Slánský: Technika malby díl II. Průzkum a restaurování obrazů, Litomyšl/Praha 2003, obrazová příloha nepag.

59. Madona roudnická, kolem 1380, tempera na desce, snímání přemaleb, 1943. Reprodukce z knihy: Bohuslav Slánský: Technika malby díl II. Průzkum a restaurování obrazů, Litomyšl/Praha 2003, obrazová příloha nepag.

60. Madona roudnická, kolem 1380, tempera na desce, stav po opravě, 1943. Reprodukce z knihy: Bohuslav Slánský: Technika malby díl II. Průzkum a restaurování obrazů, Litomyšl/Praha 2003, obrazová příloha nepag.



1. Lucas Cranach st.: Eva s hadem, kolem 1530, malba na dřevěné desce, stav před sejmutím přemalby



2. Lucas Cranach st.: Eva s hadem, kolem 1530, malba na dřevěné desce, stav před sejmutím přemalby

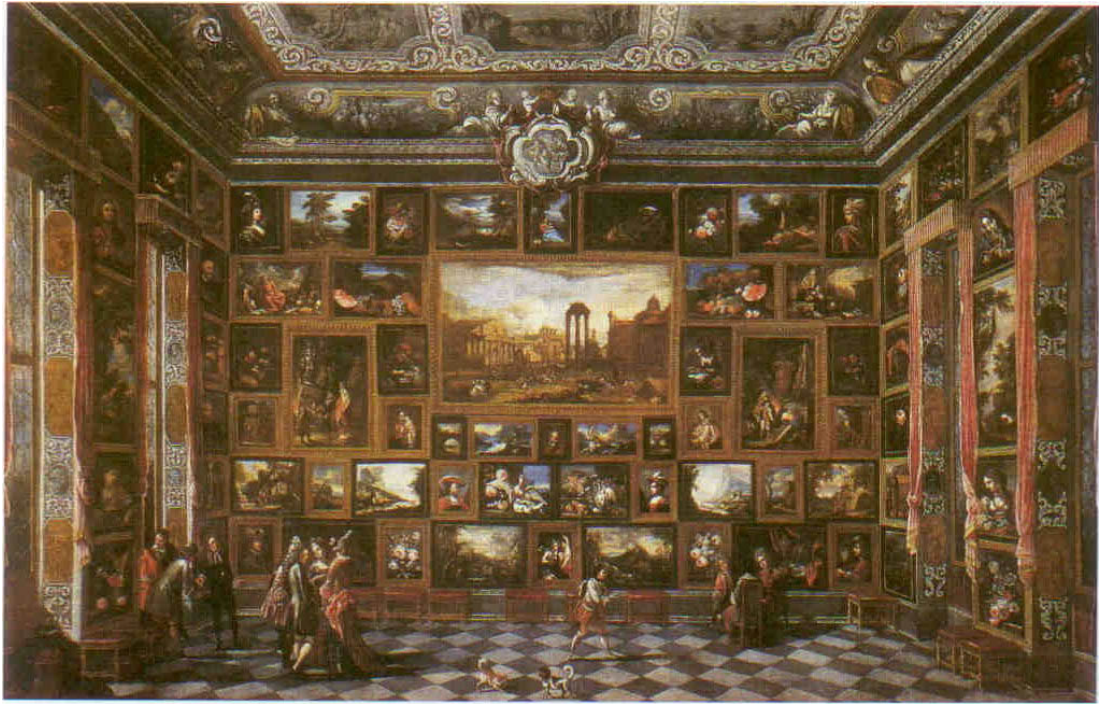


3. Lucas Cranach st.: Eva s hadem, kolem 1530, malba na dřevěné desce, stav po sejmutí přemalby



4.-5. Zpustošení chrámu sv. Víta, 1621-1623, reliéf, ÚDU AV ČR, fond Vincenc Kramář, XI/1





6. Johann Michael Bretschneider: Pohled do barokní obrazárny, kolem 1700, Jaroměřice nad Rokytnou, zámek



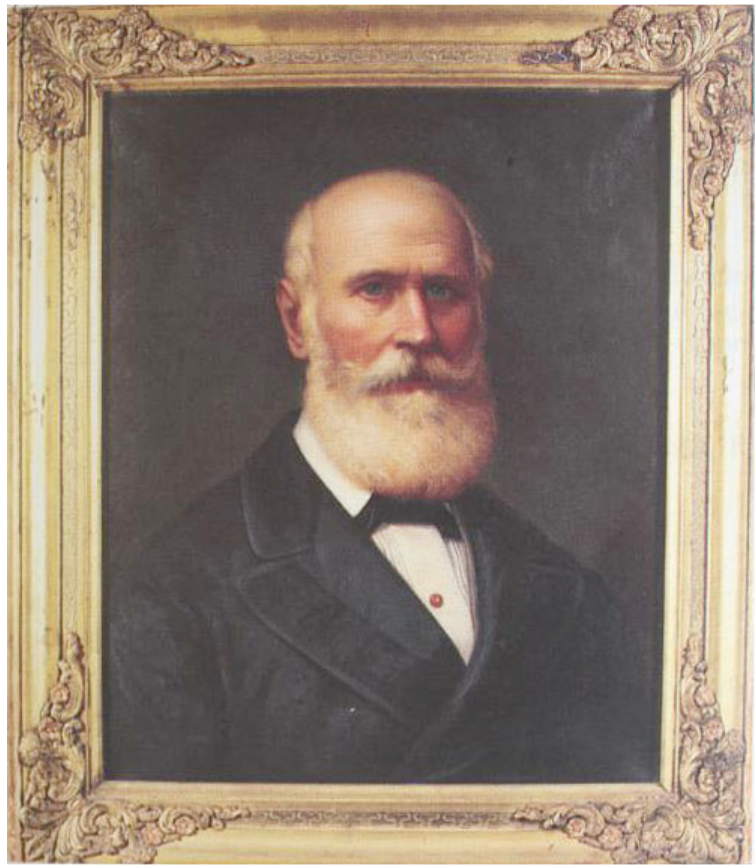
7. Petrus Paulus Rubens: Sir Theodore Mayerne, kolem 1630, kolorovaná kresba, London, The British Muzeum



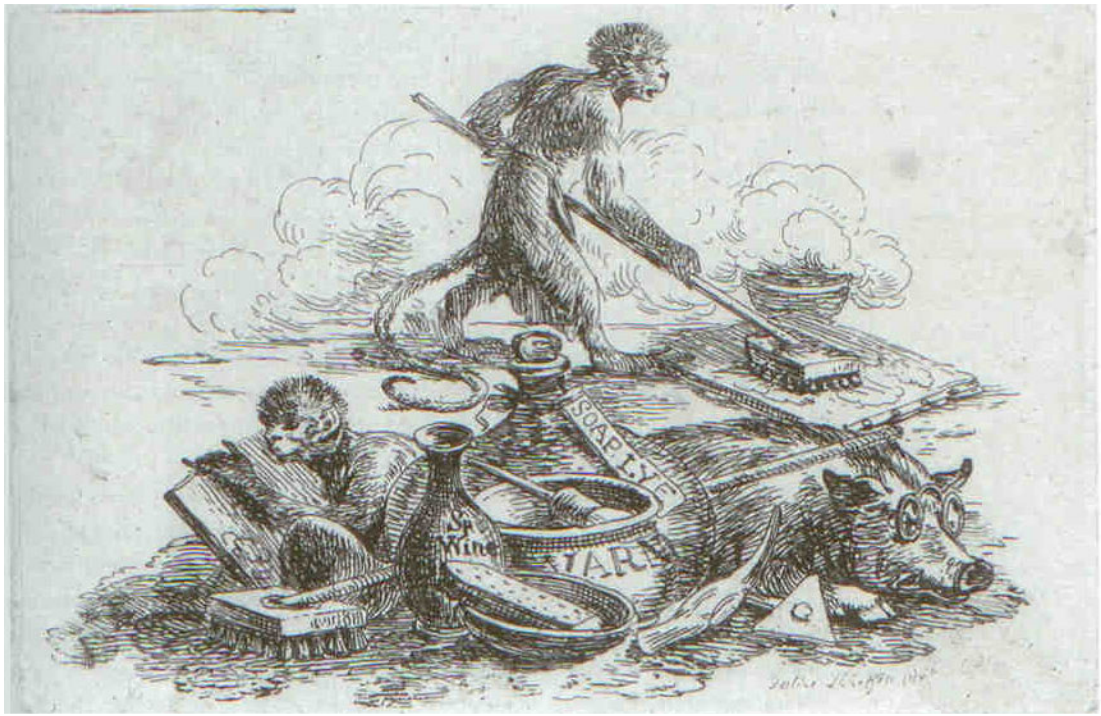
9. Christian Köster: Autoportrét, 1820–1824, olej na plátně, 34,8 x 27,9 cm



10. Friedrich Lucanus, perokresba



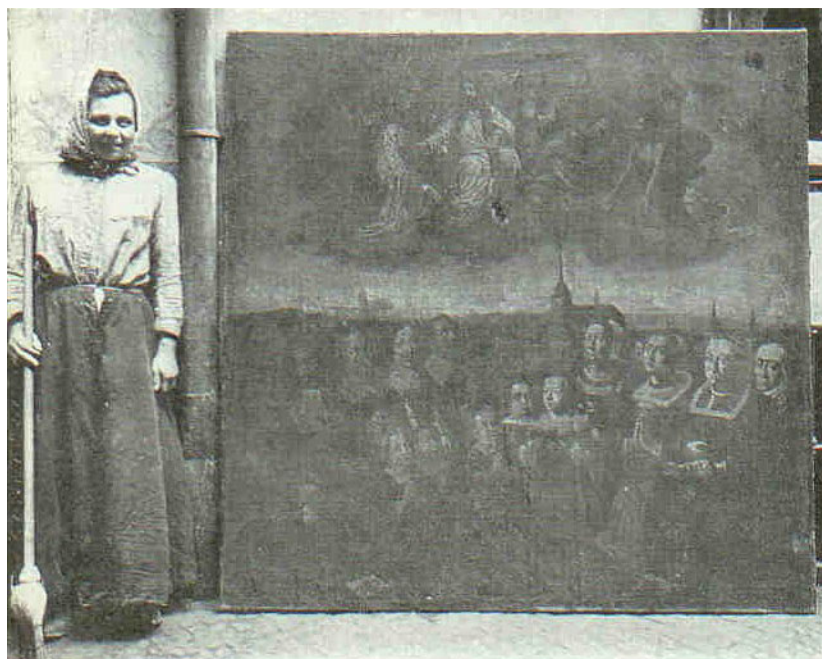
11. Giovanni Secco-Suardo: Autoportrét, olej na plátně, Bergamo, soukromá sbírka



12. Julius Caesar Ibbetson: The Picture Scrubbers, rytina z knihy, Idem: An Accidence, or Gamut, of Painting in Oil and Water Colours, London 1803

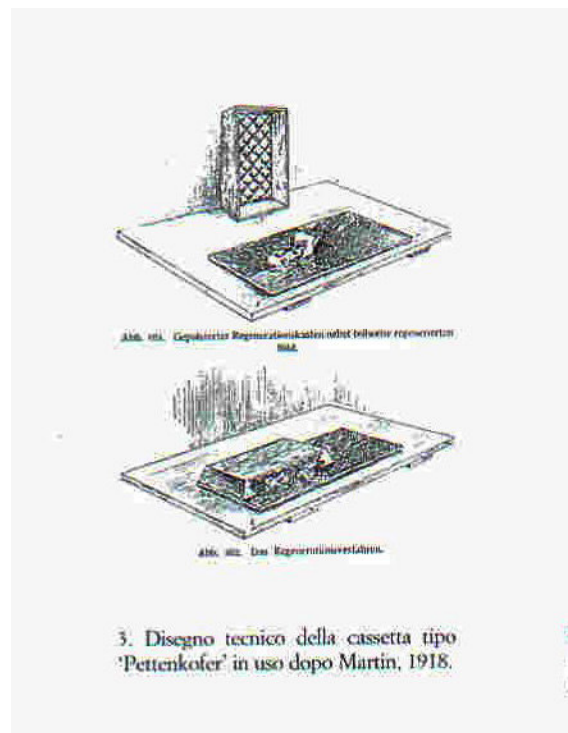


13. William Hogarth: Time Smoking a Picture, 1761, rytina, London, Heath Edition



14. Dokumentace restaurování památky: barokní obraz ze sakristie kostela sv. Štěpána v Praze, stav před opravou, foto Jan Kříženecký, 12. 5. 1914, AHMP

15. Dokumentace restaurování památky: barokní obraz ze sakristie kostela sv. Štěpána v Praze, stav po opravě, foto Jan Kříženecký, 8. 7. 1914, AHMP



16. Regenerační skříňka, 1918, ilustrace



17. Rentgenový snímek obrazu Elisabeth Sophie Chéron: The Royal Child at Prayer

KAISERLICHES



PATENTAMT.

PATENTSCHRIFT

№ 289935

KLASSE 75 c. GRUPPE 1.

AUSGEBESEN DEN 26. JANUAR 1916.

DR. ALEXANDER FABER IN WEIMAR.

Verfahren zur Feststellung von Übermalungen bei Ölgemälden o. dgl.

Patentiert im Deutschen Reichs vom 15. März 1914 ab.

Den Gegenstand der Erfindung bildet ein Verfahren zur Feststellung von Übermalungen usw. bei Ölgemälden oder ähnlichen farbigen Darstellungen, welches auf der
5 Tatsache beruht, daß durchdringende Strahlen, wie Röntgenstrahlen, auf dem photographischen Negativ die Helligkeitswerte der Farben von Ölgemälden u. dgl. im wesentlichen dem Original ähnlich wiedergeben,
10 dabei aber auch Farbschichten zum Ausdruck bringen, welche für das Auge nicht sichtbar unter der Oberfläche des Bildes liegen.

Demgemäß besteht die Erfindung im wesentlichen in der Anwendung von Röntgenstrahlen zur Durchleuchtung von Ölgemälden o. dgl. und zur Herstellung von Röntgennegativen des betreffenden Bildes, welche,
15 gegebenenfalls in Verbindung mit Positivbildern, die weitere wissenschaftliche Wertung der betreffenden Darstellung gestatten. Hierbei können gegebenenfalls gewöhnliche Photographien sowohl wie Röntgenbilder von Farbtafeln als Vergleichsmittel zu Hilfe genommen werden. Beispielsweise lassen sich mit
20 Hilfe des Verfahrens Mittel gewinnen, um mit großer Sicherheit festzustellen, ob bei einem Gemälde Übermalungen der ursprünglichen Darstellung stattgefunden haben, ob die Farbschicht Schriftzeichen enthält, welche einen

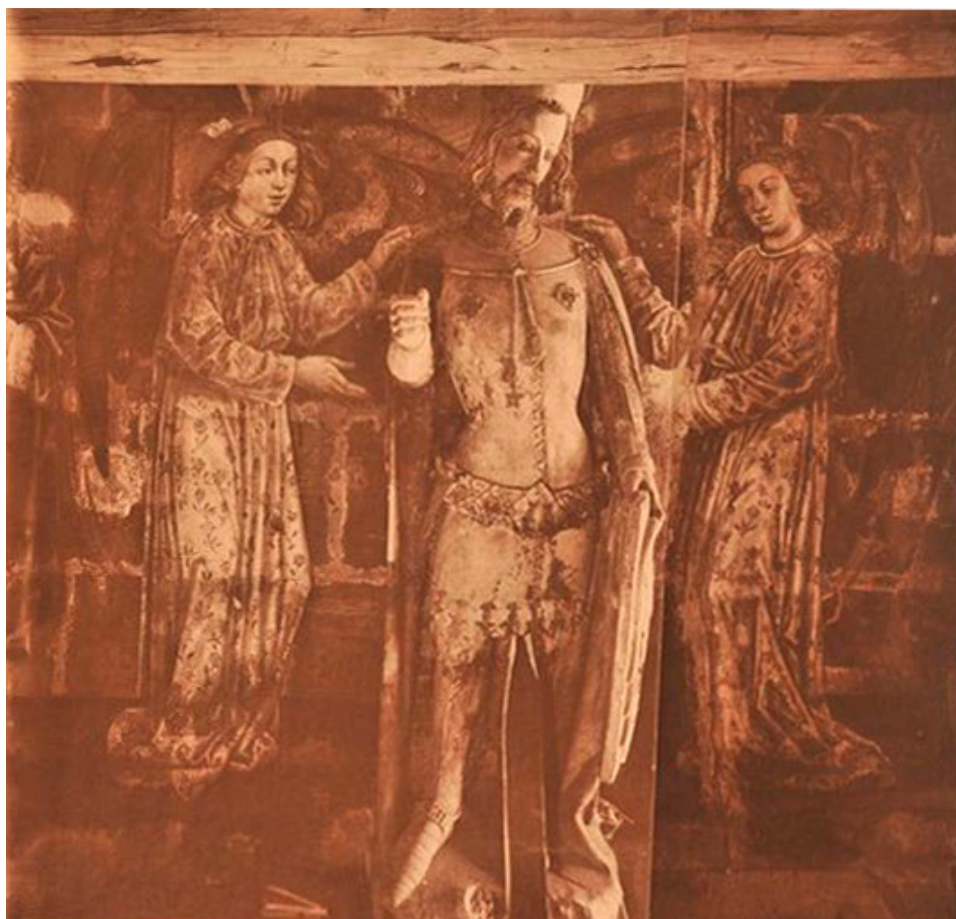
Rückschluß auf den Hersteller zulassen, und
30 weiterhin kann durch das Verfahren der Identitätsnachweis eines Gemäldes mit absoluter Sicherheit erbracht werden, wie auch ausgebesserte Fehlerstellen der betreffenden Darstellung sicher nachweisbar sind. 35

Zur Herstellung der Röntgennegative werden mit Rücksicht auf das mit Röntgenstrahlen leicht durchdringliche Material der betreffenden Darstellungen, welche zumeist auf Papier, Leinwand oder Holz aufgetragen sind,
40 weiche Röhren verwendet, wobei die photographische Platte der Rückseite des Gemäldes angelegt wird, sofern es sich um einen dünnen Malgrund, wie Leinwand o. dgl. handelt, während bei Darstellungen auf Holz der umgekehrte Strahlengang vorzuziehen ist. Selbstverständlich ist das vorliegende Verfahren nicht anwendbar, sofern es sich um einen Malgrund handelt, der für durchdringende Strahlen ein schwer oder gar nicht zu überwindendes Hindernis bildet, beispielsweise also
50 bei Bildern, die auf Metallplatten o. dgl. gemalt sind.

PATENT-ANSPRUCH:

55 Verfahren zur Feststellung von Übermalungen bei Ölgemälden o. dgl. durch Herstellung eines Röntgenbildes.

18. Patent: Způsob pro zjištění přemalob u olejových obrazů apod. pomocí zhotovení rentgenových snímků, 1914



35. Postavy andělů na východní zdi, kolem 1509, nástěnná malba, Katedrála sv. Víta, kaple sv. Václava, stav před opravou, APH, Svatováclavská kaple (nezpracovaný fond),
foto Jan Štenc



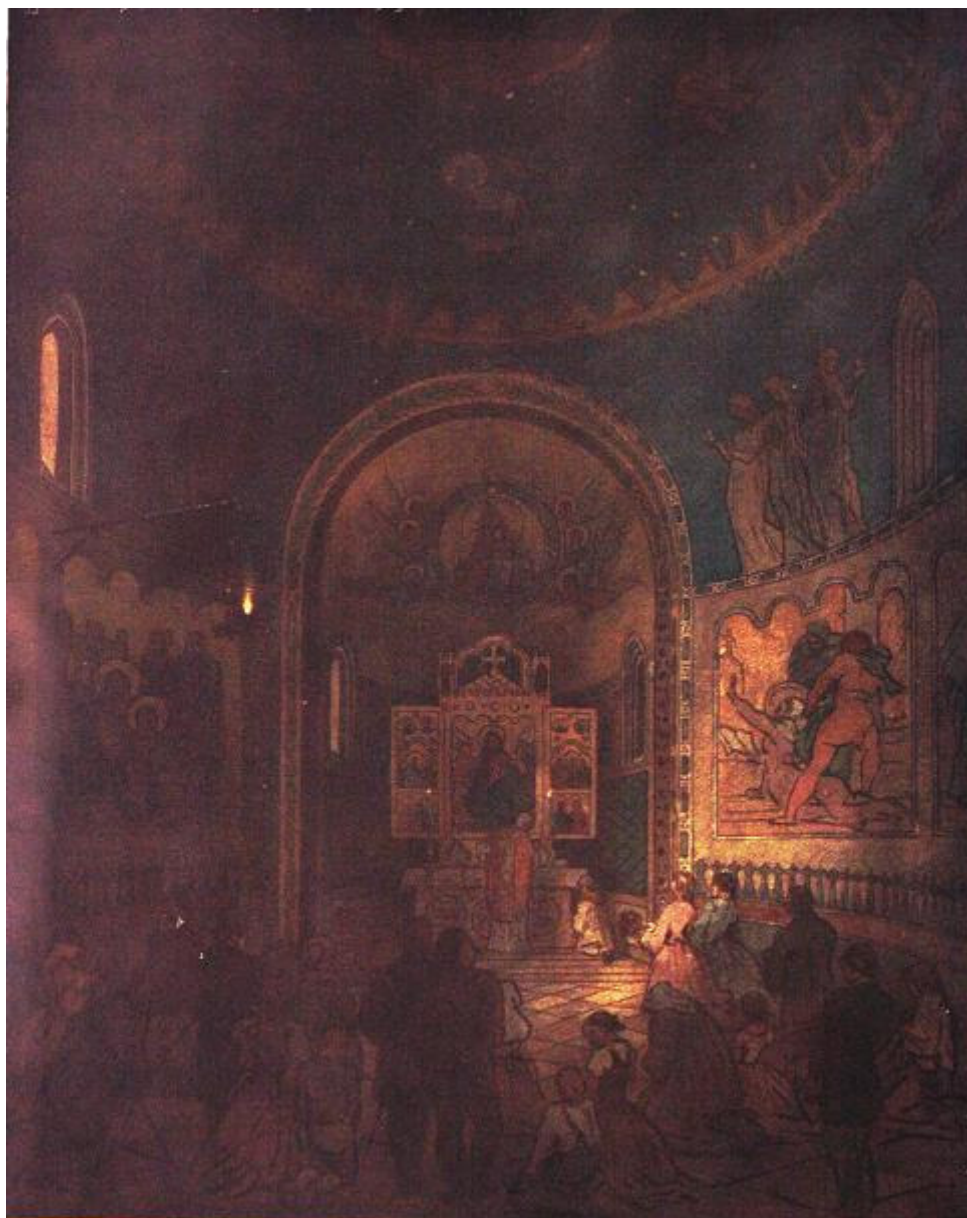
36. Postavy andělů na východní zdi, kolem 1509, nástěnná malba, Katedrála sv. Víta, kaple sv. Václava, stav po opravě, APH, Svatováclavská kaple (nezpracovaný fond), foto Jan Štenc



37. Postavy andělů na východní zdi – detail, kolem 1509, nástěnná malba, Katedrála sv. Víta, kaple sv. Václava, stav po opravě, APH, Svatováclavská kaple (nezpracovaný fond), foto Jan Štenc



38. Čeští zemští patroni, kolem 1509, nástěnná malba, Katedrála sv. Víta, kaple sv. Václava, stav před opravou, APH, Svatováclavská kaple (nezpracovaný fond), foto Jan Štenc



39. Josef Mánes: Návrh na vnitřní výzdobu rotundy sv. Kříže, kolem 1865, akvarel



40. Nástěnná malba z kaple domu č.p. 460/I, Praha, transfer, 1887–1888, Muzeum hlavního města Prahy



41. Karel Javůrek, fotografie umělce, ANG, fond Karel Javůrek, přír. č. AA 3573



19. Thomaso da Modena: Oltářní diptych s Pannou Marií a Bolestným Kristem, Karlštejn, foto Bellman, kolem 1890

Einkaufsrechnung

zur Reparatur der Deckenmalerei in der Kirche
 von der vorgenannten Pfarre
 für die Jahre:

1. Gold zur Deckenmalerei für die Jahre 1836 1/2
2. Vergütung mit goldenem Gold für die Jahre 1836 2/2 1/2
3. Reparatur der Malerei, für die Jahre 1836 1/2 1/2
4. Aufzeichnung der Jahre 1836 1/2 1/2
 von der vorgenannten Pfarre und die Jahre 1836 2/2 1/2

Summa 16/2 20/2

Die vorgenannte Rechnung der vorgenannten Pfarre
 kann jederzeit für eine weitere Pfarre
 bestätigt sein.

Im Auftrag der Pfarre

13 große Stücke 29 mittlere und 8 kleine Stücke
 die vorgenannte Rechnung für 118 Stück große, mittlere
 und kleine Stücke 1836 bis 1837 für die Pfarre

Gez. d. 9. July 1837
 Elard Durr

20. Gurkův rozpočet na opravu deskových maleb z kaple sv. Kříže, 9. 6. 1837, ANG, fond SVPU, přír. č. AA 1521/8

Blat. 211.

Blat. 211.
 H. Erb. 65. 1841.
 Jah. 7. 75.

6

41

Löblicher Gesellschafts-Verein der pa-
 triotischen Kunstfreunde in
 Böhmen!

Angemessen der geschilderten
 Verhältnisse die ich von Ihnen
 Ertönen für die Übertragung
 der Uebersetzung des 118. Stück
 alten König Karls eines Ge-
 mälde (König) vollendet hat;
 geschildert ist Ihnen die ge-
 schickte Anzeige, mit der ge-
 samten Seite, um mit Ein
 Löblicher Kunstverein
 der Uebersetzung und die Uebers.
 wegen der geschilderten Uebers.
 geschickte Uebersetzung, und ich
 auf bereits in Folge Ihrer Uebers.
 geschickte Uebersetzung zum 20. Stück
 und 20. Stück d. J. 1841 d.
 2061 bewilligt und ergötzen
 (König) in Gegenwart

21. – 22. Žádost Václava Markovského o vyplacení honoráře za opravu deskových maleb z kaple sv. Kříže, 12. 11. 1841, ANG, fond SVPU, přír. č. AA 1521/8

von 908 $\frac{1}{2}$ M., zu dem noch
 ungenügendem gebundenen Gesells.
 dingelstein'scher Aufschrift von
 596 $\frac{1}{2}$ M., aus dem Gesellsch.
 vereinigung so bei dem Gesellsch.
 the Enderscheidt'schen unter
 einem bittlich geworden ist,
 jedoch abgemindert (Kaufschon
 müßte), indem so bei einem
 bekannten Vermögensverhältnissen
 (Kaufschon dieses Geld sehr
 notwendig bedarf.

Gegeben den 12. November 1841.
 August Markensperger



23. Výjevy z Apokalypsy, před 1363, nástěnná malba, Karlštejn, kostel Panny Marie, foto Bellman, kolem 1890



24. Výjevy z Apokalypsy, před 1363, nástěnná malba, Karlštejn, kostel Panny Marie,
foto Bellman, kolem 1890



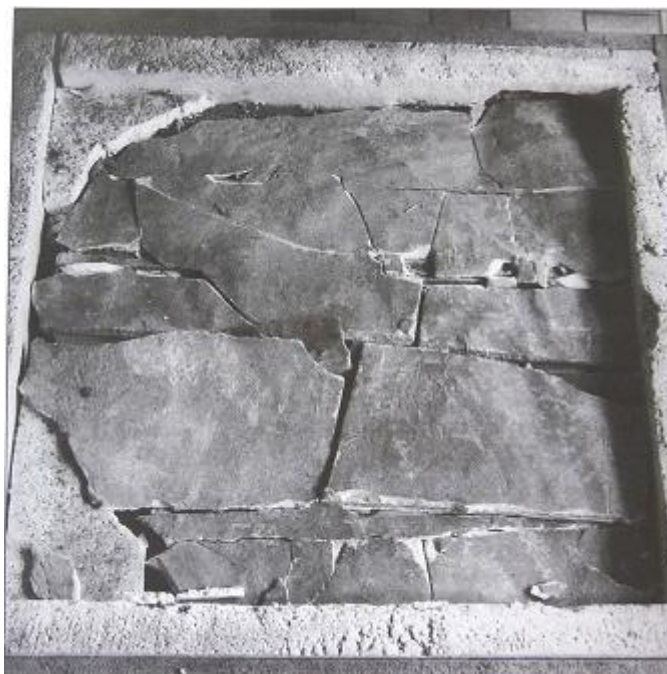
25. Svatováclavská legenda, kolem 1360, nástěnná malba, Karlštejn, schodiště Velké věže, foto Bellman, kolem 1890



26. Svatováclavská legenda, kolem 1360, nástěnná malba, Karlštejn, schodiště Velké věže, foto Bellman, kolem 1890



27. Mariánský cyklus v záklenčích okenních nik, kolem 1360, nástěnná malba, Karlštejn, kaple sv. Kříže, foto Bellman, kolem 1890



28. Stav a uložení transferu KA 4162 před restaurováním, foto Antonín Novák



29. Svatováclavská legenda, kolem 1360, nástěnná malba, Karlštejn, schodiště Velké věže, foto Bellman, kolem 1890



30. Vilém Kandler / Antonín Lhota: Boj s Radslavem Zlíckým, 1836, akvarelová kopie, foto NG Praha



31. František Sequens: Boj s Radslavem Zlíckým, 1887, kvašová kopie



32. Svatováclavská legenda, kolem 1360, nástěnná malba, Karlštejn, schodiště Velké věže, foto NPÚ Praha, kolem 1950

Maltechnisches Elaborat

über die Restaurierung der Wandmalerei
in der St. Wenzelskapelle bei dem H. Veitsdome
zu Prag. Durchgeführt im Jahre 1913

1. Stand der Malerei vor deren Reinigung
2. Reinigung der Malerei
3. Befund nach der Reinigung
4. Das Problem der Aufdeckung veralteter Malerei
5. Das Problem des neutralen Toners bei der Restaurierung
6. Über das verwendete Material bei der Restaurierung
7. Die Malerei unter dem Hauptgesimse
8. Totaleindruck der Malerei. heutiger Bestand
9. Schlusswort

1. Stand der Malerei vor deren Reinigung

Die Wandmalereien in der St. Wenzelskapelle, im Krönungsgemälde des Königs Maximilian 1522, von mittelalterlichen Meistern angefertigt, sind im Jahre 1812-14 zum Gussfuß der neuen Malerei Maximilian's Werk, verändert worden, was bei der vollständigen Entdeckung, nicht nur die Farben, sondern auch die ursprüngliche Bedeutung der Malerei verlor.

Obwohl die ursprüngliche Farbe noch zu sehen ist, so ist sie doch durch die Veränderung der Malerei verloren gegangen, was die ursprüngliche Bedeutung der Malerei verlor.

2. Reinigung der Malerei

Die Malereien wurden durch die Reinigung

33. Gustav Miksch: Maltechnisches Elaborat, 1913, rukopis, ANG, Svatováclavská kaple (nezpracovaný fond)



34. Pohled do Svatováclavské kaple od vstupu do Korunní komory, foto Jindřich Eckert, kolem 1890, 28 x 22,5 cm



42. Hostina v Káni Galilejské, kolem roku 1700, nástěnná malba ve štukovém rámci – detail, stav před opravou, Praha, Dominikánský klášter u sv. Jiljí, refektář



43. Schromáždění dominikánů, kolem roku 1700, nástěnná malba ve štukovém rámci – detail, stav před opravou, Praha, Dominikánský klášter u sv. Jiljí, refektář



44. Schromáždění dominikánů, kolem roku 1700, nástěnná malba ve štukovém rámcí – detail, stav po opravě, Praha, Dominikánský klášter u sv. Jiljí, refektář



45. Hostina v Káni Galilejské, kolem roku 1700, nástěnná malba ve štukovém rámci – detail, sonda do nečistot a přemaleb, Praha, Dominikánský klášter u sv. Jiljí, refektář



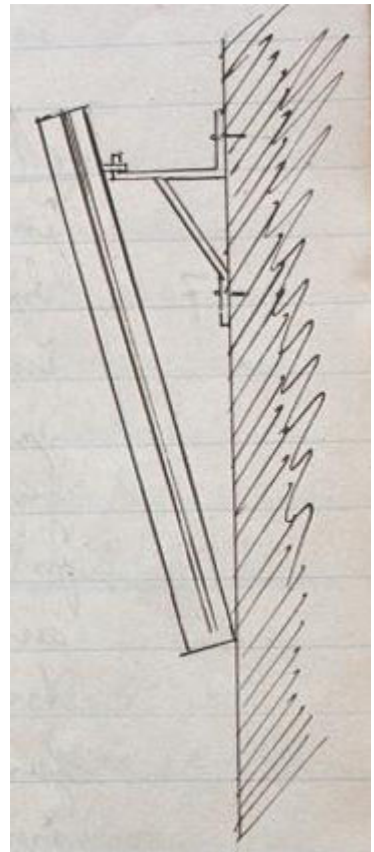
46. Hostina v Káni Galilejské, kolem roku 1700, nástěnná malba ve štukovém rámci, stav po opravě – detail, Praha, Dominikánský klášter u sv. Jiljí, refektář



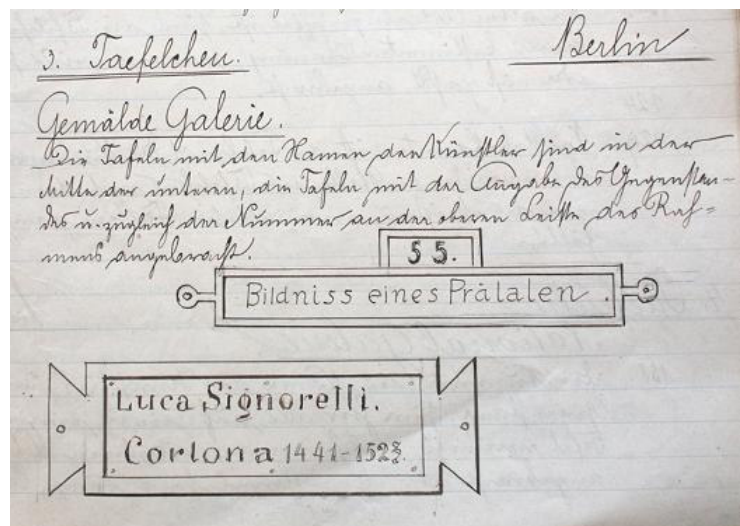
47. Výjev ze života dominikánského řádu, kolem roku 1700, nástěnná malba ve štukovém rámci, stav před opravou, Praha, Dominikánský klášter u sv. Jiljí, refektář



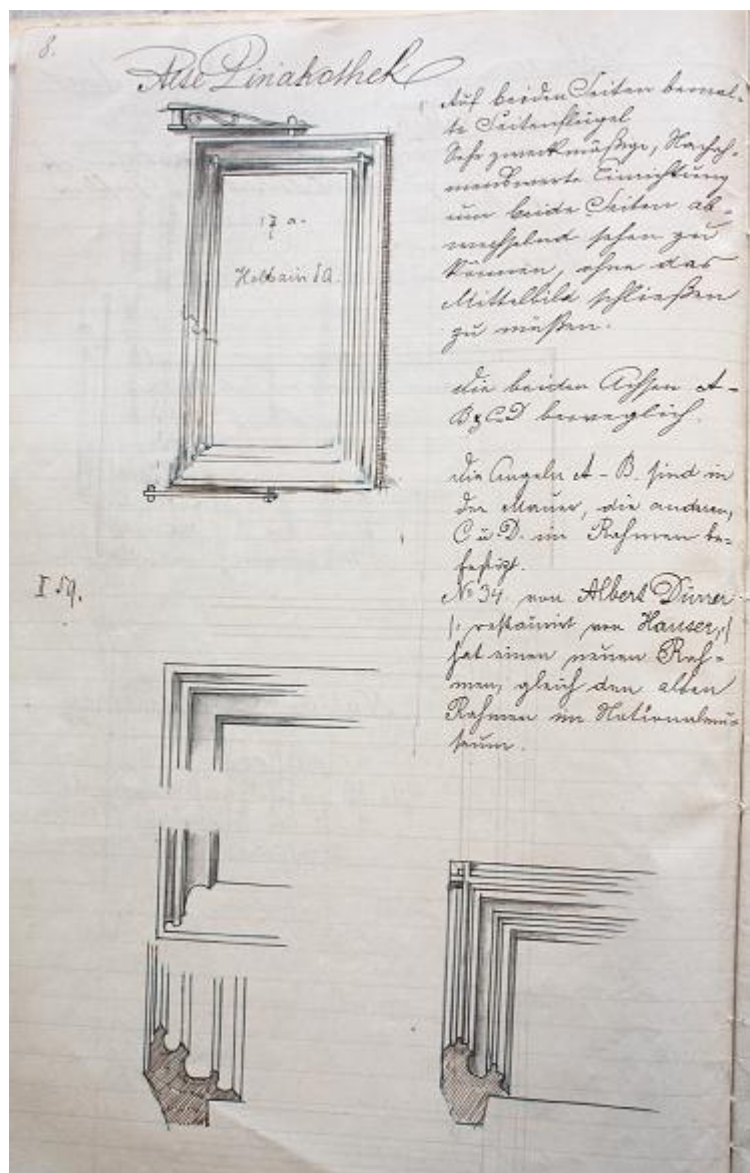
48. Výjev ze života dominikánského řádu, kolem roku 1700, nástěnná malba ve štukovém rámci, stav po opravě, Praha, Dominikánský klášter u sv. Jiljí, refektář



49. Zpráva Viktora Barvitia o cestě po galeriích v Drážďanech, Berlíně a Mnichově (21. 8. – 29. 9. 1883): Aufzeichnungen des Prof. Barvitiuŝ über seine Reise nach Dresden, Berlin u. München, ANG, fond Viktor Barvitiuŝ, přír. č. AA 1177



50. Zpráva Viktora Barvitia o cestě po galeriích v Drážďanech, Berlíně a Mnichově (21. 8. – 29. 9. 1883): Aufzeichnungen des Prof. Barvitiuŝ über seine Reise nach Dresden, Berlin u. München, ANG, fond Viktor Barvitiuŝ, přír. č. AA 1177



51. Zpráva Viktora Barvitia o cestě po galeriích v Drážďanech, Berlíně a Mnichově (21. 8. – 29. 9. 1883): Aufzeichnungen des Prof. Barvitius über seine Reise nach Dresden, Berlin u. München, ANG, fond Viktor Barvitius, přír. č. AA 1177



52. Paul Bergner, fotografie, ANG, fond SVPU, přír. č. AA 1417

Curriculum vitae.

Paul Bergner narodený 9. III. 1869 v Vídni, katolík, vdovec, prost vojenskej povinnosti, absolvoval nižšiu realku, vnoval sa potom maliarstvu v C. k. múzeu pro umění a průmysl. V téže době byl záhonn u malíři a c. k. restaurátora Eduard Ritschlave Vídni, kdež zjednal si zručnosti a praxi v uchovávaní a konzervování obrazů starých mistrů. K dalšímu zdokonalení cestoval s vrchupsaný po Německu. Vráťte se do Vídně byl jako odborní vediláný restaurator přijat do C. k. restaurovacího ústavu, a je tu zaměstnaný až do dnešního dne. K odbornímu vedilání cestoval s vrchupsaný též v horní Itálii.

V Vídni, dne 1. dubna 1897.

Paul Bergner
restaurator, C. k. restaurovacího ústavu.

KUNSTHISTORISCHES MUSEUM
DES K. K. KAISERLICHEN HOFES
Museum für Kunst-Geschichte
Wid. A. Schaeffler



54. Správa obrazárny, fotoateliér Posselt, ÚDU AV ČR, fond Vincenc Kramář, VK X/3



55. Adolf Bělohoubek při práci, foto ČTK, ÚDU AV ČR, fond Vincenc Kramář, VK X/3,
Prager Presse XI, 50, 13. 12. 1931

1. namaztat čerotočine dřeno
terpentýnem

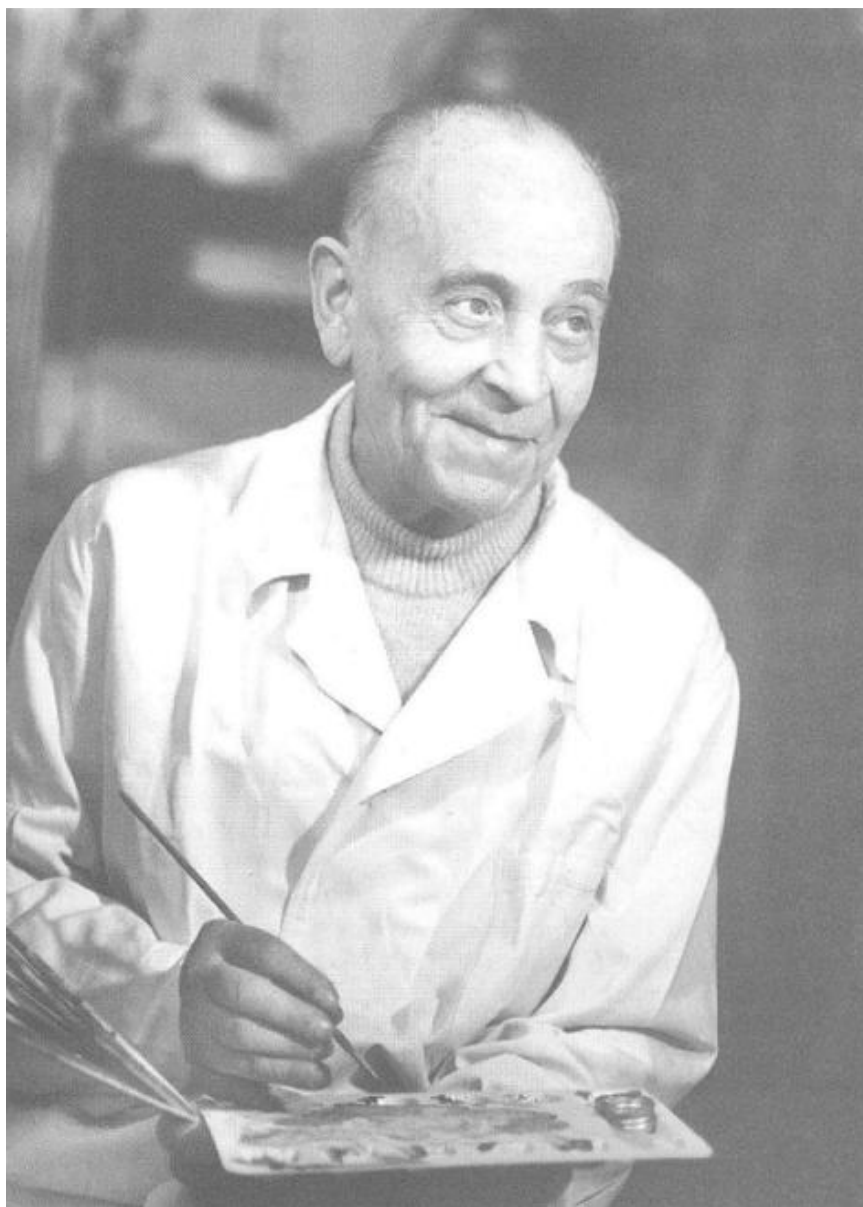
2. studený křik (kypelina otčovi
aly ryčálě metřel)

3. formalin (tím se přemění
křik na galaliku)

Jeli mužní rozeřání místo,
je možno formalin smížit
s křikem a pak teple
namaztati.

U křiku vyžadujeme mst,
kde dřeno je rozeřáno až
na barvu je lípe usít
Lascinu místo křiku.

Formalin: terpentýn star
na přemění čerotočini.



57. Bohuslav Slánský v sedmdesátých letech, fotografie, kolem 1970



58. Madona roudnická, kolem 1380, tempera na desce, stav před opravou, 1943



59. Madona roudnická, kolem 1380, tempera na desce, snímání přemalob, 1943



60. Madona roudnická, kolem 1380, tempera na desce, stav po opravě, 1943