

Univerzita Pardubice
Fakulta restaurování

Restaurování a konzervace uměleckých děl na papíru a souvisejících materiálu

Jiráskova 3; 570 01 Litomyšl

Restaurování malby na papíře a zhotovení technologické kopie

Eliška Sklenářová

Vedoucí práce: Mgr. art. Veronika Kopecká

Bakalářská práce
2012

Univerzita Pardubice
Fakulta restaurování
Akademický rok: 2011/2012

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Eliška Sklenářová**
Osobní číslo: **R08013**
Studijní program: **B8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Restaurování a konzervace uměleckých děl na papíru a souvisejících materiálech**
Název tématu: **Restaurování malby na papíře a zhotovení technologické kopie**
Zadávací katedra: **Ateliér restaurování papíru, knižní vazby a dokumentů**

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

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně Univerzity Pardubice (pobočka FR Litomyšl). Prohlašuji, že jsem tuto práci vykonal samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využil, jsou uvedeny v seznamu použité literatury. Byl jsem seznámen s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše. Rozsah: ? Komplexní restaurátorský zásah na přiděleném díle ? Tapeta č. 1 ze zámku Dobřenice ? tempera na papíře ? zpracování historie díla ? určení techniky, technologické výstavby ? zhotovení technologické kopie díla


Rozsah grafických prací:
Rozsah pracovní zprávy:
Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**
Seznam odborné literatury: **viz příloha**

Vedoucí bakalářské práce: **Mgr. art. Veronika Kopecká**
Ateliér restaurování uměleckých děl na papíru

Datum zadání bakalářské práce: **30. října 2011**
Termín odevzdání bakalářské práce: **14. srpna 2012**

Ing. Karol Bayer
děkan

L.S.


Mgr. art. Veronika Kopecká
vedoucí ateliéru

V Litomyšli dne 13. srpna 2012

Příloha zadání bakalářské práce

Seznam odborné literatury:

- Berger, G., A., Testing Adhesives for the Consolidation of Painting, *Studies in Conservation*, Vol. 17, No. 4, (Nov., 1972), pp. 173-194. Brandi, C., *Teorie restaurování*, Tichá Byzanc, Praha 2002. Caple, Ch., *Conservation Skills: Judgement, Method and Decision Making*, Routledge 2000. Cennini, C., *Kniha o umění středověku*. Praha, 1946. Conti, A., *A history of the restoration and conservation of works of art*, Oxford: Butterworth-Heinemann 2007. Ďurovič, M., a kol., *Restaurování a konzervování archiválií a knih*, Paseka 2002. Hassard, F., Towards a new vision of restoration in the context of global change, *Journal of the Institute of Conservation*, 32: 2, 149 - 163, 2009. Hégr, M., *Technika Malířského umění. Umělecká beseda* 1941. Kelly, F., *Art Restoration*, Newton Abbot: David and Charles, 1971. Kiplik, D.I., *Technika Malby*, 1952 Orbis Praha. Knut, N., *The restoration of paintings*, Konemann 1999. Kolařík, L., *Restaurování písemných památek a tvorba faksimilií*, Praha: SNTL-Nakl.techn.literatury, 1991. Kolektiv autorů, *Modern works, modern problems? Tate galéry London* 1994. Kol. autorů (K. Castro, P. Vandabeele, M.D. Rodríguez-Laso, L. Moensb, J.M. Madariaga) *Improvements in the wallpaper industry during the second half of the 19th century: Micro-Raman spectroscopy analysis of pigmented wallpapers*, *Spectrochimica Acta Part A* 61 (2005) 2357-2363 Kol. autorů (K. Castro, P. Vandabeele, M.D. Rodríguez-Laso, L. Moensb, J.M. Madariaga) *Vibrational spectroscopy at the service of industrial archaeology: Nineteenth-century wallpaper*, *Trends in Analytical Chemistry*, Vol. XX, No. X, 2007. Kol. autorů, (G. Van Steene and L. Masschelein-Kleiner) *Modified Starch for Conservation Purposes*, *Studies in Conservation*, Vol. 25, No. 2 (May, 1980), pp. 64-70. Kol. autorů *Application of spectroscopic techniques for the study paper documents*, *Spectrochimica Acta Part B: Atomic Spectroscopy* (2009) M. Manso, M.L. Carvalho *Konzervace a restaurování kulturního dědictví z pohledu mezinárodní etiky: Odborný seminář konaný ve dnech 10. 5. - 12. 5. 1994 v Luhačovicích. - 1. vyd. Brno: Technické muzeum, 1995. Kopecká, I., Nejedlý V., *Průzkum Historických materiálů*. Grada 2005. Kubička, R., Zelinger, J., *Výkladový slovník*, Grada 2004. Losos, L., *Nové metody konzervace musejních sbírek*, Praha: Národní museum, 1959. Nejedlý, V., *K vývoji retuše malířských děl v českých zemích ve druhé polovině 20. století*, *Zprávy památkové péče*, ročník 65, číslo 6, Praha 2005. Nikitin, M., K., *Chemie v konzervátorské a restaurátorské praxi*, Brno: Masarykova univ., 2003. Petr, F., *O starých malbách a jejich restaurování* 1. vyd. - Praha : Stát. nakl. krásné lit., hudby a umění, 1954. Poulson, T., G., *Retouching of Art on Paper*, 2008. *Rukověť péče o papírové sbírkové předměty: sborník příspěvků přednesených na semináři RG ČR / překl. A. Strnadová, M. Němcová. - Praha : Rada galerií České republiky, 2003. Slánský, B., *Techniky Malby I, II*, Paseka Litomyšl 2003. Stretti, K., *Vývoj a specifiky restaurování v českém prostředí*, *Technologia Artis* 3, Vydav. Obelisk, Praha 1993. Šimůnková, E., Karhan, J., *Pigmenty, barviva a metody jejich identifikace*, VŠCHT PRAHA 1993. Šimůnková, E., Bayerová, T. *Pigmenty*. Praha, 1999. Zelinger, J. a kol., *Chemie v práci konzervátora a restaurátora*, Academia 1987.**

Prohlašuji

Tuto práci jsem vypracovala samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

V Litomyšli dne 20.8. 2012

.....
Eliška Sklenářová

Poděkování

Tímto chci poděkovat především paní Mgr. art. Veronice Kopecké za vstřícné a svědomité vedení práce. Dále děkuji panu Mgr. Jiřímu Kaše a paní Ing. Evě Dytrychové za cenné rady. V neposlední řadě bych chtěla projevit svůj upřímný vděk spolužačce Martině Golikové za pomoc a podporu při realizaci této práce.

Anotace

Tento dokument obsahuje tři statě zahrnující kompletní činnosti provedené na nástrojní malbě na papírové podložce ze zámku v Dobřenicích a vyhotovení její technologické kopie. Samostatným celkem je historická-faktografická rešerše, zabývající se samotným zámkem v Dořenicích a typologickým zařazením restaurovaného malířského díla. Další součástí dokumentu je popis restaurátorského úkonu provedeném na díle a následně sekce praktického zhotovení technologické kopie a souvisejících studií. Text obsahuje přílohy: chemicko-technologických analýz, fotografickou a přílohu s popisnými nákresey.

Klíčová slova

Malba na papírové podložce, tapeta, tempera, technologická kopie, Dobřenice

Annotation

This document consists of three chapters covering the entire work carried out on the ceiling painting on paper backing from the castle in Dobřenice copy and make its technology copy. A separate total is a historical-factual research, dealing with the lock in Dořenice classification and typology of restaured work. Another part of the document is to describe the act of restoration work carried out on a section and then copy the practical fabrication technology and related studies. The text includes appendices: chemical-technological analyzes, photo and notes with descriptive sketches.

Keywords

Painting on paper backing, wallpaper, tempera, technological copy, Dobřenice

Obsah

1. Úvod.....	10
2. Historicko-faktografická rešerše	11
2. 1 Historie zámku v Dobřenicích a jeho původ.....	12
2. 2 Stručný popis zámku	15
2. 3 Interiér salonu.....	15
2. 4 Popis námětu tapety a typologie malby	17
2. 4. 1 Popis námětu tapety	17
2. 4. 2 Typologie malby	18
3. Komplexní restaurátorský zásah na přiděleném díle.....	19
3. 1 Popis stavu díla před restaurátorským zásahem.....	20
3. 2 Metodika a realizace restaurátorského průzkumu.....	21
3. 2. 1 Nedestruktivní metody průzkumu.....	22
3. 2. 2 Destruktivní metody průzkumu	23
3. 2. 2 Vyhodnocení restaurátorského průzkumu a koncept restaurátorského zářahu.....	26
3. 3 Postup restaurátorských prací	28
3. 4 Instalace.....	30
4. Tvorba technologické kopie	31
4. 1 Určení techniky a technologické výstavby originální malby	32
4. 1. 1 Poznatky chemicko-technologické.....	32
4. 1. 2 Poznatky optické a opticko-reflektografické	35
4. 2 Volba receptury barev	36
4. 3 Realizace malířských zkoušek	39
4. 4 Volba podkladu v souvislosti s použitými pigmenty	42
4. 5 Realizace technologické kopie.....	45
4. 6 Adjustace technologické kopie	47
4. 7 Vytvoření umělé patiny stáří.....	47
4. 8 Instalace.....	48

5. Závěr.....	49
6. Použitá literatura a prameny	51
7. Seznam tabulek.....	53
8. Seznam vyobrazení.....	53
9. Seznam textových příloh	60

1. Úvod

Text bakalářské práce se zabývá restaurátorskou a tvůrčí činností provedenou v časovém rozmezí: říjen 2011 až červenec 2012. Předmětem této práce je nástrojná plošná malba na papírové podložce, interně nazvaná tapeta. Tento název si dílo osvojilo, napříč tomu, že nenesé veškeré charakteristické znaky tohoto pojmu, pouze je nalepeno na zděné podložce. Mně svěřená památka s číslem 1. je jedním ze série čtyř částí, jejichž původní místo bylo v salónu zámku v Dobřenicích. Do dnešní doby se dochovaly pouze dvě díla s odlišným motivem a to ve velmi špatném stavu. Druhé dochované dílo je předmětem bakalářské práce Martiny Golikové. Přání investora pod dozorem příslušného národního památkového ústavu v Josefově znělo, aby obě díla byla zrestaurována, dále aby byly vyhotoveny jejich kopie dle originální koncepce. V závěru zadání, aby na základě dostupných pramenů byl takto doplněný celek děl instalován na původní místo.

Prvním krokem byla fotografická dokumentace¹ a průzkumy² které byly stěžejním vodítkem pro následující restaurátorskou a tvůrčí činnost. Kompletním restaurátorským zásahem originálního díla bylo docíleno: konsolidace barevné vrstvy, optického sjednocení celého objektu a adjustace způsobem, který umožnil zpětnou instalaci bez možných vnějších ohrožujících vlivů (ty jsou specifikovány v následujícím textu). Po splnění tohoto podstatného úkolu, následovalo vyhodnocení veškerých informací z restaurátorských průzkumů³, přičemž byly interpretovány pro praktické zkoušky materiálového a poměrového složení barev pro technologickou kopii a jejího podkladu⁴. Po odvození jasného závěru pro tvorbu kopie tapety, následovalo její praktické provedení s ohledem na původní výstavbu i vzhled originální malby. V rámci dohody s investorem, byla v poslední fázi malba doplněna o povrchovou patinu, imitující prachový depozit. Důvodem tohoto úkonu, je zamezení kontrastního vyznění u děl nově provedených a umístěných spolu s originály na jedné instalační ploše. V závěru byla uskutečněna instalace kopie a originálního díla v zámku v Dobřenicích.

¹ viz Obrazová příloha č. 2.

² viz příloha č. 3.1 a 3.2 Chemicko- technologicko průzkum

³ viz kapitola č. 3.2.3 Vyhodnocení restaurátorského průzkumu a koncept restaurátorského zásahu

⁴ viz kapitola č. 4.1.1 Poznatky chemicko-technologické

2. Historicko-faktografická rešerše

Založení současného pseudoklasicistního zámku nespadá do příliš vzdálené historie. Tato stavba svoji podstatou navázala na tradici výstavby tvrze, statku a později panství, kterému dominoval původní zámek upravený ve své poslední etapě v barokního slohu. Pouhé jeho základy se dnes nachází v přestavbě budovy, původně určené pro nájemní byty. Tato budova nese výstižné jméno „*Starý zámek*“ a nachází se poblíž dnešního zámku, nebo řekněme „*Vily*“. Samotnému zámeckému komplexu však předcházela dlouhá historie, kterou se bude následující text krátce zabírat, jelikož souvisí s dnešní podobou zámku a potažmo celého areálu. Nutno dodat, že starý i současný zámek utrpěl v průběhu své existence mnohé pohromy včetně požárů, rabování a jiných ničivých vlivů. Stavba starého sídla prošla dokonce i několika celkovými demolicemi, přičemž došlo i k výstavbě nových objektů. Následkem tohoto složitého vývoje se, bohužel, zničily veškeré doklady o historických souvislostech, dřívějším vzhledu či o výzdobě interiéru, které by byly klíčové pro zpracování tohoto tématu Bakalářské práce. Dohledatelné prameny se zmiňují především o vlastnických poměrech dřívějších majitelů Dobřenickeho panství a předešlé tvrze, z čehož jsou také částečně zapsány některé přestavby původního zámku a jeho okolí.

Nejucelenější prací v této problematice je Bakalářská práce z roku 2006, provedená na Mendlově univerzitě v Brně Ing. Editou Mejstříkovou, která ve zpracování tématu: „*Záměr obnovy historické zahrady*“, rozvedla události historického vývoje stavby až po současnost.⁵ Následující text je tedy odkazován mimo jiné i na tento informační zdroj, i na ústní sdělení nynější majitelky paní Karly Katschnerové.

⁵ Ing. Edita Mejstříková – Bakalářská práce: *Záměr obnovy historické zahrady*; Mendlova univerzita v Brně; Ústav zahradní a krajinářské architektury (ZF); identifikační číslo: 12131; rok 2006; str. 32

2. 1 Historie zámku v Dobřenicích a jeho původ

Není zcela známé, kdy se počínají dějiny sídla v Dobřenicích ani založení původní tvrze. Nejstarší zmínka o vsi Dobřenice je z roku 1339, kdy se připomínají Zdeněk a Bohuněk z Dobřenic. Tento rod je pozoruhodný tím, že držel tvrz a později zámek v Dobřenicích s malou přestávkou v pobělohorském období až do roku 1863.⁶ Pravděpodobně dalším vlastníkem, kolem roku 1400, byl Hroch II. z Dobřenic. Později pak v rukou Zdislava I. z Dobřenic se tvrziště rozrostlo o „Bohuňský kopec“ a další državy. Za zmínku stojí následující příslušník tohoto rodu Vilém III., který se v roce 1514 účastnil tažení proti Turkům. Kvůli finančním problémům tvrz prodal Marešovi I. Dobřanskému z Dobřenic za 2 450 kop grošů českých.⁷ Tak bylo učiněno v roce 1538 a z této doby existuje první zpráva o Dobřenické tvrzi.

Na začátku 17. století vlastnil Dobřenické panství Jan starší Dobřenický z Dobřenic. Pro svou účast na protihabsburském povstání byl odsouzen ke ztrátě vsí a tvrze, které byly r. 1623 prodány Albrechtovi z Valtštejna. Ještě téhož roku je i on prodal Alžbětě z Vchynic, manželce Václava Vchynského z Vchynic.⁸ Rod Dobřenských opět získal statek roku 1642 prostřednictvím Karla Kunaty z Dobřenického z Dobřenic závdavkem za dluhopisnou listinu.

Následující historické události v souvislosti s třicetiletou válkou zaviny drancování a zpusťování tvrze natolik, že v roce 1672 zůstaly na jejím místě pouze rozvaliny s dvěma sklepy. Těžký osud postihnul i obyvatele vesnice, kteří hromadně odcházeli, nebo byli vyvražďováni. Smutnou bilanci utvrzuje fakt, že v roce 1650 čítala vesnice pouze asi 50 obyvatel.⁹ Dobřenická pustá tvrz propadla věřitelům Kunaty Dobřenického z Dobřenic a to Anně Kateřině Plotové a následně přišla do rukou Rudolfovi Jindřichovi Odkolkovi z Újezdce, hejtmanu Hradeckého kraje a to v roce 1693. Dále se opět v této době stává vlastníkem člen rodu Dobřenických, tedy Bohuchval Jaroslav Dobřenický a po něm zdědil zámek Bojislav Bedřich Dobřenický z Dobřenic, který se jako velitel braniborského vojska, rozhodující

⁶ Kolektiv autorů pod vedením dr. Tomáše Šimka- Hradý, zámky a tvrze v Čechách na Moravě a ve Slezku, díl VI.; Praha 1989; str. 89

⁷ A. Sedláček- Hradý, zámky, tvrze Království českého, díl V.; Praha 1887; str. 349

⁸ Kolektiv autorů pod vedením dr. Tomáše Šimka- Hradý, zámky a tvrze v Čechách na Moravě a ve Slezku, díl VI.; Praha 1989; str. 90

⁹ Ing. Edita Mejstříková – Bakalářská práce: Záměr obnovy historické zahrady; Mendlova univerzita v Brně; Ústav zahradní a krajinářské architektury (ZF); identifikační číslo: 12131; rok 2006, str. 34

měrou podílel na porážce Turků ve Vídni roku 1683.¹⁰ Později, díky svým službám císaři, obdržel spolu se strýcem Ferdinandem Rudolfem Dobřenicským, povýšení do panského stavu. V pramenech se již od této etapy o Dobřenicích nehovoří jako o tvrzi, jelikož na tomto místě byl s největší pravděpodobností již zbudován zámek, jak píše August Sedláček v knize – „*Hrady, zámky a tvrze v Čechách na Moravě a ve Slezku*“, již za vlastnictví zmiňovaného Ferdinanda Rudolfa Dobřenicého z Dobřenic. V literatuře však není tento fakt jednoznačně potvrzen. Připusťme tedy tuto možnost, jelikož v případě tohoto šlechtice by se nejednalo o ojedinělou budovatelskou činnost. Další jeho iniciativou byla výstavba zámku v Nedělišti a v Chvalkovicích nedaleko Dobřenic. Po smrti Ferdinanda získal majetek jeho příbuzný Karel Ferdinand z Dobřenic roku 1707. Následnou obnovu i koncepční změny zaznamenal zámek a jeho okolí v roce 1740, zásluhou jeho syna Václava Petra I. z Dobřenic, který nechal v blízkosti zámku vystavět i kostel svatého Klimenta na místě původního dřevěného kostela ze 14. století. Nový kostel byl zbudován ve stejném stavebním slohu jako zámek, tedy v barokním. Kostel je dochován v původním vyznění do dnešní doby. Ovšem zámek opět podlehl zkáze při selském povstání roku 1775. Byl zpuštěn a archiv rodu Dobřenicých vypálen. Opravy trvaly do roku 1781, kdy tento rod slavil tisícileté výročí. Opět není známo mnoho informací o barokním vzhledu této nové přestavby. Pouze z dochovaného dobového obrazu můžeme říct, že se jednalo o přízemní barokní zámek, ve střední části s mansardovou střechou. Autorem obrazu je Rau et Sohn a originál je uložen v Národním muzeu v Praze.¹¹

Posledním Dobřenicským pánem byl Michal Václav Dobřenicový, který byl díky neúspěšnému podnikání o majetek připraven. Rodinné cennosti zejména obrazy byly převezeny na sídlo Ebelsberk v Linci. Bohužel Dobřenicový zámek v letech 1860 opět zachvátil požár. Nový majitel Karel Daniel Weinrich neměl zájem o zachování původní stavby a nechal jej zbořit, z čehož ponechal jen některé nosné zdi a klenby a to pouze z jedné částí objektu. Současně nechal upravit výškovou úroveň stavby.

¹⁰ Kolektiv autorů pod vedením dr. Tomáše Šimka- *Hrady, zámky a tvrze v Čechách na Moravě a ve Slezku*, díl VI.; Praha 1989; str. 90

¹¹ Ing. Edita Mejstříková – *Bakalářská práce: Záměr obnovy historické zahrady*; Mendlova univerzita v Brně; Ústav zahradní a krajinářské architektury (ZF); identifikační číslo: 12131; rok 2006; str. 35

Vyvýšenina, na niž zámek stál, byla odkopána a rozvezena. Stavba nového zámku se uskutečnila v jeho těsné blízkosti v roce 1865 až 1868. Vzniklo tak reprezentativní jednopatrové venkovské sídlo v soudobém moderním duchu. Karel Daniel Weinrich se projevoval jako nadaný podnikatel a pokrokový hospodář. Jeho péče o areál zámku, pozemky i polnosti v okolí Dobřenic se zasloužila všeobecného věhlasu. Jeho nástupce, vnuk Karel Weinrich ml., byl posledním vlastníkem z rodu Weinrichů. Ve svém područí sice přišel o část nemovitého majetku, avšak v jeho iniciativě se uskutečnila přestavba západní části zámku pod vedením italského architekta Zotti. Ten mimo jiné projektoval i obnovy zámků: Lobeč a Stránov na Mladoboleslavsku a hradu Houska u Bezdězu.¹² Úprava proběhla v roce 1916 především v pravém křídle zámku, do něhož byl včleněn půlkruhový rizalit, vyvýšený nad úroveň této části objektu. Interiér zámku pochází pravděpodobně z období přelomu 19. až 20. století, zejména obložení, kazetování a výzdoba dveří. Další mírné úpravy byly provedeny za následujícího majitele JUDr. Karla Loevensteina, ten působil jako generální ředitel a předseda správní rady Škodových závodů v Plzni. Za dobu jeho vlastnictví nechal upravit podkrovní místnosti a zavedl na zámku ústřední topení. Zvelebil současně i zámecké zahrady a rozšířil konírny. Jeho dílem je také vstupní brána do zámeckého areálu, ozdobena sochami lvů a úprava hrobky bývalých držitelů panství, které se nachází vedle kostela sv. Klimenta.

Období péče a zhodnocování zámku a okolí, bohužel násilně přetrhla druhá světová válka, kdy roku 1940 byla na statek uvalena německá nucená správa a prostory sídla na čas obývali Hitlerjugend. Tohoto stavu se pan Karl Loevenstein nedožil.¹³ Zemřel v roce 1938 a jeho nástupkyní se stala dcera, již zmiňovaná Karla Navrátilová, dnes Katschnerová. V roce 1946 byl statek rodině Loevensteinů navrácen, ovšem v zápětí se změnou režimu v letech 48 odebrán a znárodněn. Tímto fatálním činem bylo započato období naprosté devastace památky a celého komplexu. Byla sem usídlena šlechtitelská stanice Výzkumného a šlechtitelského ústavu řepářského. S nedostatkem údržby a necitlivým zacházením s památkou, objekt zchátral. Kompletní vybavení zámku bylo nenávratně ztraceno včetně dokumentů, fotografií a jiných pramenů, týkajících se této stavby. Nynější majitelka

¹² pozn.: Viz ústní sdělení paní majitelky

¹³ Ing. Edita Mejstříková – Bakalářská práce: Záměr obnovy historické zahrady; Mendlova univerzita v Brně; Ústav zahradní a krajinářské architektury (ZF); identifikační číslo: 12131; rok 2006; str. 37

emigrovala po roce 1948 do Brazílie a po svém návratu v roce 1993 stále soustavně pracuje na rekonstrukci objektu a přilehlých budov, včetně obnovy zahrad.

2. 2 Stručný popis zámku

Jednoposchodová stavba se člení do třech základních částí, tedy hlavní budovu ze dvou stran obemknutou dvěma podélnými křídly přízemní úrovně, které jsou předsazené hlavní budově ze zadní i přední pohledové strany. Ve středu pravého křídla je usazen půlkruhový vyvýšený rizalit.¹⁴ Zadní průčelí uzavírá terasu, sahající do prvního patra, s přístupem do zahrady dvěma schodišti s balustrádou. Rozložení je sedmiosé zakončené třemi štítovými frontony¹⁵ se světlíky. Přístup do sídla z přední strany je přes vysklenou verandu s kovovou kostrou. Přední členění je devítiosé taktéž s třemi štítovými frontony. Středový rozměrnější fronton má dekorativní prvky (obrázek číslo 2).

2. 3 Interiér salonu

V předešlých státech byla nastíněna dřívější složitá situace objektu. Proto o záležitosti interiérové výzdoby bez obrazové či písemné dokumentace předešlého stavu, není možné hovořit příliš do hloubky. Naopak nezbyvá než pohybovat se v rovině aktuálně vyzorovatelné skutečnosti ve spojení s ústně převzatými informacemi majitelky sídla. Do dnešní doby se údajně dochoval původní dekor pouze ve třech místnostech (obrázek číslo 3). Jelikož mým záměrem není celkové

¹⁴ pozn.: Označení pro středovou nebo boční část stavby vystupující po celé výšce z líce průčelí až o hloubku jedné okenní osy.

¹⁵ pozn.: Architektonický prvek klasické řádové architektury. Je to štítový nástavec, umístěný zpravidla nad portikem, oknem nebo portálem (častý v klasicismu). Zpravidla má tvar nízkého rovnoramenného trojúhelníku.

zmapování zámku v Dobřenicích, ale pouhé vytvoření náhledu na prostor a souvislosti spojené se vznikem nástrovní tapety, zaměřím se proto pouze na prostory s originálním tvaroslovím.

Jedna z místností, která si zanechala originální charakter, je interně nazývána „salómem“ (obrázek číslo 4), v něm jsou umístěny dochované tapety, které byly předmětem restaurování. Nejsou známa fakta, jako například kdo vzhled místnosti navrhoval, či časový údaj a jména umělců, kteří se na výzdobě podíleli. Pouze ze vzpomínek paní majitelky je možné se domnívat, že prostor měl tuto podobu již při zakoupení zámku jejím otcem Karlem Loevensteinem. Sloučením zjištěných informací, nadneseně řečeno – indicií, se nabízí závěr, že realizace výzdoby tohoto salonu byla uskutečněna současně se vznikem výstavby celého sídla po roce 1868. S tímto názorem se ztotožňuje i fakt, že vybavení místnosti bylo údajně ve stylu „Ludvík“¹⁶. Což je nejspíš trend druhého rokoka. Tento prostor má vyznění romantického historismu, který byl v měšťanských kruzích v této době velmi oblíbený. Některé opakující se dekorativní motivy utváří vizuálně jednotný celek, budící dojem prvoplánového záměru. Což mohlo být, s největší pravděpodobností, ideovou koncepcí jediného interiérového návrháře. Stěny jsou obloženy dřevěným monochromním obložením v bílé slonovinové barvě. Navrženo je tak, aby vynikalo jak vertikální členění, které působí dojmem pilastrů rámujeících jednotlivé stavební prvky (dveře, okna, výklenky), tak horizontální členění formou dolního kazetového soklu, středové a stropní iluzivní římsy se zubořezem. Prostorné půlkruhové výklenky jsou taktéž uzavřeny geometricky tvarovaným obložením. Nad nimi i nad dveřmi se nachází soubor pěti reliéfních panó¹⁷ s alegorickými motivy dětí (obrázky číslo 5 a 6). Odlišný námět je ztvárněn nad hlavním vstupem do místnosti, jedná se o mužské postavy s hovězím dobyt看em zapřaženým v pluhu (obrázek číslo 7). Reliéfní motivy žánrově podobné námětům vyobrazeným na dochovaných nástrovních tapetách. Ty byly původně umístěny na stopě v druhém kvadrantu salonu, v níž jsou tři oblouková okna (obrázek číslo 8). Byly zrcadlově umístěny proti sobě, přičemž jejich vnitřní strany vytvářely oblouk. Pro ilustraci je možné toto rozvržení shlédnout na obrázku číslo 8, pořízeném v průběhu renovace prostoru. Podle vzpomínek paní majitelky, utvářely tyto dvě malby s protilehlými, symetricky polohovanými

¹⁶ Ústní sdělení majitelky Karly Katschnerové

¹⁷ pozn.: Výplňkový, dekorativní obraz, panel.

tapetami celek. Tato dvě nedochovaná díla měla údajně opakující se námět s dochovanými malbami. Vnitřní strany dnes neexistující kompozice, představovaly elipsu s e středovou rozetou.¹⁸ Zmíněná rozeta se, bohužel, taktéž nedochovala. Není přesně známo, jakou polohu zaujímaly dnes neexistující tapety. Zda byly zrcadlově umístěny protilehlým kusům, nebo zda jejich kompozice vyobrazených motivů byla převrácená. Jistým a zdokumentovaným faktem je, že malby byly opatřené dřevěnou okrajovou lištou (obrázek číslo 9). Tím se dostáváme ke stati věnované popisu námětu a žánrového pojetí samotné malby.

2. 4 Popis námětu tapety a typologie malby

2. 4. 1 Popis námětu tapety

Malba provedená na papírové podložce má podobu nepravidelného trojúhelníku s přeponou konkábně vykrojenou, jejíž úhly jsou kolmě zakončeny. Rozměry díla jsou uvedeny v nákresu číslo 1 v grafické příloze číslo 1. Hlavním motivem, je figura dítěte- anděla, který svírá v rukou feston¹⁹ propletený z girlandy²⁰ a vlající stuhy. Inkarnát²¹ je umístěný ve středové ose objektu hlavou k přeponě. Stuchy s květinovými girlandami vyběhají symetricky do obou vrcholů. Celý tento motiv je proveden nejspíš na původně modrém podkladu²² a uzavírá jej červená linka, jejíž šířka je po obvodu malby vlivem poškození nerovnoměrná. Anděl je vyobrazen z levého poloprofilu trupu i hlavy. Nohy jsou vystiženy v přímém profilu. Pravá ruka je zdvižena k tváři a levá v úrovni ramen, obě v pěstích svírají feston. Viditelné je pouze jedno křídlo na levé straně. Celá tato pozice je vyobrazena v mírné perspektivní zkratce. Barevné ztvárnění těla se pohybuje v tónech: okrové místy až umbrové jako zdůraznění stínu, běloby či neapolské žluti v podobě světél a rumělky ve tváři. Vlasy jsou namalovány pastóznějším způsobem než zbytek těla (viz kapitola číslo 4.1.2 *Poznatky optického a opticko-reflektografického*). Zde je použito barevnosti

¹⁸ pozn.: Dekoratívni štukový prvek ve v podobě růžice.

¹⁹ pozn.: Dekoratívni oslavný prvek

²⁰ pozn.: Ozdobný závěs spletený obvykle z květin, větví nebo ovoce.

²¹ pozn.: Barevné pojetí odhaleného těla (barva pleti)

²² pozn.: Vlivem degradace se došlo ke změně koloritu.

jako ztvárnění těla, tedy žluté a hnědé. Křídlo je namalováno barvou temné modři s bílým a červenavým okrajem.

Festonová vlající stuha působí vzdušným dojmem díky odlišnému způsobu malby, má fialový nádech. Vegetabilní motiv listoví v girlandě je proveden v jemných tlumených barvách se škálou zhruba tří druhů zeleně. Na rozvětveném listovém řetězu jsou místy vyobrazeny drobné kvítky v barvách od jasně červené, narůžovělé, žluté, modré až po květy v provedené v barevnosti stuhy.

2. 4. 2 Typologie malby

V předcházejících kapitolách číslo 2.1 *Historie zámku v Dobřenicích* a 2.3 *Interiér salonu*, byly vyjádřeny, snad i částečně doloženy, úvahy o dataci původní výzdoby zámku. Včetně dochovaných příkladů dekorativních prvků v prostoru, které mohou být vypovídající i o vzniku předmětné malby. Žánrem skutečně zapadá malba do projevu pozdního historismu. Jak už bylo řečeno výše, tento trend měl největší rozkvět koncem 2. poloviny 19. století, zejména v bytové kultuře vyšších měšťanských vrstev. V knize „*Ornamentika*“ od autora Bedřicha Macha²³ je k vidění zajímavý příklad soudobého moderního dekoru, jímž je několik reprodukováných obrázků zdobných prvků s námětem dětí v kombinaci s rostlinnými motivy (obrázek číslo 10 a 11). Žánrově jsou s detaily tapet velmi podobny, lze se tedy domnívat, že jde o módní vlnou inspirovanou pravděpodobně neorenesancí. Tento proud historismus zaujímal svůj vrchol, v internacionálních podmínkách, současně s vlnou secese. Neorenesanci v tomto malířském díle je možné vyčíst podle zvoleného motivu anděla, pro kterého je příhodnějším označením kupido. Charakteristiku tohoto pojmu nejlépe uvádí James Hall v knize „*Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění*“. Představuje jej jako postavu řecké a římské mytologie. Byl často zobrazován v helenistickém umění, v renesanci i později. V mnohých uměleckých dílech je kupidova přítomnost symbolická: objevuje se na obrazech, ačkoli nehraje žádnou roli v zobrazovaném příběhu. Je jakýmsi ztělesněním připomínky, že jde o milostné téma. Pro Řeky z počátku symbolizoval nejhlubší a nejmocnější mohutnost lidské přirozenosti. V pozdějších dobách se jeho zobrazovaná postava proměnila

²³ Bedřich Mach- *Ornamentika*; nakladatelství I. L. Kober; Praha 1900

v přátelského, hezkého okřídleného hochu. V renesanci pak byl zobrazován jako okřídlený jinoch, s barokem a rokokem se proměnil na boubelaté okřídlené děťátko.²⁴

Srovnání vegetabilního motivu malby, jeho dynamiky a lineárního charakteru, se vzorníkem „*Plochého italského ornamentu z dob renesance*“ je přinejmenším pozoruhodné. Jedná se o grafické listy pravděpodobně vydané v období moderního historismu M. Meurerem. Tento autor byl malířem a kantorem v německém muzeu řemesel v Berlíně a publikoval tuto obrazovou sérii jako podklady pro architektky a řemeslníky k tvorbě komerčních umění a vzdělávacím účelům (přeloženo z titulní stany složky).²⁵ Zejména rostlinné křivky se zakončenými volutami výhonů jsou velmi příznačné (obrázky číslo 12 a 13).

3. Komplexní restaurátorský zásah na přiděleném díle

Prostřednictvím v pořadí třetí, hlavní kapitoly bude popsán rozsah činností, které byly vykonány s dílem v časovém rozmezí říjen 2011 až leden 2012, pod vedením Mgr. art. Veroniky Kopecké. Výstupem této práce byla restaurátorská dokumentace odevzdaná majitelce a Národnímu památkovému ústavu v Josefově. Přičemž došlo ke schválení a kladnému ohodnocení výsledku celé akce jmenovaným úřadem, po předešlé instalaci díla na původní místo. Úvodní průzkumové metody a jejich závěry se představí v jednotlivých bodech následujících podkapitol. Popsána je také úvaha nad počáteční zamýšlenou koncepcí práce, postup samotného restaurování včetně použitých materiálů a technologií. Dále pak adjustace díla a jeho zpětné instalování.

²⁴ James Hall- Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění; Paseka; v Praze a Litomyšli 2008; str. 241

²⁵ pozn.: Tyto informace o pramenu jsou převzaté, v elektronické podobě formou fotografií. Bližší informace než jsou uvedené v textu nejsou známy, z toho důvodu není možné uvést kompletní citaci (viz obrázek číslo 14).

3. 1 Popis stavu díla před restaurátorským zásahem

Nástrovní malba na papírové podložce byla odevzdána pro účel restaurování ve velice degradovaném stavu. Podoba celoplošného mechanického poškození vypovídala o nešetrném až hrubém zacházení s objektem (obrázky č. 15 až 16). Projevem mechanického poškození byly četné zlomy a trhliny podložky s množstvím výpadků ve hmotě cca 20% z celkové plochy díla (náčrt č. 2 v Grafické příloze číslo 1). Největší úbytky papírové podložky, představuje ztráta velké části dvou rohů. Mechanické poškození se projevuje současně na barevné vrstvě ve formě četných oděrek a zlomů až výpadků zejména ve vyšším vrstvení malby (obrázek číslo 20). Nejzávažnější poškození barevné vrstvy je zapříčiněno vlhkostí, se kterou přišlo dílo do kontaktu prostřednictvím stropní konstrukce.

V minulosti zde došlo, podle tvrzení paní majitelky, k závadě na vodoinstalačním systému a následnému uniku vody, která zasáhla tento úsek stropu s exponovaným dílem.

Degradace vyvolaná vodnou invazí měla podíl na mikrobiologickém bujení, kterým byla zasažena celá plocha objektu a vyvolala značné optické změny a změny ve struktuře papírové podložky. Tímto vzniklo posetí skvrnami plísní černé a šedé barvy. Utvoření rozsáhlých zateklin na povrchu, které mimo jiné také způsobily vytenčení malby, posun jejího koloritu až zániknutí některých ztvárněných detailů lazurního provedení (obrázek č. 21).

Objekt nesl známky dřívějšího restaurátorského zásahu, bližší okolnosti však nejsou známy. Jedním z projevů neautorského zásahu je zadní podlep vyhotovený z listů tiskoviny, spojenými kliho-škrobovým adhezivem²⁶ (obrázky číslo 22 a 23). Přelep byl vlivem vlhkosti vzlínající z omítky nerovnoměrně na objektu přilepen a některé části se samy odštěpovaly. Proto nesplňoval úlohu zpevňujícího prvku zřejmě již delší dobu. Jeho adhezivo přírodního původu evidentně bylo sekundárním iniciátorem mikrobiologického bujení v objektu, jehož následkem bylo současně narušení struktur podlepu i podložky díla a jejich lokálnímu vláknitému provázání. Což činilo menší potíže při odstraňování přelevu (viz. kapitola 3.3 *Popis restaurátorských prací*).

²⁶ Viz příloha č. 3.2: Chemicko-technologická zpráva; výsledky mikrochemických testů – str. 5

Celý objekt byl díky těmto všem degradačním faktorům značně deformovaný (viz kapitola 3.2.1 *Metody nedestruktivního průzkumu; Průzkum v bočním světle*). Včetně plošných prachových depozit se na povrchu malby nacházely i neoriginální vícebarevné přemalby pastózního charakteru. Kolem nich jsou migrované, nejspíš mastné částice, které utvářejí kolem barev uzavřenou stopu (obrázky číslo 24 až 26). Dle chemicko-technologické zprávy se jedná o vaječnou temperu s přírodní pryskyřicí či gumou.²⁷ Přemalby působily nahodilým dojmem, jejich výskyt se nezdál být kompozičně či barevně opodstatněný a celkově snižoval estetickou hodnotu malby (o lokalizaci přemaleb více v kapitole v kapitole číslo 3.2.1 *Nedestruktivní metody průzkumu; Průzkumy v UV světle*). Celková koheze malby se zdála být snižená, zapříčiňuje to zjevně, včetně okolních vlivů, také optická degradace pojiv barev. Malba je vytenčená a vybledlá. Což samozřejmě může i dosvědčit posunutá barevnost druhotných přemaleb neznámého data, která se hypoteticky při svém vzniku mohla podobat originální malbě.

3. 2 Metodika a realizace restaurátorského průzkumu

Významem restaurátorského průzkumu je především stanovit rozsah poškození uměleckého díla. Dále pak detekování druhotných zásahů včetně určení dalších faktorů, které vždy nejsou patrné pouhým okem. V neposlední řadě materiálové složení a technologie provedení díla jsou jedním ze zjišťovaných informací, předmětných pro restaurátorský průzkum. Veškerá vzešlá fakta z této činnosti jsou vyhodnocena k návržení konceptu restaurátorského zásahu, tak aby byla obnovena esteticko-výtvarná kvalita díla. Metody průzkumu jsou provedeny citlivým způsobem ve snaze co nejmenšího zásahu do jeho autenticity.

²⁷ Viz příloha č. 3.1 : Chemicko-technologická zpráva; výsledky mikrochemických testů – str. 3/16

3. 2. 1 Nedestruktivní metody průzkumu

Průzkum v denním rozptýleném světle

Tento typ elementárního průzkumu se provádí prostřednictvím prostého lidského oka, dále pak lupy, binokulární lupy, mikroskopu či fotoaparátu. Zaměřuje se na určení stupně degradace objektu, znečištění a lokalizaci druhotných zásahů.

Poznatky vyhodnocené z této metody:

(Viz předešlá kapitola číslo 3.1 *Popis stavu díla před restaurátorským zásahem*)

Průzkum v bočním světle

V razantním bočním osvětlení se mohou projevit zejména sekundární vysprávký, charakter reliéfu malby a deformace podložky i povrchu malby.

Poznatky vyhodnocené z této metody:

Boční nasvícení zdůrazňuje silnou deformaci objektu. Zlomy a trhliny nacházející se na celé ploše originální části díla, také strukturu vrstvení a zvrásnění zadního přeplepu (obrázky č. 27 až 32).

Průzkum v UV luminiscenci

V UV světle se mohou rozpoznat některé typy poškození, jako například místa mikrobiologicky napadená, skvrny organického i jiného původu, dále pak druhotné doplňky, přemalby a možné lakové vrstvy.

Poznatky vyhodnocené z této metody:

Snímek pořízený v UV světle zdůrazňuje rozsáhle posetí skvrnami od plísní na zadní straně díla s tmavou a hnědavou fluorescencí. Nejvýrazněji se projevují bodové přemalby, které se svou nejsvětlejší luminací odlišují od originální malby. Tímto je možné přesně definovat jejich množství a rozsah (obrázky 33 až 36).

3.2.2 Destruktivní metody průzkumu

Součástí destruktivního průzkumu jsou praktické zkoušky uvedené níže a také chemicko-technologický průzkum, jehož cílem je zjištění o materiálovém složení podkladu díla, stratigrafie barevných vrstev, identifikace pigmentů a pojiv. Tyto analýzy byly provedeny laboratorně paní ing. Evou Štemberovou. Kompletní zpráva jednotlivých testů je uvedena v příloze číslo 3.1 a 3.2 *Chemicko-technologický průzkum*. Výsledky zprávy jsou podstatné nejenom pro restaurování, ale především pro tvorbu technologické kopie. Proto závěry těchto průzkumů jsou blíže popsány v kapitole 4.1.1 *Poznatky chemicko-technologické*.

Mikrobiologické zkoušky

Analýza mikrobiologické aktivity byla provedena formou stěru povrchu malby. Stěr je odebírán z plochy 10 cm² sterilním vatovým tamponem ve dvou směrech. Vzorek je pak aplikován na živnou půdu s inaktivátorem- Agar křížovým způsobem.

Kultivace probíhá v hermeticky uzavřeném prostoru po dobu deseti dní. Na základě součtu vykultivovaných kolonií je vyvozena současná mikrobiologická aktivita na uměleckém díle.

Poznatky vyhodnocené z této metody:

Kultivace vzorků před zahájením restaurátorských činností prokázala více než deset aktivních kolonií plísní včetně výskytu bakterií, které se ve vzorku projeví v růžovém vybarvení (obrázky číslo 37 a 38). Výsledky mikrobiologické zkoušky vedly k závěru dezinfekce objektu v úvodu restaurátorského zásahu.

Zkoušky rozpustnosti barevné vrstvy

Testování rozpustnosti rozličných barevných vrstev malby má za účel zjištění citlivosti použitých barev, potažmo jejich pojiv. Bylo tak učiněno s vodou a vodnými roztoky. Zkoušky se provádí pomocí ústřížků z filtračních papírů namočených v daném roztoku. Ty jsou přiloženy na zkoumanou barevnou vrstvu ve vhodném místě. Výsledky jsou zaznamenány v následující tabulce.

Tabulka číslo 1.- Zkoušky rozpustnosti barevných vrstev

	Voda	Etanol	V./Et. 50 : 50	V./Et. 40 : 60	V./Et. 30 : 70	V./Et. 20 : 80	V./Et. 10 : 90
Modrá (pozadí)	+	-	-	-	-	-	-
Tělová	+	-	-	-	-	-	-
Okrová	+	-	-	-	-	-	-
Umbra	+	-	-	-	-	-	-
Fialová	+	-	-	-	-	-	-
Zelená	+	-	+	-	-	-	-
Běloba	+	-	-	-	-	-	-
Červená	+	-	-	-	-	-	-
Žlutá	+	-	-	-	-	-	-
Růžová	+	-	-	-	-	-	-
Červená (linka)	+	-	+	+	-	-	-
Modrá (tmavá)	+	-	-	-	-	-	-

Zkoušky rozpustnosti použitých adheziv

Následující tabulka uvádí výsledky testů rozpustnosti adheziva, použitého v dolním druhotném přelepu. Podle chemicko-technologické zprávy v příloze číslo 3.2, se jedná o směs klišu a škrobu. Provedeními testů a jeho reaktivity v určitém poměru vody a etanolu, je možné vyhodit množství přidané vody v emulzi, která umožní sejmutí přelepu bez atakování vrchní barevné vrstvy.

Tabulka číslo 2.- Zkoušky rozpustnosti adheziv v použitých v neautorském podlepu

	Voda	Etanol	V./Et. 50 : 50	V./Et. 40 : 60	V./Et. 30 : 70	V./Et. 20 : 80	V./Et. 10 : 90
Klíh/škrob	+	-	+	+	-	-	-

Zkoušky rozpustnosti neautorských přemalob

Jak už bylo řečeno dříve, druhotné přemalby vyšly dle chemicko-technologické analýzy jako vaječno-pryskyřičné barvy o vyšším vrstvení (obrázek číslo 39, záměr z USB mikroskopu) na originální temperové malbě (viz příloha číslo 3.2- *Chemicko technologický průzkum*, strana 3/16). Uvedená tabulka představuje citlivost barvy na zvolené typy rozpouštědel.

Tabulka číslo 3.- Zkoušky rozpustnosti neautorských přemalob

	Voda	Etanol	Lakový benzín	Toluen	Aceton	Étylenglykol – Monoetyleter	Enzym Kryl	Enzym Lipáza
vaječno/ pryskyřičné barvy	-	-	-	-	-	+	-	+

Legenda k tabulkám: V./Et.= Vodo/Etanolový roztok
+ = pozitivní výsledek (narušení barevné vrstvy)
- = negativní výsledek (nenarušení barevné vrstvy)

;

Zjišťování hodnot pH papírové podložky

Měření pH bylo provedeno dotykovou elektrodou ve více místech objektu a to ze zadní i přední strany, podložené inertním skleněným podkladem. Zjištěné měření bylo následně zprůměrované v jednu hodnotu ve stavu před restaurátorským zásahem a po restaurátorském zásahu.

Tabulka číslo 4.- Měření pH hodnot

Lokalizace měření	Měření před restaurátorským zásahem	Měření po restaurátorském zásahu
Přední strana (levý dolní roh)	7,2	7,5
Přední strana (střed)	7,3	7,6
Zadní strana (levý horní roh)	7,8	8,2
Zadní strana (střed)	7,9	8,1
Průměrná hodnota	<u>7,55</u>	<u>7,85</u>

3. 2. 2 Vyhodnocení restaurátorského průzkumu a koncept restaurátorského zásahu

Restaurátorským průzkumem byly na objektu zjištěny sekundární zásahy neznámého data, ty velkou měrou znehodnocovaly estetickou a funkční kvalitu uměleckého díla. Celoplošný zadní podlep je z papírové tiskoviny. Dle historického průzkumu se zřejmě jedná o výrazový slovník, napsán v německém jazyce. Tento materiál podle názoru historika umění²⁸ nenabývá žádné hodnoty a navíc je ve velmi destruovaném stavu. Podle naší kolektivní úvahy a s ohledem na zájmy investora se nestane předmětem restaurování ani archivace. Tento podlep se ze zadní strany díla, vyskytuje v nerovnoměrném vrstvení a je přilepen kliho-škrobovým adhezivem (viz příloha číslo 3.2 *Chemicko-technologický průzkum*). Problematickým nepůvodním zásahem, který se nacházel bezprostředně na temperové malbě, byly bodové přemalby s pryskyřičným a vaječným základem (důkaz těchto pojmů je v příloze číslo 3.2 *Chemicko-technologický průzkum; Mikrochemické testy*).

²⁸ Mgr. Rostislav Krušínský z Vědecké knihovny v Olomouci

Podle zjištěných informací můžeme hovořit o technice tempéry s adhezivem arabské či ovocné gumy a se způsobem výstavby alla-prima.²⁹ (viz příloha číslo 3.2 a 3.1 *Chemicko-technologický průzkum; Stratigrafie barevných vrstev*) Pozoruhodným zjištěním restaurátorského průzkumu je takřka zásadité pH celého objektu, ačkoli se papírová podložka malby a podlepu z tiskoviny zdají zežloutlé se silnou vrstvou klišového lepidla. Což v jiných případech obvykle značí kyselý proces degradace. Tento jev je zřejmě následkem vápenitých reziduí, které do podkladové struktury migrovaly prostřednictvím vlhkosti z vápenné omítky, na niž byl objekt nalepen. Alkalické pH má pravděpodobně za následek vybledlou barevnost malby, která v současném stavu neumožňuje vytvoření představy o původním koloritu. Tento aspekt bude zásadním pro tvorbu technologické kopie.

Odebrané stěry prokázaly aktivní mikrobiologické napadení. Následující restaurátorský zásah byl prvořadě soustředěn na desinfekci díla. Dále pak na očištění prachových depozit a odstranění veškerých neautorských zásahů. Důležitým úkonem se stalo vytvoření provizorního přelevu z přední strany díla, který měl mít zpevňovací funkci při snímání nepůvodního podlepu tiskovinou. Toto opatření bude skýtat dvojí efekt- čištění povrchu a konsolidaci barevné vrstvy současně. Pro stabilní navrácení malby na původní místo, bude ošetřena vhodným podlepem a upevněna na nosné odlehčené desce. Ty usnadní montáž i zpětnou demontáž objektu a budou sloužit i jako distanční opatření malby od stropní konstrukce. Z estetického hlediska bude vhodné malbu doplnit o doplňky v místě výpadků papírové podložky s lokálními retušemi pro optické sjednocení.

²⁹ Malba tvořená na bílém či netónovaném podkladě (viz Roman Kubička a Jiří Zelinger – Výkladový slovník malířství, grafiky a restaurování; Dranda Publishing a.s.; Praha 2002)

3. 3 Postup restaurátorských prací

Následující postup restaurátorského úkonu vychází z restaurátorského záměru vypracovaném Mgr. art. Veronikou Kopeckou ze dne 11.2. 2011 (viz textová příloha číslo 4.- *Restaurátorský záměr*). Před započítím veškerých restaurátorských prací byla pořízena fotografická dokumentace stavu před restaurováním (viz Obrazová příloha číslo 2). Dále byla tapeta dezinfikována po dobu 48 hodin v n-butanolových parách (obrázek 40). Mechanické čištění přední strany od prachových deposit pomocí vlasových štětců, skalpelu a Wishab pryže (obrázky číslo 41 a 42), předcházelo odběrům vzorků pro chemicko-technologické průzkumy. Poté byly uskutečněny zkoušky rozpustnosti barevných vrstev a adheziv. Po vyhodnocení veškerých informací a poznatků o citlivosti malby na vyšší poměr vody, bylo zvoleno adhezivo pro provizorní svrchní přelep s vodno-etanolovou složkou 30:70. Provedly se tedy zkoušky stability barevné vrstvy s tímto roztokem v kombinaci s Tylose MH 6000 o různém procentuálním složení. Tento gel se nanášel v různých variantách přes jemný japonský papír na povrch barevné vrstvy o rozloze 2 x 2 cm. Po uschnutí byla zkouška přelepu odstraněna pomocí vodo-etanolového roztoku. Tímto způsobem byla zjištěna nejvhodnější složení adheziva v závislosti na pevnosti přelepu a jeho bezproblémovém sejmutí (obrázek číslo 43).

Tabulka číslo 5.- Výsledky zkoušek dočasně zpevňujícího systému

	gel aplikován na povrchu malby na něj přiložen japonský papír	gel nanášen přes japonský papír na povrch malby	gel nanášen na japonský papír, po uschnutí aktivován etanolem a přiložen a zatížen na povrchu malby
gel 2%	dobrá adheze/obtížné snímání	dobrá adheze/ snadné snímání	špatná adheze/snadné snímání
gel 3%	dobrá adheze/obtížné snímání	dobrá adheze/ snadné snímání	špatná adheze/snadné snímání

Ze zkoušek vyplynul závěr použití metody nanesení 3% Tylose MH 6000 ve vodo-etanolovém roztoku (30:70) přes vrstvu japonského papíru. Před následujícím ochranným přelepem přední strany byly odstraněny z povrchu malby neautorské přemalby pomocí roztoku Etylenglykol – Monoetyleter 50:50 s White spiritem (lakový benzín). Bylo tak učiněno pozvolným rozpouštěním těchto barevných vrstev pomocí syntetického štětce a odsátí roztoku buničinou (obrázky číslo 44 až 46). V závěru bylo rozpouštědlo deaktivováno lakovým benzínem, kterým se současně odstranily i mastné stopy po olejovém pojivu barev.

Pod vrstvou některých přemaleb byla vyzorována narušená spodní temperová vrstva. Z toho vyplývá, že přemalby byly vytvořeny jako retuše barevných výpadků.

Malba červené okrajové linky se projevila citlivě při zkouškách přelepu, proto byla prve zafixována 2% želatinovým roztokem. Následovalo aplikování přelepu z přední pohledové strany, přičemž se na povrch rovnoměrně pokladl Japonský papír 3,5 g/m². Přes něj bylo vlasovými štětci nanášeno adhezum (dle výše uvedených zkoušek) 3% Tylose MH 6000 ve vodo-etanolovém roztoku v poměru 30:70 (obrázek číslo 47). Objekt byl při aplikaci přelepu položen na netkanou polyesterovou textilií HollyTex, přičemž přesahy v okrajích provizorního přelepu byly stejným způsobem přilepeny k podložce, čímž se docílilo vypnutí tapety a rovnoměrného přelepení bez použití zátěže. Snímání zadního podlepu z tiskoviny se provedlo pomocí lokálního zvlhčením gelem 2% Thylose MH 300 na vodné bázi (obrázek číslo 48). Takto pomocí skalpelů byly odstraněny tiskoviny včetně klihoškrabových adheziv (obrázky číslo 49 až 52). Potom následovala aplikace druhého přelepu ze zadní strany, stejnou metodou (obrázky číslo 53 a 54). Tento přelep měl také dvojí efekt, tedy čistící i zpevňující podložku malby. Po zaschnutí ochranného přelepu bylo možné odstranit přelep z přední strany díla a to způsobem zvlhčení vodo-etanolovým roztokem 30:70 pomocí buničiny. Stejně tak bylo v dalším kroku provedeno sejmutí podlepu ze zadní strany díla (obrázky číslo 55 až 59).

Následovalo rovnání objektu při zvlhčení vodo-etanolovým roztokem a mírné zatížení za použití mezivrstvy vlněného filcu. Konečným stabilizačním postupem byla skeletizace tapety formou kašírování na Japonský papír 35 g/m² adhezivem z 3% vodo-etanolovou (30:70) Tylose MH 6000 s pšeničným škrobem v poměru 2:1 (obrázky číslo 60 až 63). Takto zpevněný objekt byl dále zatížen a po vyschnutí byly doplněny perforace a výpadky v ploše o doplňky z tónované předpřipravené papíroviny (obrázky číslo 64 až 66). Listy pro výrobu doplňků byly vytvořeny

odlíváním papírové vodné suspenze s klíždlem Tylose MH 6000 na vakuový stůl s mezivrstvou HollyTex. Papírovina pochází z Velkých Losin a její poměr je 60% lnu a 40% bavlny. Tónovaná je azobarvivy do podoby stářím zažloutlé podložky tapety. Následovala aplikace takto zkompletované tapety na podkladovou nosnou desku. Jedná se o desky kapa, vyrobené ze syntetické pěny a papírového pokryvu Adhezivum pro aplikaci bylo ve stejné směsi jako při skeletizaci (Thylose MH 6000 a škrob). Dílo se proložilo netkanou textilií HollyTex, filtračními papíry a k vyschnutí došlo pod zátěží. Po tomto zajištění se pozornost směřovala na drobné trhliny, tmelily se rozměněnou tónovanou papírovinou s klíždlem vodo-etanolové Tylose MH 6000. Tyto doplňky současně s lokálními výpadky originální malby se opatřily izolační vrstvou 2% Klucel G v etanolu a v závěru byly retušovány suchým pastelem a akvarelovými barvami pro sjednocující optický efekt malby. Z plochy nosné desky byla tapeta vyříznuta řezacím nožem s přesahem odpovídajícím pěti centimetrům od malby okrajové červené linky (obrázky číslo 67 až 72).

3.4 Instalace

Tapeta společně s malbou číslo 2. byla instalována v salonu na zámku Dořenicích, podle obrazových dokladů původní orientace a polohy (obrázek číslo 73). Bodové přichycení ke stopní konstrukci bylo provedeno ocelovými vruty s podložkami. Pro navrtání jednotlivých bodů je určena distanční linie přesahující podkladové desky od samotné malby. Budoucím záměrem investora je zalištování okrajů malby, přičemž dřevěné lišty budou kopírovat původní rozvržení. Tapeta bude obemknuta lištami od hranice malované červené linky a uzavírající kompozici malby (obrázčky číslo 74 a 75).

4. Tvorba technologické kopie

Již v úvodu mé písemné práce byl předaslán fakt, že restaurované malířské dílo náleží do koncepce původních čtyř děl, která dotvářela jedinečnou podobu hlavního prostoru Dobřenickeho zámku (viz kapitola 2.3 *Interiér salónu*). Skutečnost, že se do dnešní doby dochovala pouze polovina námětů nástrovní výzdoby, probudila ideu, doplnit tuto kompozici o její chybějící části, tedy nenávratně ztracené prvky tapetové výzdoby aby byly rekonstruovány a znovu doplněny. Volbou pro ztvárnění doplňujících děl bylo vyhotovení technologických kopií obou z dochovaných maleb. Záměrem je především doplnit původní kompoziční celek adekvátními malířskými díly, která budou dosahovat stejných esteticko-výtvarných kvalit, avšak svým charakterem nebudou ubírat na hodnotě originálů. Přesněji řečeno, v případě mé kopie není mou snahou vytvořit nové dílo, které by se ztotožňovalo s autentickým výrazem stavu, v jakém se dílo aktuálně nachází. Podstatou je vytvořit svěbytnou napodobující malbu, jejíž účelem je optické uzavření dekorativní nástrovní kompozice ve zmiňovaných prostorách zámku.

Principiálně tedy půjde o tvorbu technologické kopie. Tento výraz označuje malbu založenou na používání dobově autentických materiálů³⁰, narozdíl od pouhé kopie, která je jen opticky napodobivá. Technologická kopie bude mít i do jisté míry rekonstrukční charakter, přičemž se bude snažit o dodržení technologických postupů výstavby malby a pokusí se o zběžnou ilustraci některých již nedochovaných malířských detailů. Jak už bylo řečeno v úvodu, na povrchu malby bude vytvořena patina pro sjednocující efekt kopie a originálu. Adjustace s instalačním řešením bude uskutečněna stejným způsobem jako u restaurovaného díla.

³⁰ Roman Kubička a Jiří Zelinger – Výkladový slovník malířství, grafiky a restaurování; Dranda Publishing a.s.; Praha 2002; str. 127

4. 1 Určení techniky a technologické výstavby originální malby

Stěžejním milníkem pro poznatky o podstatě díla je chemicko-technologický průzkum. Jedná se zejména o zjištění materiálového složení barev, díky němuž je možné se dovtípit, například z jakých pigmentů a pojiv autor koloritu docílil. Dalším klíčovým poznatkem je náhled na vrstvení malby. To umožňuje prakticky vyhodnotit vzájemnou závislost jednotlivých vrstev na konečném vizuálním součtu. Prostředkem těchto zjištění jsou metody: *Mikrochemické analýzy*, *Optická mikroskopie v dopadajícím a procházejícím světle*, *Rastrovací elektronová mikroskopie s energiodisperzním analyzátozem*. Výsledky jmenovaných metod budou představeny v následující podkapitole: *4.1.1 Poznatky chemicko-technologické*. Podkapitola s číslem *4.1.2 Poznatky optické a opticko-reflektografické*, se bude zabírat vyzorovanými fakty samotného způsobu utváření malby originálního díla. Pro vyvození závěru o způsobu pojetí, budou provedeny i praktické zkoušky, které upřesní jak představu o autorské tvorbě, tak i zásady pro realizaci kopie.

4. 1. 1 Poznatky chemicko-technologické ³¹

Mikrochemická analýza

Jedná se o určení druhu pojiva, které je obsaženo ve struktuře malby. Testování se provádí na základě zjištění přítomnosti jednotlivých typů přídavných látek jako: Bílkoviny, vysýchavé oleje, polysacharidy a škroby.³² Podle závěrů se kladně (v menší míře) projevila zkouška na vysýchavé oleje. Ve větším množství se prokázala polysacharidická látka.³³ Dle vyhodnocení technologa a vlastních empirických zkušeností se domnívám, že se jedná o pojivo, jejíž hlavní složkou je guma, jelikož jiná emulgační látka nebyla prokázána. Výsledky nevylučují přítomnost přírodních pryskyřic či ovocných gum. Ovšem pro účel tvorby kopie tato složka není žádoucí (více vysvětleno v kapitole *4.4 Pojivo barev*).

³¹ Tato kapitola zahrnuje informace všešlé z Chemicko-technologického průzkumů přílohy číslo 3.1

³² Popis metodiky v příloze 3.1 na str. 1/16

³³ Příloha číslo 3.1 Chemicko-technologický průzkum str. 2/16

Optická mikroskopie v dopadajícím a procházejícím světle

Prostřednictvím této metodiky je odhalena stratigrafie barevných vrstev. Zkoumané vzorky tedy vytvářejí představu o množství vrstvení a jejich poměrovou výšku profilu.

Výsledek vyplývající z chemicko-technologické zprávy:

Modrá barva v pozadí³⁴ Byla detekována jako jednovrstvá bez podmalby. Ve druhé vrstvě se projevil tenký profil, který obsahuje železnaté a organické prvky. Tato vrstva je však dle mého názoru velmi slabá a vzhledem k tomu, že je uzamknuta svrchní neautorskou mladší vrstvou přemalby, bude se nejspíš jednat o usazeninu prachového depozitu. (Příloha 3.1 Chemicko-technologický průzkum stránka 5/16)

Fialová barva stuhového festonu Fakta uvedená ve zprávě hovoří o této barevné vrstvě, pod níž je bílá podmalba. Není vyloučeno, že se může jednat i světle modrou vrstvou v pozadí, na kterou byla nanese tato fialová vrstva. Poslední vrstvou je světle fialová silná vrstva neautorské přemalby. (Příloha 3.1 Chemicko-technologický průzkum stránka 7/16)

Zelená barva girlandy³⁵ Prokázala se bez podkladových vrstev. (Příloha 3.1 Chemicko-technologický průzkum stránka 11/16)

Barva inkarnátu (světlá)³⁶ Prokázala se bez podkladových vrstev. (Příloha 3.1 Chemicko-technologický průzkum stránka 9/16)

Barva inkarnátu (okrová) Prokázala se bez podkladových vrstev. (Příloha 3.2 Chemicko-technologický průzkum stránka 9/12)

Červená barva okrajové linky³⁷ Prokázala se bez podkladových vrstev. (Příloha 3.2 Chemicko-technologický průzkum stránka 15/16)

Červená barva květin Pod touto růžově se projevující vrstvou je světlá vrstva, konkrétněji nedetekována. Hypoteticky se může jednat o plošně nanesenou světle-modrou barvu pozadí malby. (Příloha 3.2 Chemicko-technologický průzkum stránka 13/16)

³⁴ Ukázka místa odebrání vzorku- obrázek č. 76

³⁵ Ukázka místa odebrání vzorku- obrázek č. 77

³⁶ Ukázka místa odebrání vzorku- obrázek č. 78

³⁷ Ukázka místa odebrání vzorku- obrázek č. 79

Identifikace vlákninového složení papírové podložky

Zkoušky provedené s Herzbergovým činidlem prokázaly hadrovinový původ papírové podložky díla, se znaky lýkových vláken. (Příloha 3.2- Chemicko-technologický průzkum stránka 3/12)

Rastrovací elektronová mikroskopie s energiodisperzním analyzátozem

Prostřednictvím této metody byly detekovány prvky obsažené v barevných vrstvách. Tímto je možné identifikovat některé použité pigmenty.

Výsledek vyplývající chemicko-technologické zprávy:

Nejprůkazněji se projevila barva v pozadí, u níž se prokázala přítomnost prvků jako: arsenu, mědi, železa a olova. Zpráva hovoří o možném použití smaltu nebo pruské modři. Já se však přikláním k názoru použití pruské modři, která byla zřejmě v tomto období používanějším pigmentem a jeho produkce po roce 1750 smalt z malířských děl prakticky vytlačila.³⁸ Tedy s největší pravděpodobností byl pigment pruské modři mísen s olovnatou bělobou.

Zelená barva, jíž jsou malovány vegetabilní motivy, odhalila přítomnost arsenu, železa, mědi a olova. Díky přítomnosti arsenu je možné se domnívat, že se jedná o auripigment, tedy sulfid arsenitý.³⁹ Podle přítomnosti železa soudím, že autor použil některého z tónů okru pro otupění zářivosti barvy. Další příměs mohl použít pruské modři a zcela prokazatelně barvy mísil s olovnatou bělobou.

Poslední přesněji identifikovanou barvou je tmavý odstín inkarnátu okrové barvy, skutečně prokázal přítomnost tohoto pigmentu podle obsahu prvku železa. I tato barva byla nejspíš lomena olovnatou bělobou.

Všechny analyzované originální vrstvy malby mají jeden společný znak, mají v příměsi olovnatou bělobu.

³⁸ Eva Šimůnková a Tatjana Bayrová- Pigmenty; Tiskárna Unitisk; Praha 1999; str. 87

³⁹ Eva Šimůnková a Tatjana Bayrová- Pigmenty; Tiskárna Unitisk; Praha 1999; str 38

Souhrn podstatných fakt chemicko-technologického průzkumu:

- Jedná se o malbu provedenou v technice tempery
- Papírová položka je vyrobena z hadroviny
- Pojivem barev je emulze z gumy a oleje
- Malba jednovrstvá v případě zobrazené figury, ve zbytku převážně dvouvrstvá
- Předpokládané užití pigmenty (prokázané): Olovnatá běloba, Pruská modř, Auripigment, Okr

4. 1. 2 Poznatky optické a opticko-reflektografické

Pouhým okem je možné na originálním díle vypořádat, že se jedná o velmi lehkou malbu zjevně vytvořenou technikou alla-prima. Kdybychom se soustředili přímo na ústřední motiv kupida, všimli bychom si výrazné okrajové linky tmavší barvy, než je samotné pojetí těla. Je to štětcová podkresba, kterou si autor rozvrhl kompoziční řešení. Stejnou, avšak lazurnější barvou, si nejspíš i lehce vymodeloval základní tvary stínů. Usuzuji tak ze subjektivního pocitu přechodné modelace do hlubších stínů. Snímek pořízený v infra-červeném záření odhaluje pouze lineární podmalbu (obrázky číslo 80 až 81). U snímku tapety číslo 2. je podkresba motivu čitelnější. Tato linie se zdá být velmi přesná bez přetahů a oprav. Týká se pouze vyobrazené figury a u jiných detailů se nevyskytuje. Místy je přemalována svrchní vrstvou, někde je však ponechána odhalená, pro kontrastní uzavření detailu. Zejména v partii nohou kupida (obrázek číslo 82). Z těchto ukazatelů vyvstává domněnka, že se jedná o obrysovou linii přenesenou pravděpodobně pomocí pauly, bez mezivrstev, přímo na papírovou podložku. O čemž svědčí i lehkost a průzračnost tělových odstínů, které sice již vlivem předešlé degradace ztratily původní mohutnost nánosu, ovšem svým charakterem jasně poukazuje na jemné lazurní prolínání tělových tónů okrové až bílé barvy.

Domníván se že po tomto základním kresebném rozvržení byl nanesen plošný tón modrého pozadí. Čitelné paprskovité tahy kolem hlavního motivu tomu nasvědčují. Podle snímku z USB mikroskopu, na němž je jasně zřetelný tmavý vlas zachycený ve struktuře malby, je zřejmé, že byl podklad nanesen jemným vlasovým štětcem (obrázek číslo 83). Detaily jsou pak malovány na tuto sjednocující vrstvu dvojnásobným provedením. Stuhy včetně listových girland byly namalovány lazurně. V aktuálně již degradovaném stavu díla se nezapře ani skutečnost, že detaily květin a vlasů kupida, byly namalovány pastóznější hmotou v poslední etapě malířské realizace.

4. 2 Volba receptury barev

Pro účel malby technologické kopie je důležitá volba správného druhu pojiva. Na toto pojivo se kladou mnohostranné požadavky. Aby byla finální tempera stabilní a nesprašovala se, její soudržnost aby fungovala hlavně v lazurní formě, opticky nedegradovala a především, aby její složení respektovalo vyzkoumaná chemicko-technologická fakta. Zvýšenou hodnotou připravené barvy bude i podoba připomínající starší malbu. Po úvaze byla zvolena receptura s emulzí z arabské gummy. Důvodem je i fakt, že se v mikrochemické analýze neprojevila žádná jiná emulgačně schopná látka. V analogiích se objevuje mnoho receptur, na jejichž principu je možné barvu sestavit. Například Miroslav Hégr v publikaci „*Malba materiály a techniky*“ popisuje i recepturu přímo sestavenou z ovocných gum s příměsí benátského či kopajského balzámu, terpentýnovým olejem, i s olejem makovým. Popisují zde tuto alternativu, protože výsledná tempera s těmito složkami má údajně výše opacitní až emailový charakter.⁴⁰ Narozdíl od tempery vytvořené výhradně z arabské gummy. Tato tempera je křehčí, vhodná spíše pro lazurní malbu než pastózní. Podle tvrzení autora je svým charakterem vhodná k doplňování nebo imitování staré malby.⁴¹ Nejkonkrétnější recept pro přípravu pojiva z arabské gummy uvádí prof. Bohuslav Slánský v knize *Technika malby*.

⁴⁰ Miroslav Hégr- *Malba materiály a techniky*; Orbis- Praha 1953; str. 65

⁴¹ Miroslav Hégr- *Techniky malířského umění; Umělecká beseda* 1941; str. 69

Receptura:

5 dílů arabské gumy,

10 dílů vody,

1-3 díly glycerinu,

5 dílů lněného oleje⁴²

Tato barva je však podle této publikace vhodná výhradně pouze pro pastózní vrstvení a se zvyšujícím se poměrem vody se emulze rozpojuje a olejová složka přechází z vnitřní do vnější fáze. Barva se tak stává takřka nepoužitelnou a práce s ní je velmi obtížná, jelikož olej ulpívá na štětcí (viz následující text: *Praktické zkoušky*). Bohužel při vyšším poměru oleje v pastě tempéry, časem může dojít k jejímu tmavnutí. Glycerin je složka, která se do barev přidává jako prevence proti kysání roztoku a současně funguje jako měkčidlo, jež dává malbě jistou pružnost.⁴³

Podmínky provedení zkoušek receptur

Výše uvedené receptura pojiva prof. Bohuslava Slánského (pracovně označována jako A), bude napříč zmíněným faktům testována v lazure tenké i pastózní. Dále na základě výsledků bude dle potřeby posunována poměrová hodnota jednotlivých složek, z čehož vzniknou další receptury označené písmeny (B,C). Záměrem této metody je zjištění poměrového složení nejvhodnějšího pojiva pro lazurní malbu kopie. Jednotlivé bodové zkoušky budou provedeny na neklíženou i klíženou papírovou podložku 4% a 8% želatinovým roztokem. Zvolený karton má přibližnou gramáž jako podložka originálního díla a je vyroben výhradně z lněných a bavlněných vláken, díky čemuž nepodléhá rychlé degradaci. V závěru zkoušek bude vyhodnoceno, jaké změny přilnavosti probíhají u barev nanášené na izolovanou podložku a zda je vhodná i pro tenké lazurní vrstvy. Současně budou testovány i různé typy a tvary štětců. Jelikož použití optimálního štětce s podobnou stopou je pro tvorbu kopie stejně podstatné jako vhodně zvolená barevnost. Budou tedy zkoušeny dva druhy štětců: syntetické a přírodní, z čehož se vyčlení u přírodních dva druhy- vlasové a štětinové. A u všech typů bude vyzkoušena stopa u kulatého a ploše sestřihnutého vlasu. Z ekonomických důvodů jsou pro zkoušky pojiv zvoleny

⁴² Bohuslav Slánský- Technika malby I. díl- Malířský a konzervační materiál; Paseka; v Praze a Litomyšli 2003

⁴³ Miroslav Hégr- Techniky malířského umění; Umělecká beseda; Praha 1941; str. 54

syntetické pigmenty určené pro zabarvování malířských klišových nátěrů pro interiérové použití. Ty mají velmi dobré pojivé vlastnosti podobající se cenově dražším minerálním pigmentům, proto jsou dostačující pro provedení pojivových zkoušek.

Příprava zkušebních barev

Roztok z arabské gummy byl připraven podle receptury v poměru 1:2 (pevná látka/voda). Přičemž krystaly arabské gummy byly v hmoždíři rozdraceny na prášek a pro jemnější efekt se prášek i přesil sítem. Takto připravená arabská guma se nechala 12 hodin bobtnat ve studené vodě. Po následujícím rozmíchání vznikl velmi viskózní roztok.

Příprava samotného pigmentu spočívá v jeho dobrém rozmíchání s malým množstvím vody, tak aby vznikla hustá kašovitá hmota (obrázek číslo 84). Jak bylo zjištěno při práci s barvou, přidávat pigment přímo do pojiva není vhodné, protože suchá látka snadněji pohltí velké množství pojivé složky a s dodržením poměrových hodnot je takto připravená finální vrstva barvy suchá a drolivá (v umělecké branži se pro tento stav u podkladů používá výrazu „hladová malba“, jelikož odebírá pojivo ze svrchních kladených vrstev). (Obrázek číslo 85)

Mísení pojiva jako samostatného emulzního roztoku, který by se dal uchovávat a přidával se do pigmentů postupně, není příliš vhodné. Neumožňuje to především velká hustota polymerovaného lněného oleje a jeho obtížná ruční zpracovatelnost s vodnou arabskou gumou. Volbou pro směšování bylo postupné přidání jednotlivých ingrediencí do připraveného pigmentu. Pojivo bylo s pigmentem míseno v poměru 1:2 (v hmotnostní míře), což se později nejlépe osvědčilo. Vodná hmota pigmentu byla mísená prve s jednou třetinou daného množství vodné arabské gummy, tak bylo učiněno štětcem v kovové nádobě. Výsledné lehké rozředění umožnilo přilévání dalších složek, přednostně, zbytku gummy glycerínu a oleje. Olej bylo lépe přidávat do již vzniklé pasty, neboť tak se lépe propojil s barvou bez nutného tření. Touto metodou vznikla hladká tempera, která se dále ředila vodou či zahušťovala dalšími díly pigmentu. Chybným krokem při tomto postupu byl často opomíjený úkon počátečního rozmíchání hustého pigmentu s malým množstvím vodné gummy. Při snaze o zkrácení jednotlivých fází mísení se totiž může pigment

shlukovat do hrudek rozptýlených v pojivu a pak je nutné temperu třít na leštěném kameni nožem nebo špachtlí (obrázek číslo 86). V jiném případě tato metoda tření pigmentů není nutná, protože komerční dostupné látky jsou natolik jemně mleté, že není zapotřebí je dále zjemňovat.

4.3 Realizace malířských zkoušek

Totožné zkoušky se provedly na třech papírových podložkách s rozdílnou povrchovou úpravou (viz kapitola: 4.2 *Volba receptury barev- Podmínky pro provedení zkoušek receptur*). Papírové podklady byly napnuty na dřevěných deskách klíhovými páskami. Jednotlivé receptury jsou odlišené barevně a jejich vzorové zkoušky jsou umístěny v síti 4 x 4 centimetrových polích (obrázek číslo 87). Zkoušeny byly vzorky v doporučeném poměru 1:2 (pojivo/pigment) i vzorky temper se vzrůstající pastózností 1:3 a 1:4 (pojivo/pigment). Větší pozornost je směřována na vzorky provedené v lazurním rozsahu, tzn. v doporučeném poměru pojiva a pigmentu 1:2, avšak jednonásobně a dvojnásobně naředěné barvy. Jedná se tedy o pět druhů koncentrací, testovaných barev u třech zvolených receptur (viz následující text). Tyto testy jsou spojeny se štětcovými zkouškami, přičemž zvolenými druhy štětců byly provedeny krátké tahy barvami o zmíněném rozmanitém složení (obrázky číslo 88 až 90).

Receptura A

(Výchozí recept prof. Bohuslava Slánského: 5 dílů arabské gumy; 10 dílů vody, 2 díly glycerinu, 5 dílů lněného polymerovaného oleje)

Charakteristika:

S očekáváním se dá konstatovat, že tato receptura skutečně není vhodná pro lazurní typ malby. Při větším naředění se odděluje olejová složka a ulpívá na štětci, tahem se pak vytváří mastné stopy (obrázky číslo 91). Nejpoužitelnější je pouze v základním složení, kdy vzniká lesklý a sytý povrch (obrázek číslo 92). Dále je tato výchozí receptura pojiva vhodná i pro pastóznější malbu. Mezi druhy štětců není příliš velký rozdíl. Jistým problémem však může být nedostatečná omyvatelnost štětců i při

práci s hustší pastou, proto je nutné k tomuto účelu použít benzín nebo terpentýnový olej (obrázky číslo 93). Výhodou u této receptury je, že zvýšený poměr mastné složky zabraňuje blednutí tempery při usychání filmu. Tento efekt se projevuje i u receptury (B). (Obrázek číslo 94)

Receptura B

(5 dílů arabské gumy; 10 dílů vody; 2 díly glycerinu; 2,5 dílu lněného polymerovaného oleje)

Charakteristika:

V základním složení 1:2 (pojivo/pigment) má tato barva velmi dobré vlastnosti. Je krycí, matná a má dlouhý tah (obrázek číslo 95). Vhodnější opět pro pastózní malbu, neztrácí pojivé schopnosti ani při poměru pojiva 1:4. Ovšem pro žádanou lazurní podobu nesplňuje patřičné požadavky. Olejová složka i při polovičním množství původní receptury (A) převyšuje emulzní schopnosti roztoku. Usazuje se na stěnách nádoby pro uchovávání a stává se neslučitelnou s pigmentem. Zásadním poznatkem při práci s touto rozředěnou temperou je, že vznikají markantní rozdíly mezi stopami syntetického a přírodního štětce. Oba typy vážou olej stejnou měrou do svého vlasu, ale propouští jej naprosto odlišně. Zatím co syntetický štětec zanechává ve svém tahu cesty vyloučeného oleje z emulze (obrázek číslo 96), přírodní štětec olejovou složku nejspíš nenaváže tak pevně a v barevné stopě je rozptýlena. Vznikají tak izolované mastné ostrůvky ve vytvořeném tahu (obrázek číslo 97). Nejvíce se tyto nežádoucí efekty odhalily u klížených podložek, zatímco neizolovaná podložka pohltila přebytečný olej a vrstva se tak stala ucelenější (obrázek číslo 98).

Receptura C

(7 dílů arabské gumy; 10 dílů vody; 3 díly glycerinu; 1 díl lněného polymerovaného oleje)

Charakteristika:

Při razantním zredukování přidaného oleje se docílilo, oproti předešlým recepturám, dobrých vlastností v lazurní podobě. I dvojnásobně zředěné lazurní zkoušky vykazují dobrou kohezi, nestírají se a dobře se aplikují (obrázek číslo 99). Pastózní verze tohoto receptu je vysloveně nevhodná pro malbu, je křehká, tah štětce je krátký a velmi rychle usychá (obrázek číslo 100).

Závěr odvozený z provedených zkoušek

Pro účel tvorby kopie se nejlépe prokázala receptura pojiva označená jako (C). Tedy minimální poměr polymerovaného lněného oleje. Vytvořená vrstva touto temperou je matná, evokující výraz starší malby, což je v tomto případě přínosem. Papírovou podložku je nejlépe neizolovat, v testech se projevila jako nejlépe korespondující s barevnou vrstvou. U volby štětců dám přednost vlasu přírodního původu, podle mého subjektivního názoru jsou pro temperu tohoto charakteru nejvhodnější.

4. 4 Volba podkladu v souvislosti s použitými pigmenty

Při výstavbě malby stejně jako technologické kopie je podstatné při jejím nejlepším imitativním vyznění, vzájemný optický součet podkladových a barevných vrstev. Vystává tedy otázka správného pojetí této malířské práce. Víme, že originální malba je již velmi degradovaná a její papírová podložka zažloutlá. V současné chvíli a s dostupnými prostředky není možné a není také předmětem této práce, detekovat jakou měla papírová podložka barvu v době svého vzniku. Pouze zdravým rozumem a vypořádáním použitých chladných tónů je možné vydedukovat, že podložka mohla být bílá. Ovšem současná výstavba kopie není realizovatelná, s patřičným efektem, na podklad bílé barvy. Jak už bylo uvedeno na začátku, barevné vrstvy spolu korespondují v jeden optický celek, tudíž by se na bílém podkladu podobného výsledku docílilo jen velmi těžce. Nastává tedy rozpor v uchopení pojmu technologické kopie, jelikož originál imprimituru⁴⁴ nemá a nutnost opatřit papírovou podložku tónovacím nátěrem je pro zdařilý výsledek nevyhnutelná. Řešením je tedy druhá varianta, která umožní dokonalejší napodobivý efekt s autorským dílem.

Nejvhodnější volba probarvení v takto velké ploše je ve formě nátěru barvicího roztoku. Tento systém samozřejmě není příliš dokonalý a přináší jisté nedostatky, například nerovnoměrnost barevného nanesení, nebo mechanické rozvláknění povrchu podložky. Tyto vady jsou však akceptovatelné s ohledem na to, že nemají vliv na podobu konečného výsledku. Nejlepším řešením by byla probarvovací lázeň, ta je však v dostupných podmínkách realizovatelná u menších formátů než je tato tapeta.

Tónování bylo provedeno nejprve zkušebně, na stejném typu papíru, který bude vzápětí použit pro malbu. Zvolen byl vodný roztok s azobarvivy v barevném spojení saturnové žluti a saturnové hnědi.

Jednalo se prve o jednovrstvý nátěr na navlhčený podklad, avšak pro docílení podobné sytosti originálu a správnému rozložení barevného tónu je nejvhodnější nanést nátěr dvoufázově (obrázek číslo 101).

Dalším rozporuplným úkonem je volba barevné škály pigmentů. V kapitole 4.1.1 *Poznatky chemicko-technologické* v pasáži: *Výsledek vyplývající z chemicko-technologické zprávy*, se s pravděpodobností určují některé pigmenty použité při

⁴⁴ pozn.: Barevné zatónování celé plochy podkladu lazurní nebo krycí barvou.

tvorbě originálu. Tyto odstíny však nejsou smísitelné do podoby, která by korespondovala s dnešní, degradací posunutou, škálou autorské malby. Proto bylo nutné zvolit barevnost podle aktuálního stavu originálu. Namíchané konkrétní odstíny byly pokládány na zkušební papírovou podložku, již tónovanou a v totožném vrstvení, tak aby výsledný tón byl co nejpodobnější originálu. K ilustraci těchto zkoušek lépe poslouží obrázky pod číslem 102 v Obrazové příloze číslo 2.

Konečná ukázka palety použitých barev pro technologickou kopii



Soupis užitých pigmentů jednotlivých barev:

1. Kobalt modrý světlý; Titanová běloba; Umbra přírodní italská načervenalá; Siena přírodní italská
2. Kaput mortum červené; Siena přírodní italská; Titanová běloba
3. Kaput mortum červené
4. Siena pálená
5. Umbra přírodní italská načervenalá
6. Umbra pálená
7. Siena přírodní italská
8. Siena přírodní italská; Titanová běloba

9. Okr zlatý italský světle- žlutý
10. Okr zlatý italský světle-žlutý; Terra Pozzuoli; Zinková běloba bezolovnatá
11. Kadmiová žluť světlá
12. Zinková běloba bezolovnatá
13. Titanová běloba
14. Okr zlatý italský světle-žlutý; Zinková běloba bezolovnatá
15. Siena přírodní italská; Terra Pozzuoli; Titanová běloba
16. Terra Pozzuoli; Titanová běloba
17. Terra Pozzuoli
18. Kadmium červené střední
19. Kobalt modrý světlý; Umbra pálená; Siena přírodní italská; Titanová běloba
20. Kobalt modrý světlý
21. Umbra zelená, tmavá, německá
22. Umbra zelená, tmavá, německá; Siena přírodní italská; Chromoxid tupý
23. Chromoxid tupý
24. Chromoxid tupý, Umbra přírodní italská načervenalá; Siena přírodní italská
25. Zem zelená česká pravá

4.5 Realizace technologické kopie

Tento popsaný postup vychází striktně z předešlých testů a analýz, které jsou dopodrobna rozepsány v předcházejících podkapitolách.

Počátečním krokem bylo vytvoření pauzy podle originálního již zrestaurovaného díla, na transparentní papír. Přeneseny tak byly základní kompoziční tvary, rozmístění detailů a formát malby (obrázek číslo 103). Vytvořila se tak jakási základní orientační síť, která vzápětí napomohla kompozičnímu řešení malby.

Příprava papírové podložky

Karton čítající celou plochu tapety byl vystřižen s většími přesahy, které mají složit jako prostor pro upevnění a malířské zkoušky. Podle závěrů odvozených z provedených zkoušek v kapitole 4.3 *Realizace malířských zkoušek*, nebyl karton nijak dále upravován či izolován. Byl položen vodorovně na napínací desku a stříčkou zvlhčen po obou stranách (obrázek číslo 104). Po mírném zbobtnání byl karton přilepen k desce, na níž ležel, po všech stranách papírovo-klihovou páskou. Při prosychání se karton vypnul do hladké plochy. Posléze byl opět povrchově zvlhčen, aby došlo k lepšímu podržení tónovacího roztoku. Jak už bylo řečeno výše, jedná se o vodný roztok z azobarviv. Ten byl nanášen jemným vlasovým štětcem ve dvou vrstvách, podélně a příčně (obrázek číslo 105). Po uschnutí byla deska vztyčena a karton připraven pro malířskou fázi.

Přípravné podmalby

Nejprve byly tužkou přeneseny z připravené pauzy základní linie detailů, které byly dále vizovací⁴⁵ metodou upřesněny a dotaženy (obrázek číslo 106). Následovalo usazení obrysové linie figurálního motivu barvou v červeno hnědém (viz paleta barev- odstín 4.) Přičemž touto řidší barvou byly nahozeny i nejhlubší stíny inkarnátu a to kulatým vlasovým štětcem (obrázek číslo 107). Jemnější stíny pak byly domodelovány barvou sieny přírodní opět v středně lazurním provedení (viz paleta- odstín 8.). V místech kde modelace u originálu působily narůžovělým

⁴⁵ Vizualní odhad rozměrů

dojmem, byla pro dosažení tohoto efektu lokálně nanесena lazura růžové barvy (viz paleta barev- odstín 16), zejména jako podklad pod následnou vrstvu běloby vysvětlené části těla a nohou. Tato světlá barva byla nahozena již v sytější vrstvě bez toho, aby se odhalovala barva podkladu a pro pozvolné přechody polostínů byla mírně rozmývána. Jelikož na originálním ztvárnění kupidova těla se nedochovaly stopy po tahu štětce, snahou bylo vést malbu po tvaru těla.

(Malováno bylo jemnými vlasovými štětci, barva byla rozředována až na paletě. Důležité je, že hotové barvy byly uchovávány v uzavíratelných nádobkách a před použitím byly dezinfikovány malým množstvím soli.)

Po tomto barevném rozvržení těla bylo plošně nanесeno modré pozadí jednotné barevnosti (viz paleta barev- odstín 1.), širokým, plochým štětcem s přírodním vlasem. Tahy byly vedeny podle stopy prachového depositu na originále, který naznačuje původní strukturu štětcového tahu a její směr. (obrázek číslo 108).

Malba detailů

Po uschnutí podkladové modré barvy byly po obou stranách inkarnátu namalovány stuhy festonu středně lazurní až lazurní formou (viz paleta barev- odstín 2.). Místy byla přidávána umbra přírodní ve velmi lehké lazurní podobě k dosažení efektu odstínění, jako u autorského ztvárnění (obrázky číslo 109 a 110). Po úplném dokončení tohoto detailu mohla být počata výstavba listových girland. Pro tento účel byl použit štětec určený pro čínskou tušovou malbu, který má delší vlas střižený do tenké špičky. Ten umožnil provést jak totožnou sílu linie šlahounů, tak i svou plochou nejlépe vystihl tvar listů. Nejprve byly namalovány středně lazurní linie, následovalo kladení některých spodních vrstev listů (viz paleta barev- odstín 21.). Po dostatečném proschnutí byly některé detaily listů doplněny o další barevně vrstvy i s lomící příměsí běloby (obrázek číslo 111). Další fází bylo dotvoření kupida. Malba vlasů ve vyšší pastózní vrstvě, kde se prokládaly jednotlivé tóny použité již v těle. Také byly prohloubeny některé partie barvou umbry pálené (obrázek číslo 112). Kupidovo křídlo se kladlo na nyní modrou barvu pozadí. Pro něj se použily barvy uvedené na paletě pod čísly 19. a 17. tahy štětce při tomto zpodobňování směřovaly podle pomyslné struktury per, pro lepší iluzivní dojem. Předposlední fází byla výstavba detailů květin. Tu považuji za nejobtížnější z celé této práce. Jelikož

převážná většina květin na autorské malbě byla vlivem degradace již dříve poškozena, není dnes příliš patrné vrstvení okvětních lístků. Nutno podotknout, že květiny evidentně nebyly tvořeny v jedné vrstvě, ale jak jsem vyzorovala i ve čtyřech různě barevných tónech. Tvar jednotlivých tahů a posloupnost však odhadnutelná není. Červené květy byly malovány jednovrstvě (viz paleta barev odstín 18.). Růžové, žluté a bílé květy byly s postupným prosycháním malovány tři až ve čtyřech vrstvách. V poslední fázi byli namalovány žluté a lineární detaily světelných efektů listových girland a byla namalována okrajová linka pomocí malštoku (obrázky číslo 113 až 119).

4.6 Adjustace technologické kopie

Dokončená malba, byla vystřižená do správného tvaru totožného s originálem. Byla adjustována stejným způsobem, jako originální dílo v závěru restaurování. Tedy formou kašírování na japonský papír 35 g/m² adhezivem z 3% vodo- etanolovou (30:70) Tylose MH 6000 s pšeničným škrobem v poměru 2:1 (obrázky číslo 121). Po doschnutí se malba společně s podložkou aplikovala na podkladovou nosnou desku. Jedná se o desky kapa, vyrobené ze syntetické pěny a papírového pokryvu. Adhezivum pro aplikaci bylo ve stejné směsi jako při skeletizaci (Thylose MH 6000 a škrob). Dílo se proložilo HollyTex filtračními deskami a k vyschnutí došlo pod zátěží. Z plochy nosné desky byla tapeta vyříznuta řezacím nožem s přesahem odpovídajícím pěti centimetrů od malby okrajové červené linky (obrázky číslo 120).

4.7 Vytvoření umělé patiny stáří

Podle přání investora byla vytvořena umělá patina připomínající prachový depozit. Na povrchu malby se způsobem jemného tupování vytvořila pravidelná tečkovaná struktura pomocí jemně rozmočeného pigmentu ve vodě vhodného odstínu, bez adhezivních přísad. Tato vrstva je snadno odstranitelná pryží. (obrázky číslo 121 až 124).

4. 8 Instalace

Instalace kopie proběhla stejným způsobem jako u originálů. Tedy byla společně s kopií číslo 2. práce Martiny Golikovou, instalována v salonu na zámku Dořenicích. Bodové přichycení ke stropní konstrukci bylo provedeno ocelovými vruty s podložkami. Pro navrtání jednotlivých bodů je určena distanční linie přesahující podkladové desky od samotného díla. Budoucím záměrem investora je zalištování okrajů malby, stejně jako u originálů. (obrázky číslo 125 až 126).

5. Závěr

Při zpětném nahlédnutí na tuto práci, bych chtěla především vyzdvihnout její velký přínos v rozšíření mého vlastního přehledu na poli restaurátorské a umělecké praxe. Setkala jsem se zde, pro mne, se zcela novými metodami a souvislostmi mezi analytickou a praktickou formou práce. Nic z toho však nepopře skutečnost, že tento rozmanitý rozsah pracovních činností, jež tento úkol přinesl, patřil mezi nejnáročnější v mé dosavadní restaurátorské praxi. Tím spíše, že zasluhoval velkou dávku kreativního stejně jako racionálního myšlení ve spojení s praktickými postupy.

Jak už bylo řečeno v úvodu záměrem bylo obnovení esteticko- uměleckých a po sléze i funkčních hodnot památky, která se nacházela před započatím restaurátorských prací ve velmi žalostném stavu. Navazujícím cílem k této restaurátorské činnosti samotné malby bylo správně památku ošetřit tak, aby se vrátila zpět na původní místo a zaujímal plnohodnotně svůj původní účel.

Naším kolektivním úkolem také byla instalace těchto děl, to znamená jak památky, tak i její kopie. Nejpodstatnější skutečností totiž bylo, aby byla obnovena výzdoba prostoru, kterému díla původně náležela. Jelikož se dochovala jen dvě ze čtyř, byla zvolena adekvátní varianta pro jejich nahrazení, tedy kopie. Respektive technologická kopie, která zaručila autentický vzhled, při tom neubírala na jedinečnosti originálů. Například volba faximilie by vyžadovala, více času na zpracování a i více finančních prostředků. V první řadě by nebyla pouhým pohledem odlišitelná od autentického díla, což není žádoucí.

Tvorba technologické kopie dopomohla nejenom studijnímu účelu ale i předešla možnosti použít komerční barvy a barviva, které nemají ujasněnou rychlost a formu stárnutí. Použití kvalitních minerálních pigmentů a totožného pojiva, zaručilo, že proces degradace nebude příliš rychlý. Pro zjištění všech nutných informací o díle se provedly odborné expertízy a bylo provedeno množství zkoušek, které zaručily jistotu v samotné tvorbě kopie. Bohužel v konečném důsledku nebylo možné držet se všech striktních zásad při výstavbě technologické kopie, například nanesení závěrečné patiny nebo tónováním podložky. Tyto zájmy originálních metod však musely ustoupit zájmům majitele, který si víceméně přál imitativní dílo k účelům dekorace stropu. Tento úkol byl splněn s kladným výsledkem, podle mého

očekávání. I když mým názorem je, že sama malířská tvorba by vyžadovala i více času na její dopodrobna vypracovanou podobu, než byl nezbytný jeden semestr.

Samotná restaurátorská práce originálního díla dopadla nad očekávání dobře. Průběh neprobíhal bez větších komplikací. Pouze práce s tak rozměrnou, v počátku rozsypanou malbou, činila menší potíže s manipulací. Ty byly však vyřešeny provizorními přelepy. V závěru bylo dílo skeletizováno trvale s uzavřením do jednoho optického celku. Díky podkladovým opatřením je možné tapetu kdykoli odinstalovat bez rizika poškození.

Jelikož se jedná o součást nemovité kulturní památky, výsledek restaurátorské práce byl sledován a odborně schválen i Národním památkovým ústavem v Josefově, přičemž celý projekt byl hrazen z fondů Ministerstva kultury České republiky. Vzniklá kompletní dokumentace o restaurátorském zásahu obou děl jako celku, byla zařazena do archivu příslušného památkového ústavu. Jelikož se jedná o dílo, soukromé majitelky paní Karlu Katschnerové, její spokojenost s výsledkem, o němž se zmínila, je pro tuto práci jednoznačně pozitivním závěrem.

6. Použitá literatura a prameny

- Ing. Edita Mejstříková- Bakalářská práce: Záměr obnovy historické zahrady; Mendlova univerzita v Brně; Ústav zahradní a krajinářské architektury (ZF); identifikační číslo: 12131; rok 2006
- Kolektiv autorů pod vedením dr.Tomáše Šimka- Hrady, zámky a tvrze v Čechách na Moravě a ve Slezku, díl VI.; Praha 1989
- Sedláček- Hrady, zámky, tvrze Království českého, díl V.; Praha 1887
- Bedřich Mach- Ornametika; nakladatelství I. L. Kober; Praha 1900
- James Hall- Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění; Paseka; v Praze a Litomyšli 2008
- M. Meurerem- Vzorník Plochého italského ornamentu z dob renesance; Berlín (datace nezjištěna)
- Roman Kubička a Jiří Zelinger – Výkladový slovník malířství, grafiky a restaurování; Dranda Publishing a.s.; Praha 2002
- Eva Šimůnková a Tatjana Bayrová- Pigmenty; Tiskárna Unitisk; Praha 1999
- Miroslav Hégr- Techniky malířského umění; Umělecká beseda 1941
- Bohuslav Slánský- Technika malby I. díl- Malířský a konzervační materiál; Paseka; v Praze a Litomyšli 2003
- Radko Chodura, Věra Klimešová, Alois Křišťan- Slovník pojmů Sakrálního umění; Karmelitánské nakladatelství; Kostelním Vydří 2001

Studijní literatura

- Ďurovič, M., a kol.- Restaurování a konzervování archiválií a knih, Paseka 2002.
- Kiplik, D.I.- Technika Malby, 1952 Orbis Praha.
- Slánský, B.- Technika v malířské tvorbě, Polytechnická knihnice, Praha 1973
- Arnou, F.- Umění Padělatelů, Orbis Praha 1973
- Herout, J.- Staletí kolem nás, Orbis Praha 1961
- Hřebíčková B.- Recepty starých mistrů, Computer Press, a.s 2006

Prameny

- Martina Goliková- Bakalářská práce, Restaurování malby na papírové podložce a zhotovení technologické kopie, Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování 2012
- Tereza Cikrytová- Bakalářská práce, Papírové tapety orientálního typu, Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování 2010

7. Seznam tabulek

Tabulka číslo 1.- Zkoušky rozpustnosti barevných vrstev

Tabulka číslo 2.- Zkoušky rozpustnosti adheziv v použitých v neautorském podlepu

Tabulka číslo 3.- Zkoušky rozpustnosti neautorských přemaleb

Tabulka číslo 4.- Měření pH hodnot

Tabulka číslo 5.- Výsledky zkoušek dočasně zpevňujícího systému

8. Seznam vyobrazení

Grafická příloha číslo 1.

Schéma číslo 1.- Základní rozměry díla

Schéma číslo 2.- Orientační ukázka poškození a výpadků

Obrazová příloha číslo 2.

1. Obrázek: celkový pohled na zadní stranu zámku v Dořenicích
2. Obrázek: Výzdoba stropu jednoho z pokojů s dochovanou ornamentikou
3. Obrázek: vzhled hlavního salónu (snímek ze soukromého archivu paní majitelky Karly Katchnerové)
4. Obrázek: naddveřní alegorický reliéf
5. Obrázek: naddveřní alegorický reliéf
6. Obrázek: naddveřní alegorický reliéf
7. Obrázek: ukázka při renovaci prostoru, na stropě znaky po odstraněných tapetách (snímek ze soukromého archivu Mgr. art. Veroniky Kopecké)
8. Obrázek: předešlý stav a poloha díla (snímek ze soukromého archivu Mgr. art. Veroniky Kopecké)
9. Obrázek: obrázek totožného motivu z knihy *Ornamentika* (autor *Bedřich Mach*)

10. Obrázek: obrázek totožného motivu z knihy *Ornamentika* (autor *Bedřich Mach*)
11. Obrázek: ze Vzorníku plochého italského ornamentu z dob renesance (autor M. Meurerem)
12. Obrázek: vzorník plochého italského ornamentu z dob renesance (autor M. Meurerem)
13. Obrázek: titulní list Vzorníku plochého italského ornamentu z dob renesance
14. Obrázek: stav před restaurováním; přední strana díla; snímáno v denním rozptýleném světle
15. Obrázek: stav před restaurováním; zadní strana díla; snímáno v denním rozptýleném světle
16. Obrázek: stav před restaurováním; detail poškození; snímáno v denním rozptýleném světle
17. Obrázek: stav před restaurováním; detail poškození; snímáno v denním rozptýleném světle
18. Obrázek: stav před restaurováním; detail poškození; snímáno v denním rozptýleném světle
19. Obrázek: stav před restaurováním; detail poškození; snímáno v denním rozptýleném světle
20. Obrázek: stav před restaurováním; detail poškození vlhkostí; snímáno v denním rozptýleném světle
21. Obrázek: stav před restaurováním; detail podlepu; snímáno v denním rozptýleném světle
22. Obrázek: stav před restaurováním; detail podlepu; snímáno v denním rozptýleném světle
23. Obrázek: stav před restaurováním; detail druhotných přemaleb; snímáno v denním rozptýleném světle
24. Obrázek: stav před restaurováním; detail druhotných přemaleb; snímáno v denním rozptýleném světle
25. Obrázek: stav před restaurováním; detail druhotných přemaleb; snímáno v denním rozptýleném světle
26. Obrázek: stav před restaurováním; přední strana díla; snímáno v razantním bočním osvitu
27. Obrázek: stav před restaurováním; zadní strana díla; snímáno v razantním

- bočním osvitu
28. Obrázek: stav před restaurováním; detail poškození; snímáno v razantním bočním osvitu
 29. Obrázek: stav před restaurováním; detail poškození; snímáno v razantním bočním osvitu
 30. Obrázek: stav před restaurováním; detail poškození; snímáno v razantním bočním osvitu
 31. Obrázek: stav před restaurováním; detail poškození; snímáno v razantním bočním osvitu
 32. Obrázek: stav před restaurováním; přední strana díla; snímáno v UV světle
 33. Obrázek: stav před restaurováním; zadní strana díla; snímáno v UV světle
 34. Obrázek: stav před restaurováním; detail přemalby přední strany; snímáno v UV světle
 35. Obrázek: stav restaurování; detail biologického napadení zadní strany; snímáno v UV světle
 36. Obrázek: výsledek kultivační analýzy (důkaz aktivního napadení), přední strana Petriho misek; snímáno v denním rozptýleném světle
 37. Obrázek: výsledek kultivační analýzy před restaurováním (důkaz aktivního napadení); zadní strana Petriho misek; snímáno v denním rozptýleném světle
 38. Obrázek: stav restaurování; detail vrstvy přemalby; snímáno pod USB mikroskopem v rozptýleném denním světle
 39. Obrázek: stav v průběhu restaurování; dezinfekční komora
 40. Obrázek: stav v průběhu restaurování; poloviční mechanické čištění díla; snímáno v denním rozptýleném světle
 41. Obrázek: stav v průběhu restaurování; dílo po mechanickém vyčištění; snímáno v denním rozptýleném světle
 42. Obrázek: stav v průběhu restaurování; zkoušky ochranného přelepu; snímáno v denním rozptýleném světle
 43. Obrázek: stav v průběhu restaurování; odstraňování druhotných přemalby; snímáno v denním rozptýleném světle
 44. Obrázek: stav v průběhu restaurování; příklady odstraněných druhotných přemalby; snímáno v denním rozptýleném světle
 45. Obrázek: stav v průběhu restaurování; příklady odstraněných druhotných přemalby; snímáno v denním rozptýleném světle

46. Obrázek: stav v průběhu restaurování; aplikace ochranného přelepu; snímáno v denním rozptýleném světle
47. Obrázek: stav v průběhu restaurování; zvlhčování zadního polepu; snímáno v denním rozptýleném světle
48. Obrázek: stav v průběhu restaurování; poloviční odstranění zadního polepu; snímáno v denním rozptýleném světle
49. Obrázek: stav v průběhu restaurování; celkové odstranění zadního polepu; snímáno v denním rozptýleném světle
50. Obrázek: stav v průběhu restaurování; detail struktury papírové podložky po sejmutí podlepu; snímáno v denním rozptýleném světle
51. Obrázek: stav v průběhu restaurování; fragmenty odejmutého podlepu; snímáno v denním rozptýleném světle
52. Obrázek: stav v průběhu restaurování; aplikace druhého zadního přelepu; snímáno v denním rozptýleném světle
53. Obrázek: stav v průběhu restaurování; zadní přelep; snímáno v denním rozptýleném světle
54. Obrázek: stav v průběhu restaurování; metoda odstranění předního přelepu; snímáno v denním rozptýleném světle
55. Obrázek: stav v průběhu restaurování; částečné odstranění předního přelepu; snímáno v denním rozptýleném světle
56. Obrázek: stav v průběhu restaurování; celkové odstranění předního přelepu; snímáno v denním rozptýleném světle
57. Obrázek: stav v průběhu restaurování; částečné odstranění zadního přelepu; snímáno v denním rozptýleném světle
58. Obrázek: stav v průběhu restaurování; celkové odstranění zadního přelepu; snímáno v denním rozptýleném světle
59. Obrázek: stav v průběhu restaurování; kašírování díla na Japonský papír; snímáno v denním rozptýleném světle
60. Obrázek: stav v průběhu restaurování; dílo podlepené Japonským papírem; snímáno v denním rozptýleném světle
61. Obrázek: stav v průběhu restaurování; detail díla podlepeného Japonským papírem; snímáno v denním rozptýleném světle
62. Obrázek: stav v průběhu restaurování; detail díla podlepeného Japonským papírem; snímáno v denním rozptýleném světle

63. Obrázek: stav v průběhu restaurování; dílo s doplňky; snímáno v denním rozptýleném světle
64. Obrázek: stav v průběhu restaurování; detail doplňků; snímáno v denním rozptýleném světle
65. Obrázek: stav v průběhu restaurování; detail doplňků; snímáno v denním rozptýleném světle
66. Obrázek: stav v průběhu restaurování; dílo po vyschnutí; snímáno v denním rozptýleném světle
67. Obrázek: stav po restaurátorském zásahu; snímáno v denním rozptýleném světle
68. Obrázek: stav po restaurátorském zásahu; detail doplňků a pastelových retuší; snímáno v denním rozptýleném světle
69. Obrázek: stav po restaurátorském zásahu; detail doplňků a pastelových retuší; snímáno v denním rozptýleném světle
70. Obrázek: stav po restaurátorském zásahu; detail doplňků a pastelových retuší; snímáno v denním rozptýleném světle
71. Obrázek: stav po restaurátorském zásahu; detail nejrozměrnějšího doplňku a pastelových retuší; snímáno v denním rozptýleném světle
72. Obrázek: stav po restaurátorském zásahu; detail pastelových retuší; snímáno v denním rozptýleném světle
73. Obrázek: původní pozice díla; snímek při rekonstrukci objektu; dílo před restaurováním (snímek ze soukromého archivu Mgr. art. Veroniky Kopecké)
74. Obrázek: instalační práce
75. Obrázek: usazené dílo na původní místo; snímáno v denním rozptýleném světle
76. Obrázek: ukázka místa odebrání vzorku pro barevno u stratigrafii; snímáno v denním rozptýleném světle
77. Obrázek: ukázka místa odebrání vzorku pro barevnou stratigrafii; snímáno v denním rozptýleném světle
78. Obrázek: ukázka místa odebrání vzorku pro barevnou stratigrafii; snímáno v denním rozptýleném světle
79. Obrázek: ukázka místa odebrání vzorku pro barevnou stratigrafii; snímáno v denním rozptýleném světle

80. Obrázek: odhalené lineární podmalby; tapeta č. 1 (detail hlavy); snímáno v infra- červeném světle (autor snímku Mgr. art. Luboš Machačko)
81. Obrázek: odhalené lineární podmalby; tapeta č. 2 (detail hlavy); snímáno v infra- červeném světle (autor snímku Mgr. art. Luboš Machačko)
82. Obrázek: příklad viditelné lineární podmalby; snímáno v denním rozptýleném světle
83. Obrázek: štětcový vlas objevený ve struktuře malby; snímek pořízený z USB mikroskopu; snímáno v denním rozptýleném světle
84. Obrázek: vzorek správné hustoty pigmentu; snímáno v denním rozptýleném světle
85. Obrázek: příklad suché barvy s nepředpřipraveným pigmentem; snímáno v denním rozptýleném světle
86. Obrázek: propojování pigmentu s pojivem pomocí tření na kameni; snímáno v denním rozptýleném světle
87. Obrázek: ukázka realizace malířských zkoušek; snímáno v denním rozptýleném světle
88. Obrázek: malířské zkoušky provedené na neizolovaném podkladě; snímáno v denním rozptýleném světle
89. Obrázek: malířské zkoušky provedené na podkladě izolovaném 4% želatinovým roztokem; snímáno v denním rozptýleném světle
90. Obrázek: malířské zkoušky provedené na podkladě izolovaném 8% želatinovým roztokem; snímáno v denním rozptýleném světle
91. Obrázek: malířská zkouška receptury (A); lazurní; snímáno v denním rozptýleném světle
92. Obrázek: malířská zkouška receptury (A); snímáno v denním rozptýleném světle
93. Obrázek: příklad enormně mastného vlasu štětce při práci s barvou; snímáno v denním rozptýleném světle
94. Obrázek: stálobarevnost naneseného filmu; snímáno v denním rozptýleném světle
95. Obrázek: nezesvětlující se tah štětce; receptura (B); snímáno v denním rozptýleném světle
96. Obrázek: receptura (B) v lazurní podobě; použit syntetický štětec; snímáno v denním rozptýleném světle

97. Obrázek: receptura (B) v lazurní podobě; požit přírodní štětec na izolované podložce; snímáno v denním rozptýleném světle
98. Obrázek: receptura (B) v lazurní podobě; požit přírodní štětec na neizolované podložce; snímáno v denním rozptýleném světle
99. Obrázek: receptura (C) v lazurní podobě; zvolená k malbě; snímáno v denním rozptýleném světle
100. Obrázek: receptura (C) v pastózní podobě; snímáno v denním rozptýleném světle
101. Obrázek: zkouška probarvení podložky; snímáno v denním rozptýleném světle
102. Obrázky: zkoušky míchání odstínů a lazurnosti; snímáno v denním rozptýleném světle
103. Obrázek: pauza tapety; snímáno v denním rozptýleném světle
104. Obrázek: příprava papírové podložky; snímáno v denním rozptýleném světle
105. Obrázek: nanesení barevného tónu; snímáno v denním rozptýleném světle
106. Obrázek: položka s přípravnou kresbou; snímáno v denním rozptýleném světle
107. Obrázek: přípravná pod malba; snímáno v denním rozptýleném světle
108. Obrázek: rozmalování pozadí a inkarnátu; snímáno v denním rozptýleném světle
109. Obrázek: rozmalování inkarnátu; snímáno v denním rozptýleném světle
110. Obrázek: detail rozmalovaného inkarnátu; snímáno v denním rozptýleném světle
111. Obrázek: detail vrstveného motivu; snímáno v denním rozptýleném světle
112. Obrázek: stav v průběhu malby; snímáno v denním rozptýleném světle
113. Obrázek: stav po dokončení malby; snímáno v denním rozptýleném světle
114. Obrázek: detaily malby; snímáno v denním rozptýleném světle
115. Obrázek: detaily malby; snímáno v denním rozptýleném světle
116. Obrázek: detaily malby; snímáno v denním rozptýleném světle
117. Obrázek: detaily malby; snímáno v denním rozptýleném světle
118. Obrázek: detaily malby; snímáno v denním rozptýleném světle
119. Obrázek: detaily malby; snímáno v denním rozptýleném světle
120. Obrázek: kašírování malby; snímáno v denním rozptýleném světle
121. Obrázek: dílo na Kapa desce; snímáno v denním rozptýleném světle

122. Obrázek: malba s plošnou patinou; snímáno v denním rozptýleném světle
123. Obrázek: detaily patiny; snímáno v denním rozptýleném světle
124. Obrázek: detaily malby s patinou; snímáno v denním rozptýleném světle
125. Obrázek: instalované dílo v zámku v Dobřenicích; snímáno v denním rozptýleném světle
126. Obrázek: ukázka instalace obou kopií; snímáno v denním rozptýleném světle

9. Seznam textových příloh

Textová příloha číslo 3.1- Chemicko-technologický průzkum (strana 1– 16)

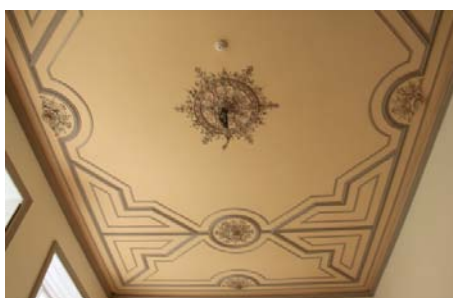
Textová příloha číslo 3.2- Chemicko-technologický průzkum (strana 1– 12)

Textová příloha číslo 4.- Restaurátorský záměr

Obrazová příloha číslo 2.



1. Obrázek: celkový pohled na zadní stranu zámku v Dořenicích



2. Obrázek: výzdoba stropu jednoho z pokojů s dochovanou ornamentikou



3. Obrázek: vzhled hlavního salónu (snímek ze soukromého archivu paní majitelky Karly Katchnerové)



4. Obrázek: naddveřní alegorický reliéf



5. Obrázek: naddveřní alegorický reliéf



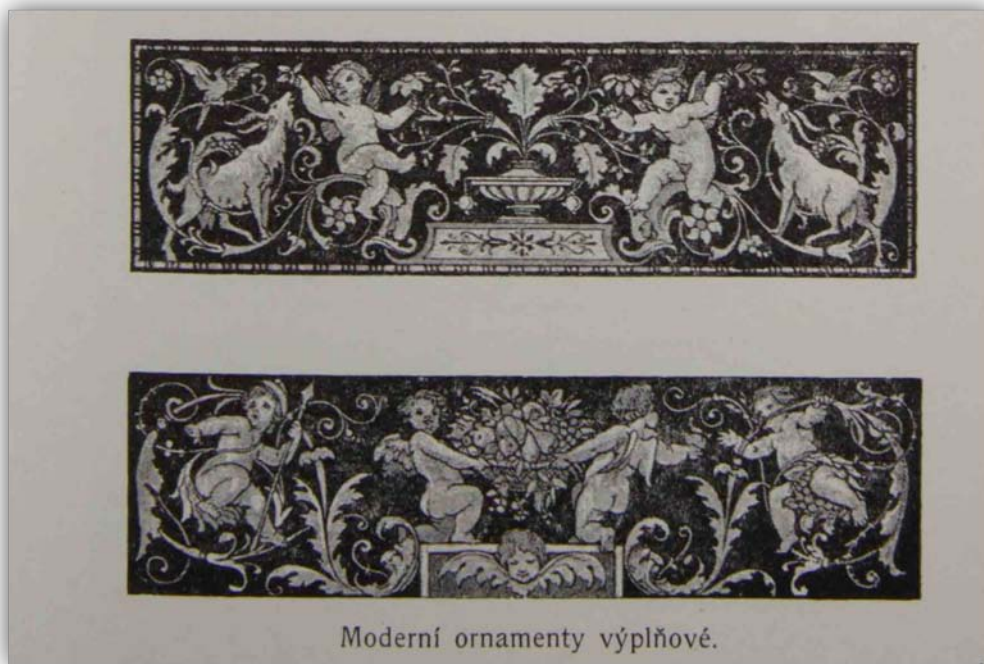
6. Obrázek: naddveřní alegorický reliéf



7. Obrázek: ukázka při renovaci prostoru, na stropě znaky po odstraněných tapetách (snímek ze soukromého archivu Mgr. art. Veroniky Kopecké)



8. Obrázek: předešlý stav a poloha díla (snímek ze soukromého archivu Mgr. art. Veroniky Kopecké)



9. Obrázek: obrázek totožného motivu z knihy *Ornamentika* (autor *Bedřich Mach*)



10. Obrázek: obrázek totožného motivu z knihy *Ornamentika* (autor *Bedřich Mach*)



11. Obrázek: ze Vzorníku plochého italského ornamentu z dob renesance (autor M. Meurerem)



12. Obrázek: vzorník plochého italského ornamentu z dob renesance (autor M. Meurerem)



13. Obrázek: titulní list Vzorníku plochého italského ornamentu z dob renesance



14. Obrázek: stav před restaurováním; přední strana díla; snímáno v denním rozptýleném světle



15. Obrázek: stav před restaurováním; zadní strana díla; snímáno v denním rozptýleném světle



16. Obrázek: stav před restaurováním; detail poškození; snímáno v denním rozptýleném světle



17. Obrázek: stav před restaurováním; detail poškození; snímáno v denním rozptýleném světle



18. Obrázek: stav před restaurováním; detail poškození; snímáno v denním rozptýleném světle



19. Obrázek: stav před restaurováním; detail poškození; snímáno v denním rozptýleném světle



20. Obrázek: stav před restaurováním; detail poškození vlhkostí; snímáno v denním rozptýleném světle



21. Obrázek: stav před restaurováním; detail podlepu; snímáno v denním rozptýleném světle



22. Obrázek: stav před restaurováním; detail podlepu; snímáno v denním rozptýleném světle



23. Obrázek: stav před restaurováním; detail druhotných přemaléb; snímáno v denním rozptýleném světle



24. Obrázek: stav před restaurováním; detail druhotných přemaleb; snímáno v denním rozptýleném světle



25. Obrázek: stav před restaurováním; detail druhotných přemaleb; snímáno v denním rozptýleném světle



26. Obrázek: stav před restaurováním; přední strana díla; snímáno v razantním bočním osvitu



27. Obrázek: stav před restaurováním; zadní strana díla; snímáno v razantním bočním osvitu



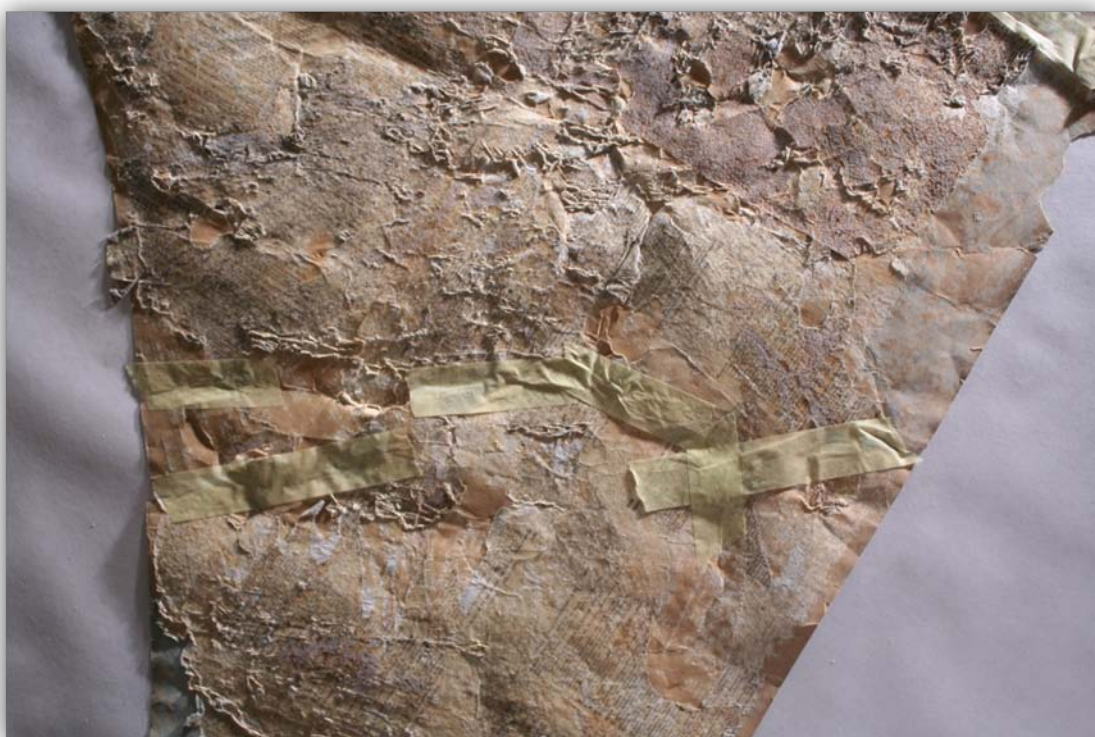
28. Obrázek: stav před restaurováním; detail poškození; snímáno v razantním bočním osvitu



29. Obrázek: stav před restaurováním; detail poškození; snímáno v razantním bočním osvitu



30. Obrázek: stav před restaurováním; detail poškození; snímáno v razantním bočním osvitu



31. Obrázek: stav před restaurováním; detail poškození; snímáno v razantním bočním osvitu



32. Obrázek: stav před restaurováním; přední strana díla; snímáno v UV světle



33. Obrázek: stav před restaurováním; zadní strana díla; snímáno v UV světle



34. Obrázek: stav před restaurováním; detail přemalob přední strany; snímáno v UV světle



35. Obrázek: stav restaurování; detail biologického napadení zadní strany; snímáno v UV světle



36. Obrázek: výsledek kultivační analýzy (důkaz aktivního napadení), přední strana Petriho misek; snímáno v denním rozptýleném světle



37. Obrázek: výsledek kultivační analýzy před restaurováním (důkaz aktivního napadení); zadní strana Petriho misek; snímáno v denním rozptýleném světle



38. Obrázek: stav restaurování; detail vrstvy přemalby; snímáno pod USB mikroskopem v rozptýleném denním světle



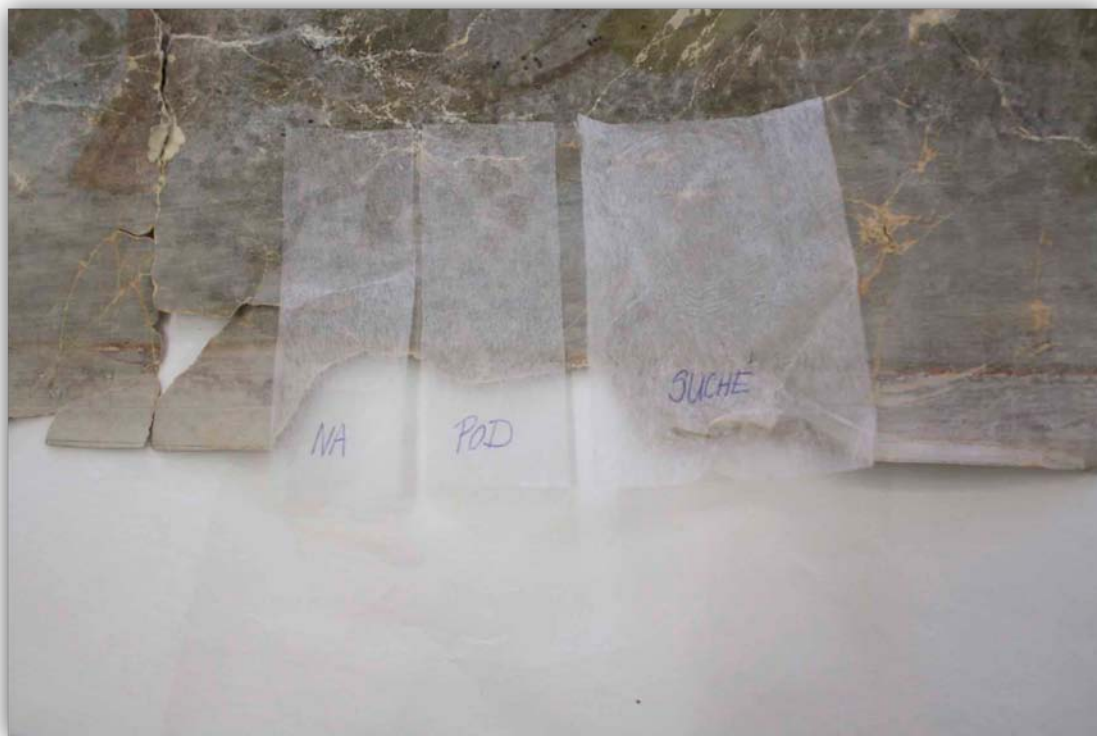
39. Obrázek: stav v průběhu restaurování; dezinfekční komora



40. Obrázek: stav v průběhu restaurování; poloviční mechanické čištění díla; snímáno v denním rozptýleném světle



41. Obrázek: stav v průběhu restaurování; dílo po mechanickém vyčištění; snímáno v denním rozptýleném světle



42. Obrázek: stav v průběhu restaurování; zkoušky ochranného přelepu; snímáno v denním rozptýleném světle



43. Obrázek: stav v průběhu restaurování; odstraňování druhotných přemaleb; snímáno v denním rozptýleném světle



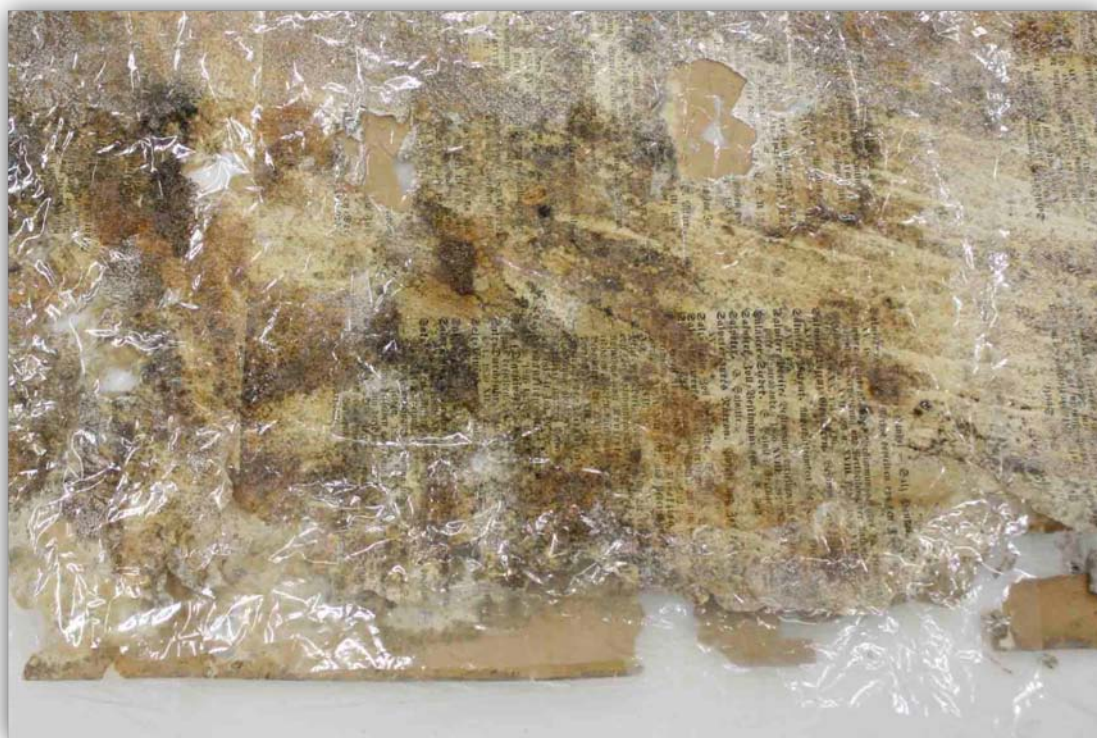
44.Obrázek: stav v průběhu restaurování; příklady odstraněných druhotných přemaleb; snímáno v denním rozptýleném světle



45.Obrázek: stav v průběhu restaurování; příklady odstraněných druhotných přemaleb; snímáno v denním rozptýleném světle



46.Obrázek: stav v průběhu restaurování; aplikace ochranného přelepu; snímáno v denním rozptýleném světle



47.Obrázek: stav v průběhu restaurování; zvlhčování zadního polepu; snímáno v denním rozptýleném světle



48.Obrázek: stav v průběhu restaurování; poloviční odstranění zadního polepu; snímáno v denním rozptýleném světle



49.Obrázek: stav v průběhu restaurování; celkové odstranění zadního polepu; snímáno v denním rozptýleném světle



50.Obrázek: stav v průběhu restaurování; detail struktury papírové podložky po sejmutí podlepu; snímáno v denním rozptýleném světle



51. Obrázek: stav v průběhu restaurování; fragmenty odejmutého podlepu; snímáno v denním rozptýleném světle



52. Obrázek: stav v průběhu restaurování; aplikace druhého zadního přelepu; snímáno v denním rozptýleném světle



53. Obrázek: stav v průběhu restaurování; zadní přelep; snímáno v denním rozptýleném světle



54. Obrázek: stav v průběhu restaurování; metoda odstranění předního přelepu; snímáno v denním rozptýleném světle



55. Obrázek: stav v průběhu restaurování; částečné odstranění předního přelepu; snímáno v denním rozptýleném světle



56. Obrázek: stav v průběhu restaurování; celkové odstranění předního přelepu; snímáno v denním rozptýleném světle



57. Obrázek: stav v průběhu restaurování; částečné odstranění zadního přelepu; snímáno v denním rozptýleném světle



58. Obrázek: stav v průběhu restaurování; celkové odstranění zadního přelepu; snímáno v denním rozptýleném světle



59. Obrázek: stav v průběhu restaurování; kašírování díla na Japonský papír; snímáno v denním rozptýleném světle



60. Obrázek: stav v průběhu restaurování; dílo podlepené Japonským papírem; snímáno v denním rozptýleném světle



61. Obrázek: stav v průběhu restaurování; detail díla podlepeného Japonským papírem; snímáno v denním rozptýleném světle



62. Obrázek: stav v průběhu restaurování; detail díla podlepeného Japonským papírem; snímáno v denním rozptýleném světle



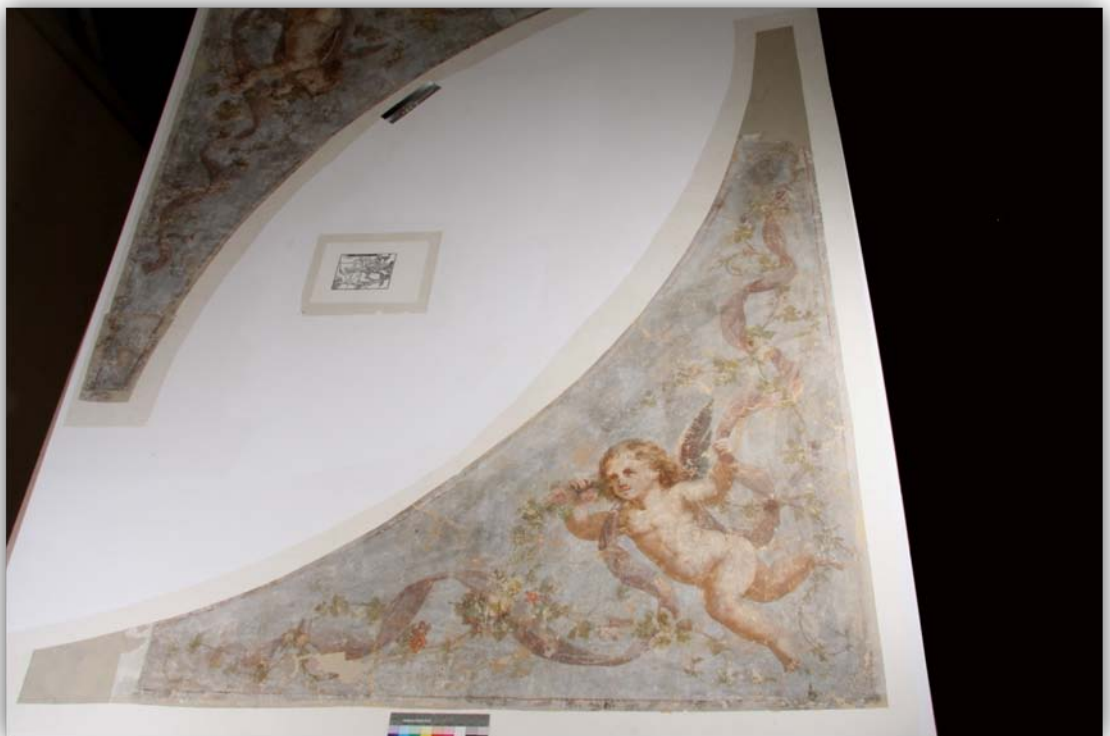
63. Obrázek: stav v průběhu restaurování; dílo s doplňky; snímáno v denním rozptýleném světle



64. Obrázek: stav v průběhu restaurování; detail doplňků; snímáno v denním rozptýleném světle



65. Obrázek: stav v průběhu restaurování; detail doplňků; snímáno v denním rozptýleném světle



66. Obrázek: stav v průběhu restaurování; dílo po vyschnutí; snímáno v denním rozptýleném světle



67. Obrázek: stav po restaurátorském zásahu; snímáno v denním rozptýleném světle



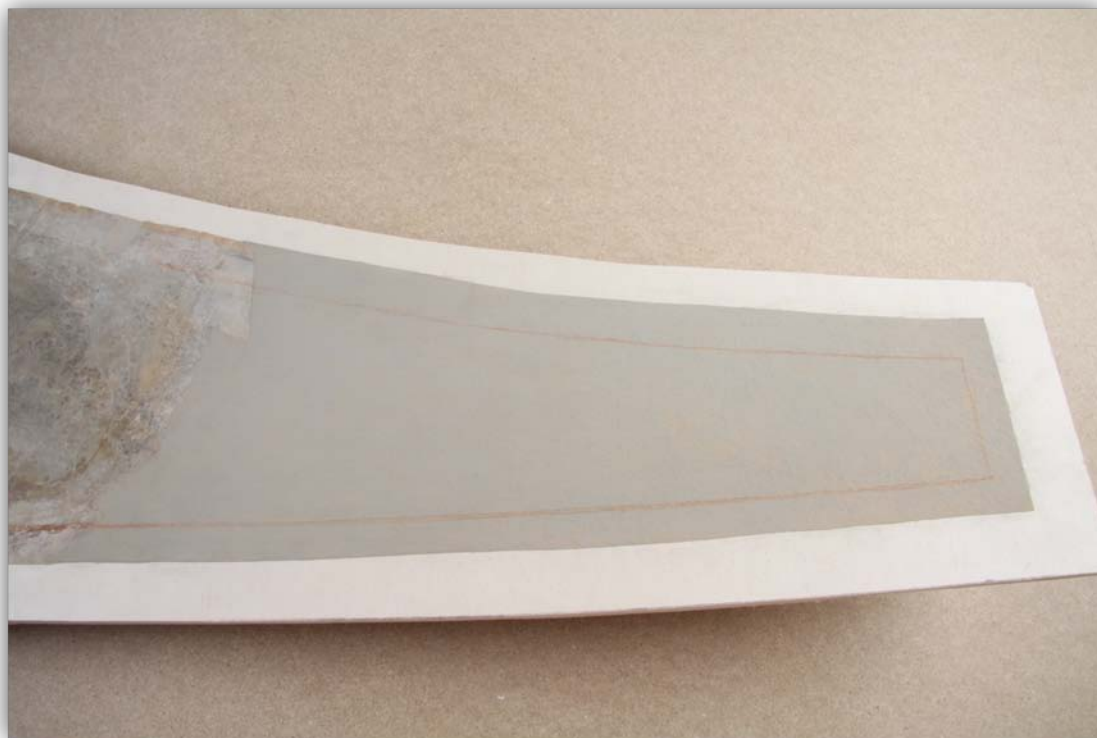
68. Obrázek: stav po restaurátorském zásahu; detail doplňků a pastelových retuší; snímáno v denním rozptýleném světle



69. Obrázek: stav po restaurátorském zásahu; detail doplňků a pastelových retuší; snímáno v denním rozptýleném světle



70. Obrázek: stav po restaurátorském zásahu; detail doplňků a pastelových retuší; snímáno v denním rozptýleném světle



71. Obrázek: stav po restaurátorském zásahu; detail nejrozměrnějšího doplňku a pastelových retuší; snímáno v denním rozptýleném světle



72. Obrázek: stav po restaurátorském zásahu; detail pastelových retuší; snímáno v denním rozptýleném světle



73.Obrázek: původní pozice díla; snímek při rekonstrukci objektu; dílo před restaurováním (snímek ze soukromého archivu Mgr. art. Veroniky Kopecké)



74.Obrázek: instalační práce



75. Obrázek: usazené dílo na původní místo; snímáno v denním rozptýleném světle



76. Obrázek: ukázka místa odebrání vzorku pro barevno u stratigrafii; snímáno v denním rozptýleném světle



77. Obrázek: ukázka místa odebrání vzorku pro barevnou stratigrafii; snímáno v denním rozptýleném světle



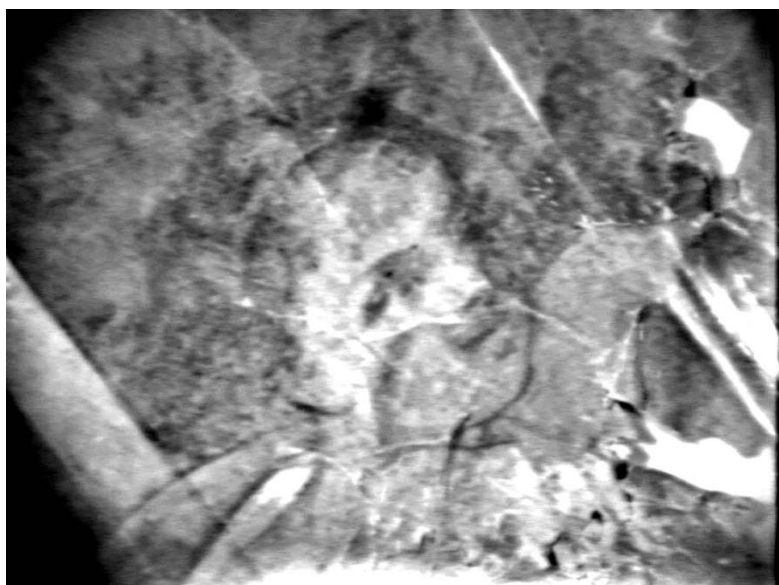
78. Obrázek: ukázka místa odebrání vzorku pro barevnou stratigrafii; snímáno v denním rozptýleném světle



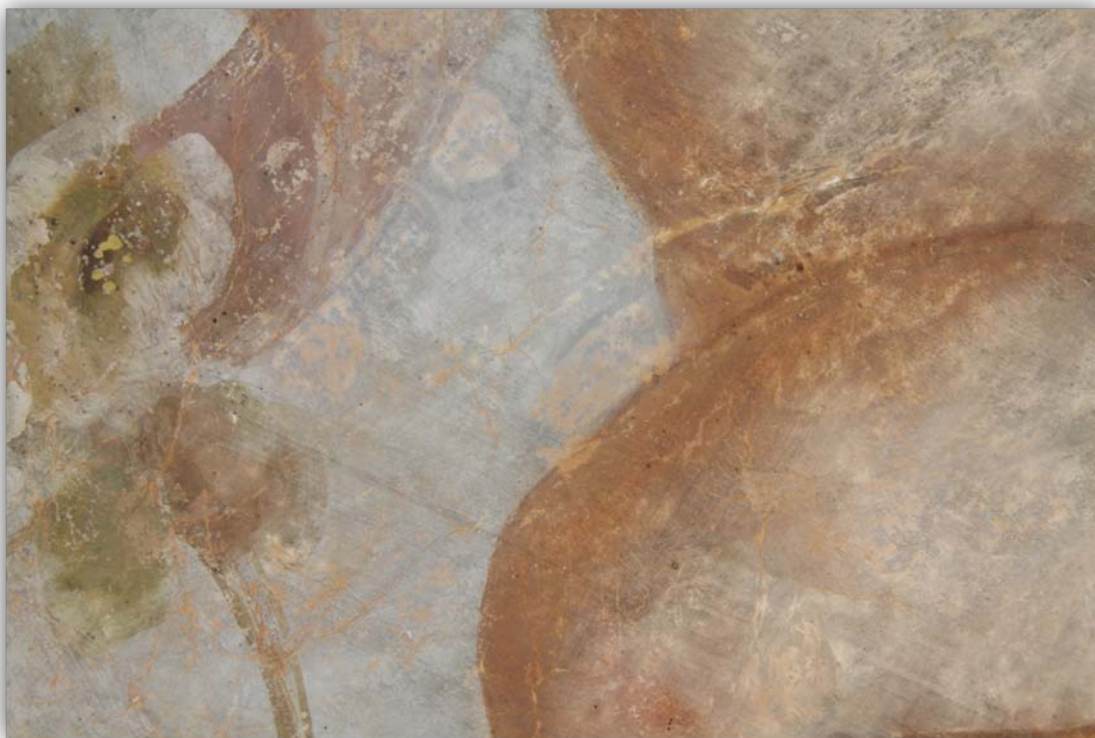
79. Obrázek: ukázka místa odebrání vzorku pro barevnou stratigrafii; snímáno v denním rozptýleném světle



80. Obrázek: odhalené lineární podmalby; tapeta č. 1 (detail hlavy); snímáno v infračerveném světle (autor snímku Mgr. art. Luboš Machačko)



81. Obrázek: odhalené lineární podmalby; tapeta č. 2 (detail hlavy); snímáno v infračerveném světle (autor snímku Mgr. art. Luboš Machačko)



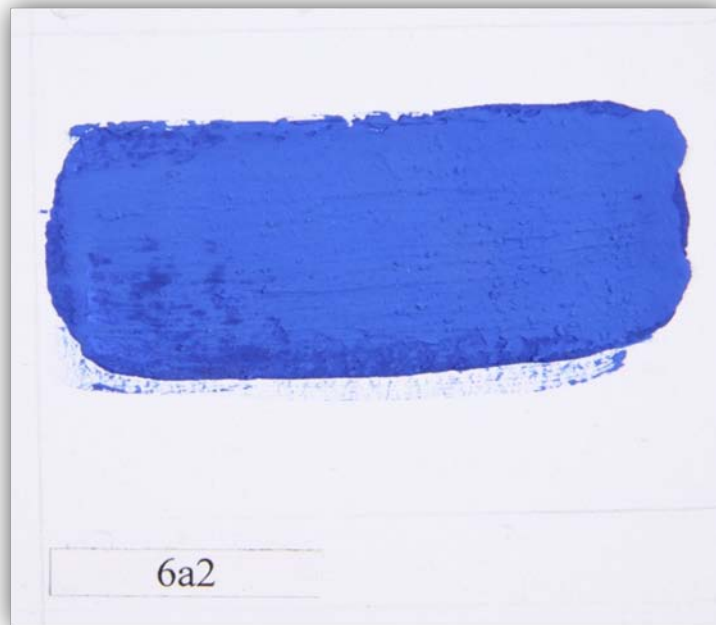
82. Obrázek: příklad viditelné lineární podmalby; snímáno v denním rozptýleném světle



83. Obrázek: štětcový vlas objevený ve struktuře malby; snímek pořízený z USB mikroskopu; snímáno v denním rozptýleném světle



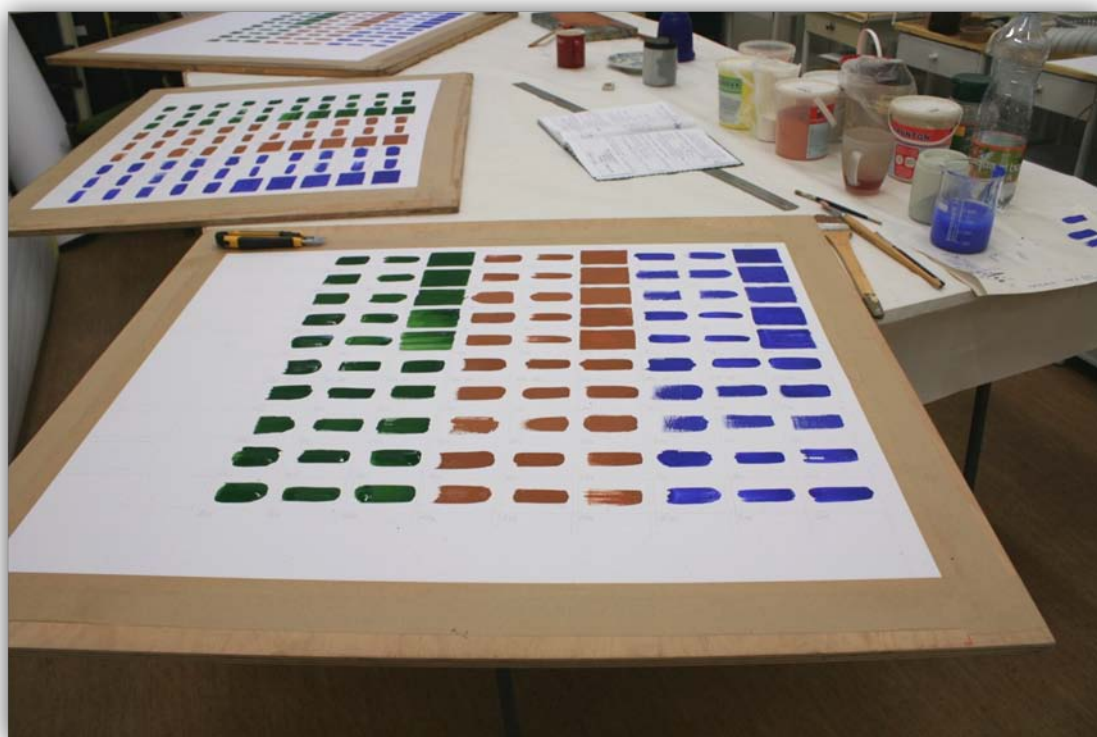
84. Obrázek: vzorek správné hustoty pigmentu; snímáno v denním rozptýleném světle



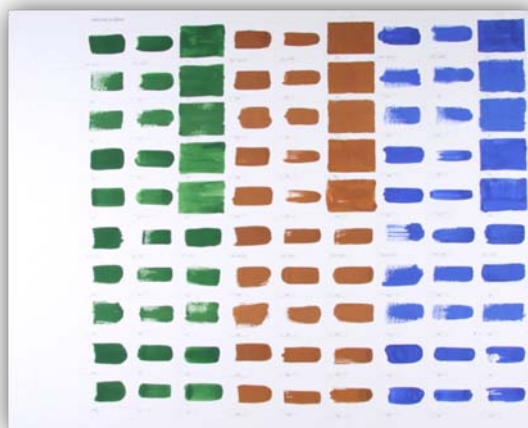
85. Obrázek: příklad suché barvy s nepředpřipraveným pigmentem; snímáno v denním rozptýleném světle



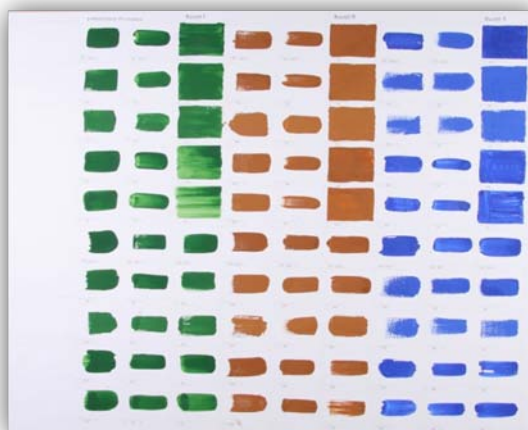
86. Obrázek: propojování pigmentu s pojivem pomocí tření na kameni; snímáno v denním rozptýleném světle



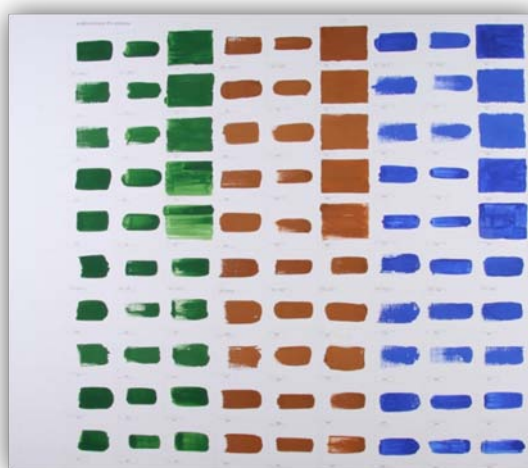
87. Obrázek: ukázka realizace malířských zkoušek; snímáno v denním rozptýleném světle



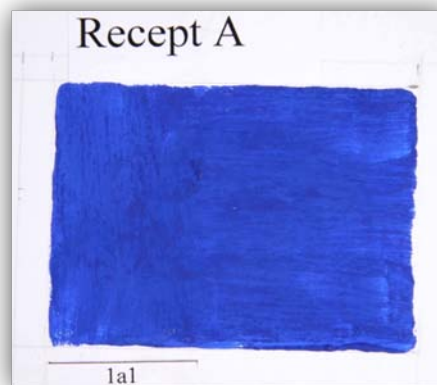
88.Obrázek: malířské zkoušky provedené na neizolovaném podkladě; snímáno v denním rozptýleném světle



89.Obrázek: malířské zkoušky provedené na podkladě izolovaném 4% želatinovým roztokem; snímáno v denním rozptýleném světle



90.Obrázek: malířské zkoušky provedené na podkladě izolovaném 8% želatinovým roztokem; snímáno v denním rozptýleném světle



91.Obrázek: malířská zkouška receptury (A); lazurní; snímáno v denním rozptýleném světle

92.Obrázek: malířská zkouška receptury (A); snímáno v denním rozptýleném světle



93.Obrázek: příklad enormně mastného vlasu štětce při práci s barvou; snímáno v denním rozptýleném světle

94.Obrázek: stálobarevnost naneseného filmu; snímáno v denním rozptýleném světle

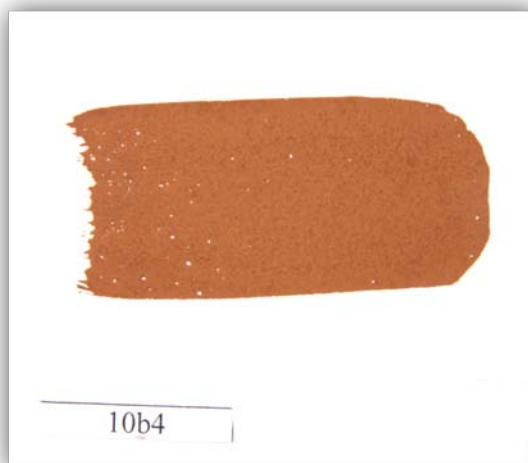
95.Obrázek: nezesvětlující se tah štětce; receptura (B); snímáno v denním rozptýleném světle



96. Obrázek: receptura (B) v lazurní podobě; požit syntetický štětec; snímáno v denním rozptýleném světle



97. Obrázek: receptura (B) v lazurní podobě; požit přírodní štětec na izolované podložce; snímáno v denním rozptýleném světle



98. Obrázek: receptura (B) v lazurní podobě; požit přírodní štětec na neizolované podložce; snímáno v denním rozptýleném světle



99. Obrázek: receptura (C) v lazurní podobě; zvolená k malbě; snímáno v denním rozptýleném světle

100. Obrázek: receptura (C) v pastózní podobě; snímáno v denním rozptýleném světle



101. Obrázek: zkouška probarvení podložky; snímáno v denním rozptýleném světle

102. Obrázky: zkoušky míchání odstínů a lazurnosti; snímáno v denním rozptýleném světle



a) Zkoušky odstínů pozadí a tělové barvy



b) Zkoušky možného vrstvení těchto barev s negativním výsledkem



c) Zkoušky základní zeleně



d) Zkoušky odstínu draperie



e) Zkoušky lazurnosti pro malbu draperie



103. Obrázek: pauza tapety; snímáno v denním rozptýleném světle



104. Obrázek: příprava papírové podložky; snímáno v denním rozptýleném světle



105. Obrázek: nanesení barevného tónu; snímáno v denním rozptýleném světle



106. Obrázek: položka s přípravnou kresbou; snímáno v denním rozptýleném světle



107. Obrázek: přípravná pod malba; snímáno v denním rozptýleném světle



108. Obrázek: rozmalování pozadí a inkarnátu; snímáno v denním rozptýleném světle



109. Obrázek: rozmalování inkarnátu; snímáno v denním rozptýleném světle



110. Obrázek: detail rozmalovaného inkarnátu; snímáno v denním rozptýleném světle



111. Obrázek: detail vrstveného motivu; snímáno v denním rozptýleném světle



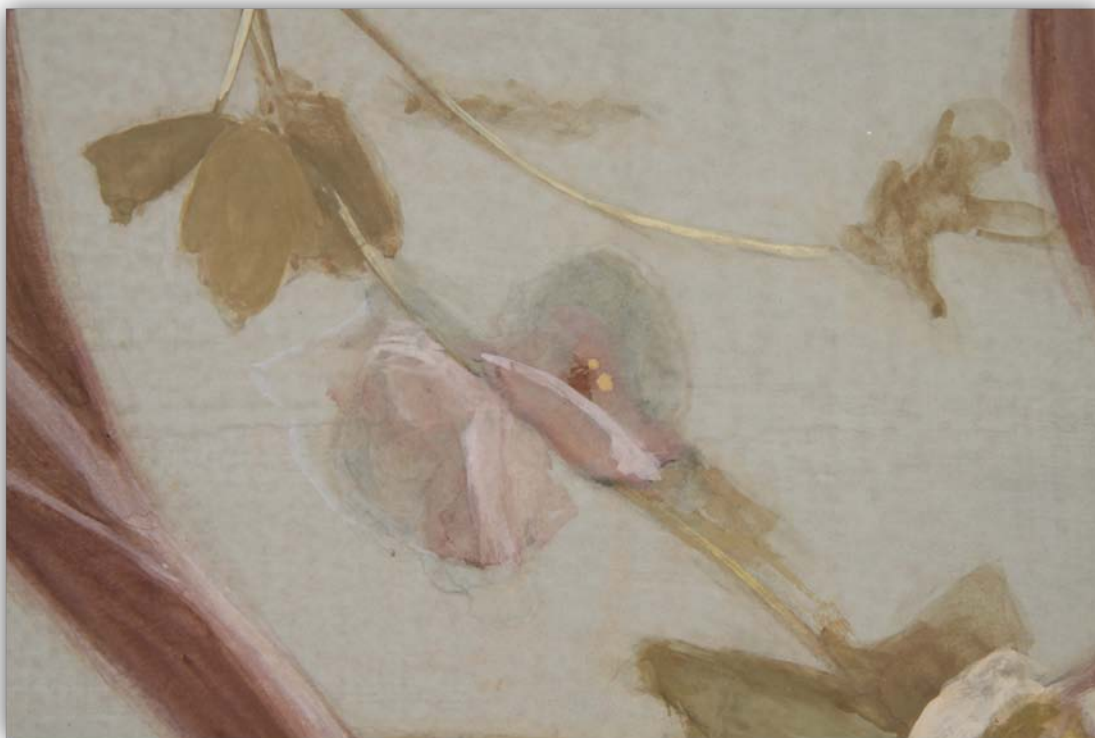
112. Obrázek: stav v průběhu malby; snímáno v denním rozptýleném světle



113. Obrázek: stav po dokončení malby; snímáno v denním rozptýleném světle



114. Obrázek: detaily malby; snímáno v denním rozptýleném světle



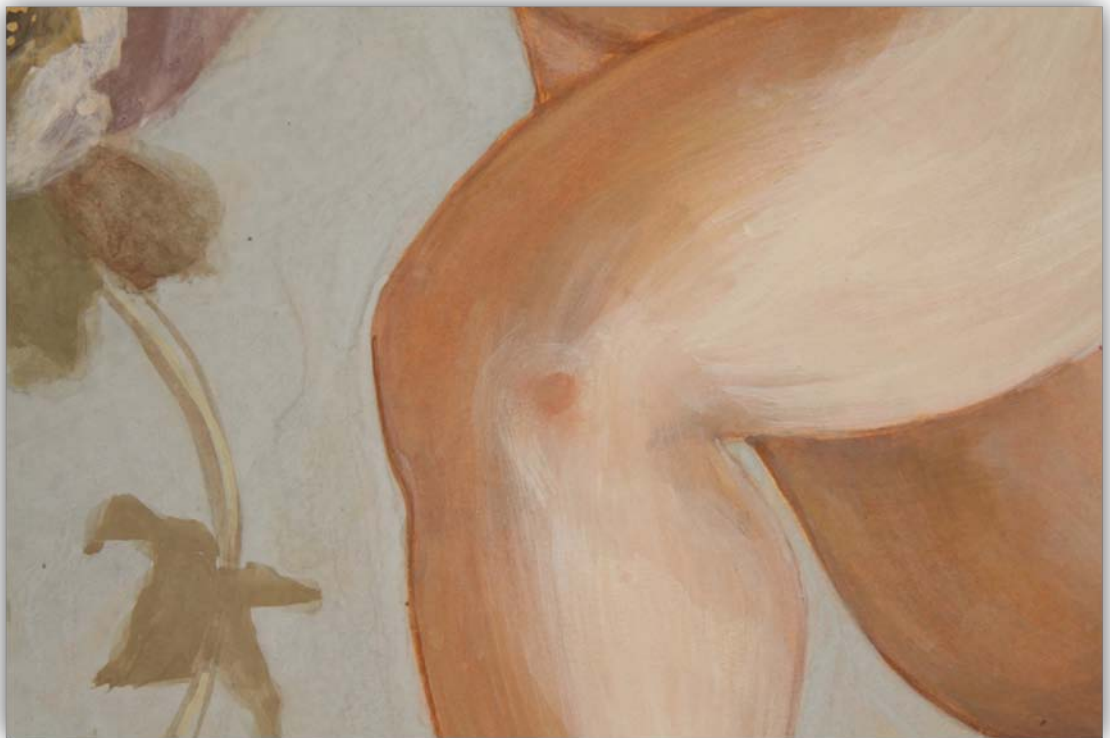
115. Obrázek: detaily malby; snímáno v denním rozptýleném světle



116. Obrázek: detaily malby; snímáno v denním rozptýleném světle



117. Obrázek: detaily malby; snímáno v denním rozptýleném světle



118. Obrázek: detaily malby; snímáno v denním rozptýleném světle



119. Obrázek: detaily malby; snímáno v denním rozptýleném světle



120. Obrázek: kašírování malby; snímáno v denním rozptýleném světle



121. Obrázek: dílo na Kapa desce; snímáno v denním rozptýleném světle



122. Obrázek: malba s plošnou patinou; snímáno v denním rozptýleném světle



123. Obrázek: detaily patiny; snímáno v denním rozptýleném světle



124. Obrázek: detaily malby s patinou; snímáno v denním rozptýleném světle

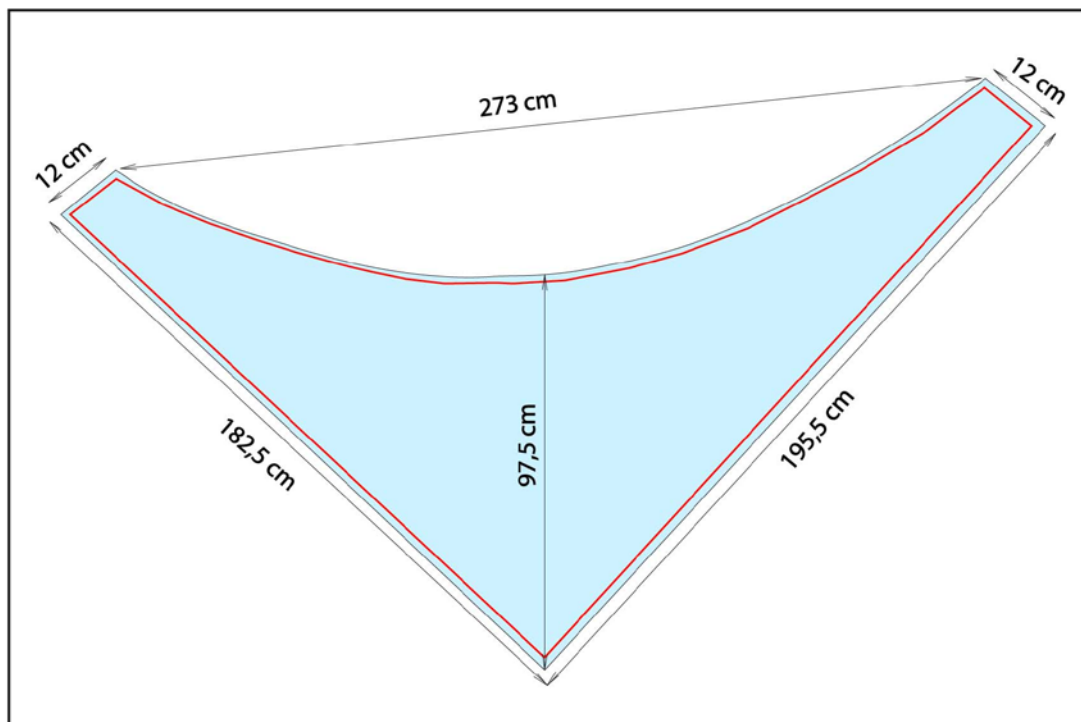


125. Obrázek: instalované dílo v zámku v Dobřenicích; snímáno v denním rozptýleném světle

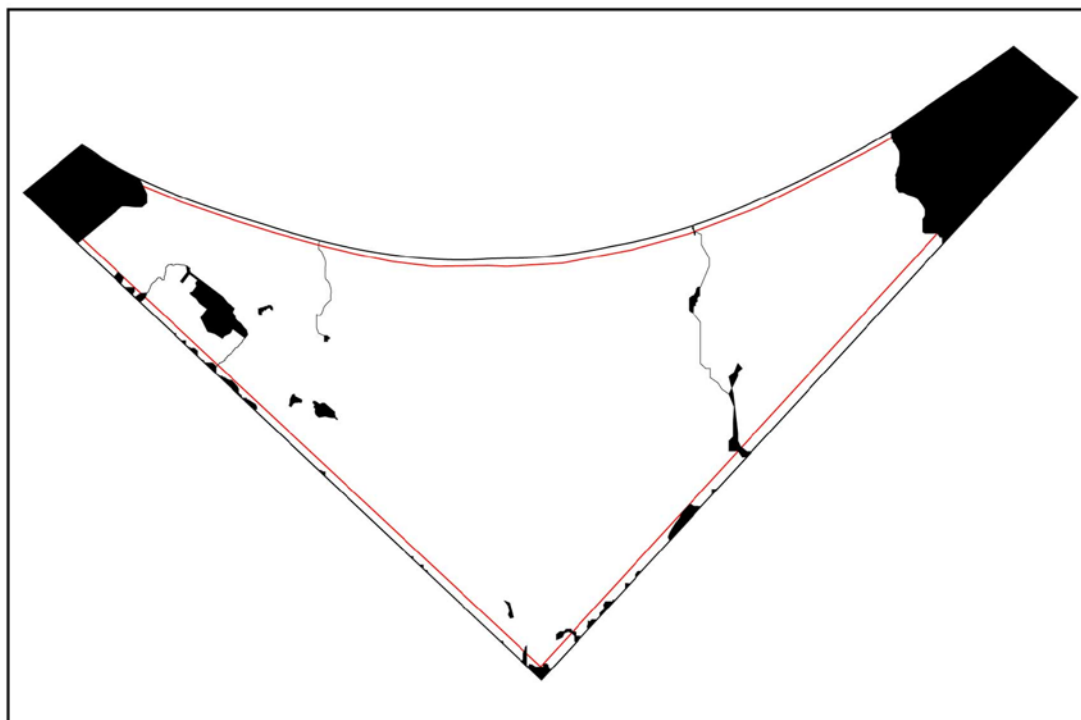


126. Obrázek: ukázka instalace obou kopií; snímáno v denním rozptýleném světle

Grafická příloha číslo 1.



1. Nákres: Základní rozměry díla



2. Nákres: Orientační ukázka poškození a výpadků

Příloha číslo 3. 1



Chemicko-technologický průzkum: Papírové kartuše – zámek Dobřenice

Zadavatel průzkumu:

- Eliška Sklenářová

Zadání průzkumu:

- *Stratigrafie barevných vrstev*
- *Identifikace pojiva*
- *Identifikace pigmentů barevné vrstvy*

Metody průzkumu:

- *Optická mikroskopie v dopadajícím a procházejícím světle* – provedeno na optickém mikroskopu OPTIPHOT-2 Pol (Nikon, Japan).
- *Mikrochemické zkoušky* (důkazová reakce pyrrolových derivátů, důkaz přítomnosti polysacharidů, test na gumy, test alkalického zmýdelnění, test na přítomnost škrobu)
- *Rastrovací elektronová mikroskopie s energiodisperzním analyzátozem (REM-EDS)* – provedeno na elektronovém mikroskopu JEOL JSM 5500 LV s analyzátozem IXRF s detektorem Gresham Sirius 10. Provedeno ve spolupráci s Ing. Milanem Vlčkem, CSc. ze Společné laboratoře chemie pevných látek AV ČR a Univerzity Pardubice.

Popis metodiky:

- *Stratigrafie barevných vrstev* – vzorky byly zality do dentální pryskyřice Spofacryl. Byly vybroušeny příčné řezy vzorků. Nábrusy byly pozorovány pod mikroskopem v dopadajícím viditelném, modrém a UV světle při zvětšení 50x 100x a 200x, 400x
- *Určení druhu pojiva mikrochemickými zkouškami* – důkaz bílkovin přes pyrroly a pyrrolové deriváty, důkaz vysýchavých olejů pěnovým testem,

důkaz přítomnosti polysacharidů přes furfural a jeho deriváty, test přítomnosti škrobu Lugolovým roztokem.

Počet vzorků k analýze: 8

Vzorky byly odebrány zadavatelem

vzorek	popis
Vz. č. 1 (6522)	Barevná vrstva s přemalbou – modrá
Vz. č. 2 (6523)	Barevná vrstva s přemalbou – fialová
Vz. č. 3	Pojivo přemalby, prášek
Vz. č. 4	Pojivo
Vz. č. 5 (6518)	Barevná vrstva tělová (běloba)
Vz. č. 6 (6519)	Barevná vrstva zelená
Vz. č. 7 (6520)	Barevná vrstva červená
Vz. č. 8 (6521)	Barevná vrstva červená – linka

Výsledky chemicko-technologického průzkumu:

Výsledky mikrochemických testů:

<i>Vzorek</i>	<i>Důkaz vysýchavých olejů</i>	<i>Důkaz bílkovin</i>	<i>Důkaz škrobu</i>	<i>Důkaz polysacharidů</i>
Vzorek č. 3 – pojivo přemalby	–	+	–	++

Vzorek obsahuje velké množství ++, vzorek obsahuje malé množství +, vzorek neobsahuje –.

Vzorek č. 3 byl pozitivní na polysacharidy a bílkoviny. Výsledná kombinace pozitivních testů ukazuje na směs vaječného pojiva a gumy. Méně pravděpodobný je obsah klišového pojiva.

<i>Vzorek</i>	<i>Důkaz vysýchavých olejů</i>	<i>Důkaz bílkovin</i>	<i>Důkaz škrobu</i>	<i>Důkaz polysacharidů</i>
Vzorek č. 4 – pojivo	+	–	–	+

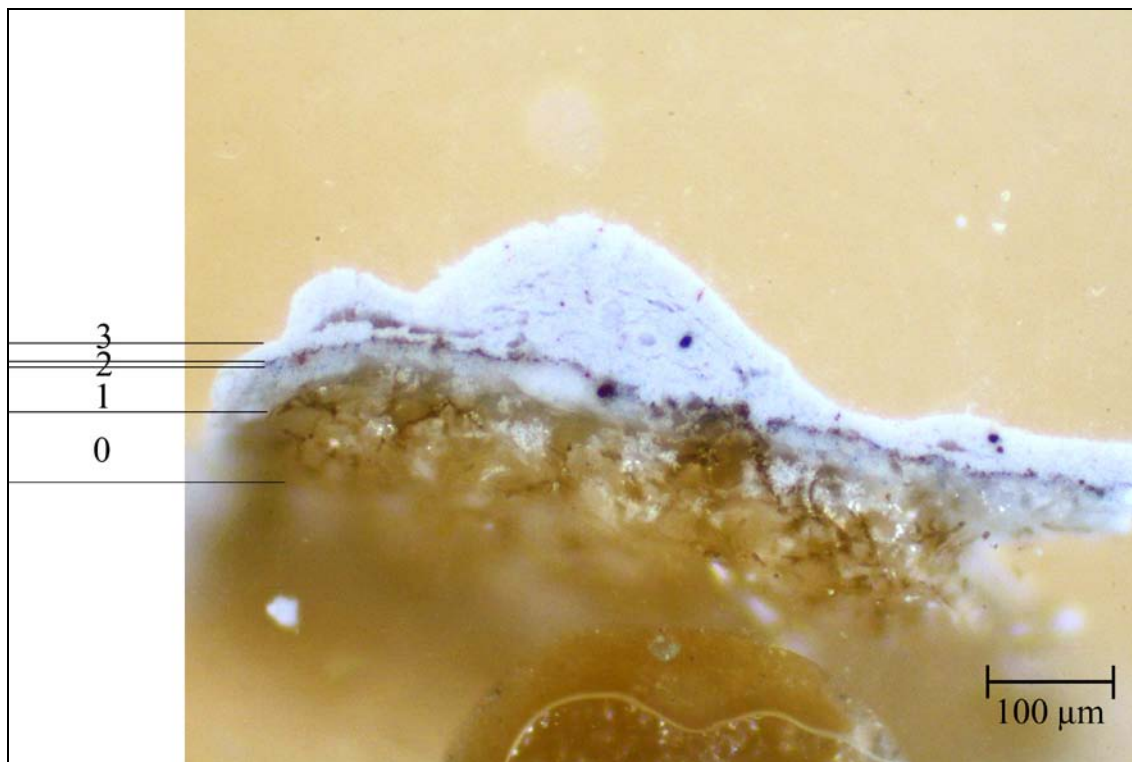
Vzorek obsahuje velké množství ++, Vzorek obsahuje malé množství +, vzorek neobsahuje –.

Vzorek č. 4 byl pozitivní na polysacharidy a oleje. Vzhledem k negativní reakci na zkoušku škrobu je pravděpodobným pojivem některý typ sacharidického adheziva (arabská/ovocná guma).

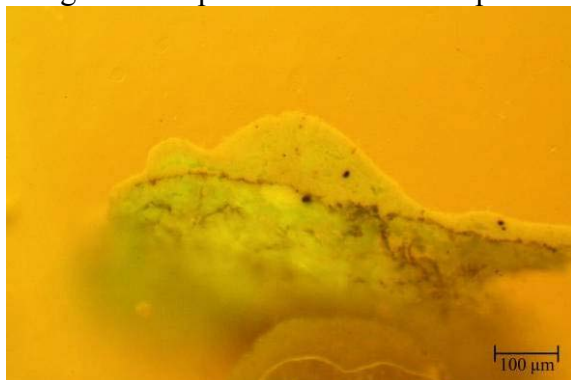
Výsledky stratigrafie:

Vzorek č. 1 (6522)

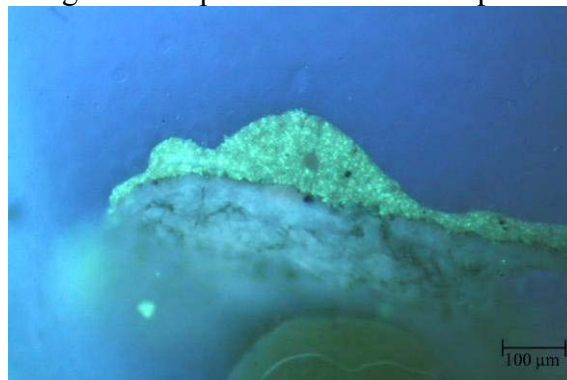
Obr. č. 1: Vzorek č. 1 (6522) v bílém dopadajícím světle. Fotografováno při zvětšení mikroskopu 100x



Obr. č. 2: Po excitaci modrým světlem.
Fotografováno při zvětšení mikroskopu 100x

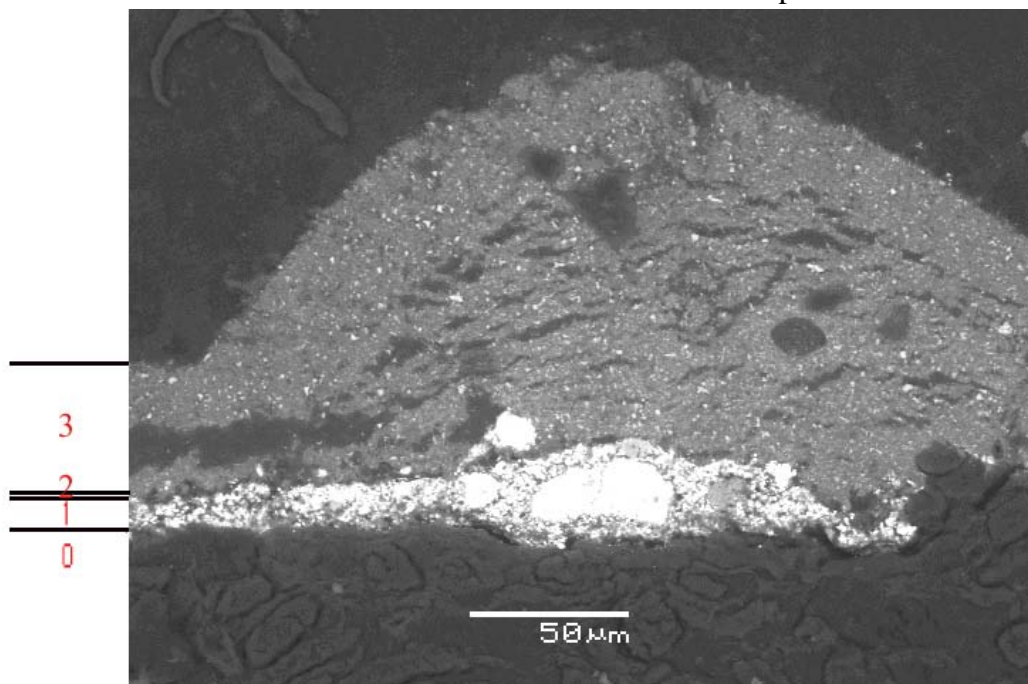


Obr. č. 3: Po excitaci UV světlem.
Fotografováno při zvětšení mikroskopu 100x



Vzorek č. 1 (6522)

Obr. č. 4: Snímek z elektronového mikroskopu.



0. vrstva	Podklad – papír	Organika
1. vrstva	Světlá	REM-EDS: Pb, Fe, As, Cu
2. vrstva	Červená	REM-EDS: Fe, organika
3. vrstva	Světle modrá	REM-EDS: Ti, Zn, (Al, As, Fe)

Vzorek se skládá z několika vrstev. Podkladní vrstvou je papírová podložka na níž je tenká vrstva bílé barvy, velmi tenká vrstva tmavé barvy a silnější bílá vrstva. Pomocí elektronové mikroskopie byla spodní vrstva analyzována jako převážně olovnatá sloučenina, místy obsahující arsen a měď. Základem spodní vrstvy je pravděpodobně olovnatá běloba se stopami pigmentu nebo směsi pigmentů obsahující arsen/měď/železo (např. smalt, pruská modř). Tenká mezivrstva obsahuje stopy železa, jinak je převážně organického charakteru. Svrchní vrstva vykazuje v ultrafialovém světle charakteristickou luminiscenci pro zinkovou bělobu. Vrstva obsahuje převážně směs zinku a titanu, bude se pravděpodobně jednat o směsnou

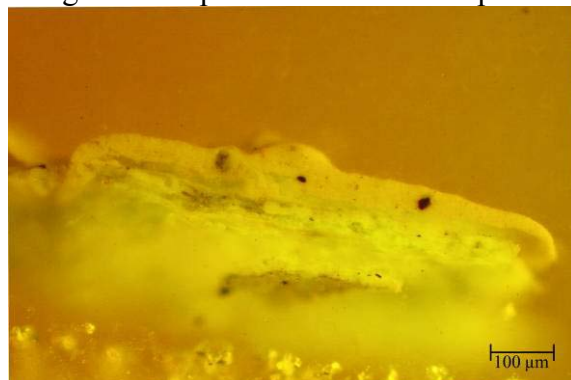
bělobu. Dále byly v této vrstvě detekovány stopy hliníku, arsenu a železa, pravděpodobně pocházejících z pigmentů tónovacích.

Vzorek č. 2 (6523)

Obr. č. 5: Vzorek č. 2 (6523) v bílém dopadajícím světle. Fotografováno při zvětšení mikroskopu 200x



Obr. č. 6: Po excitaci modrým světlem. Fotografováno při zvětšení mikroskopu 100x

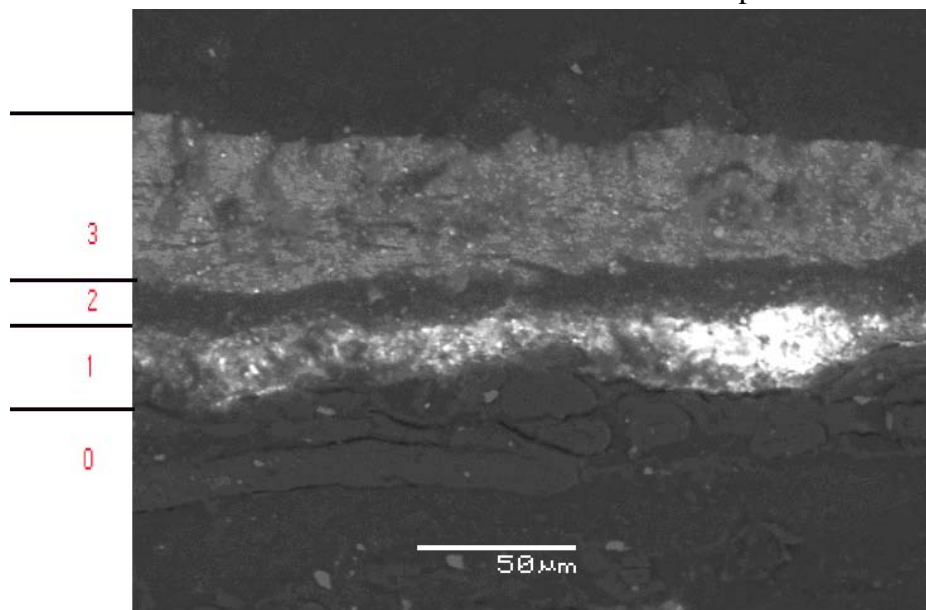


Obr. č. 7: Po excitaci UV světlem. Fotografováno při zvětšení mikroskopu 100x



Vzorek č. 2 (6523)

Obr. č. 8: Snímek z elektronového mikroskopu.

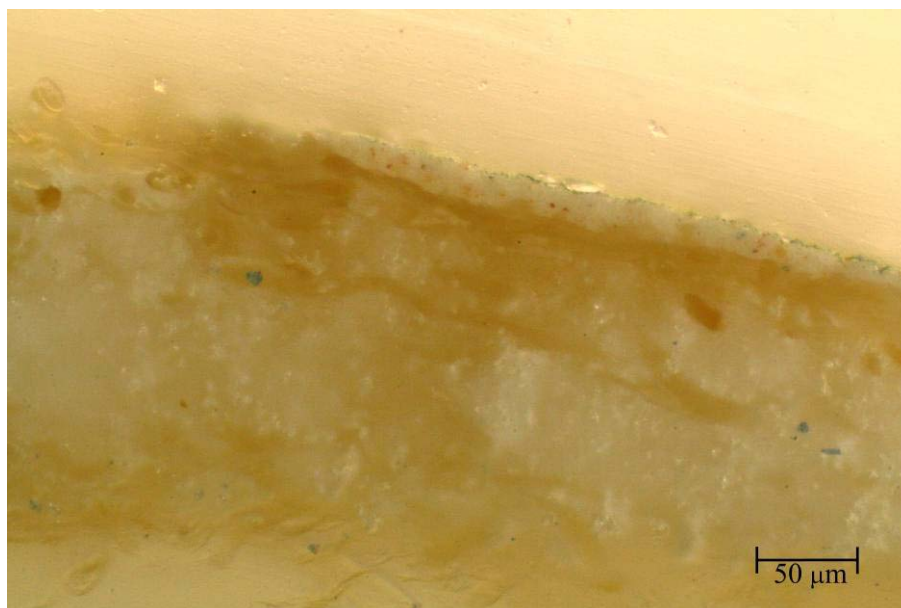


0. vrstva	Podklad – papír	Organika
1. vrstva	Světlá	REM-EDS: Pb, Zn, Ca, Ti
2. vrstva	Světle modrá	REM-EDS: Organika, Zn, Cu
3. vrstva	Světle fialová	REM-EDS: Zn, Ti, Al, Ca,

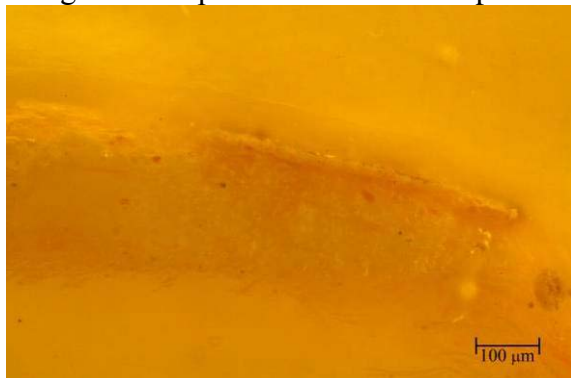
Podobně jako předchozí vzorek obsahuje vzorek č. 2 (6523) na papírové podložce spodní tenkou vrstvu barvy, tmavší mezivrstvu a silnější svrchní vrstvu. Spodní vrstva je tvořena převážně olovnatou barvou se stopami dalších prvků, pravděpodobně se bude jednat o směsnou bělobu olovnatou. Mezivrstva je převážně organického charakteru, dále obsahuje měď a zinek. Může se jednat o organickou vrstvu nebo prasklinu. Optický charakter odpovídá směsi zinkové běloby a modrého pigmentu na bázi mědi. Svrchní vrstva vykazuje v ultrafialovém světle částečnou luminiscenci charakteristickou pro zinkovou bělobu. Tato vrstva je pravděpodobně směsná běloba – zinková, titanová – s převažující zinkovou složkou.

Vzorek č. 5 (6518)

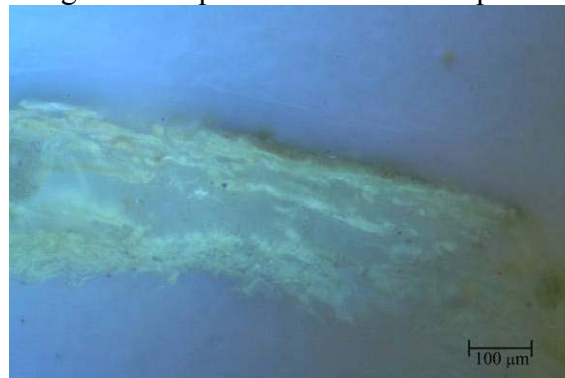
Obr. č. 9: Vzorek č. 5 (6518) v bílém dopadajícím světle. Fotografováno při zvětšení mikroskopu 200x



Obr. č. 10: Po excitaci modrým světlem.
Fotografováno při zvětšení mikroskopu 100x

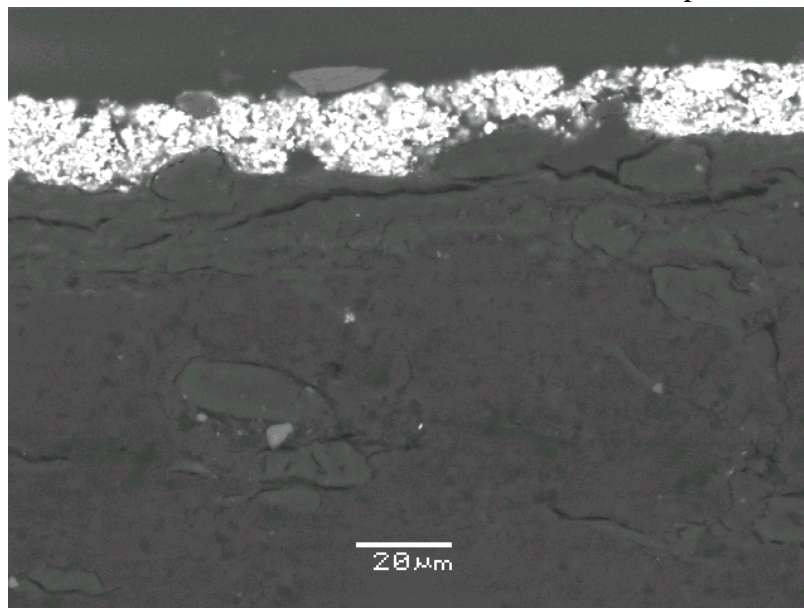


Obr. č. 11: Po excitaci UV světlem.
Fotografováno při zvětšení mikroskopu 100x



Vzorek č. 5 (6518)

Obr. č. 12: Snímek z elektronového mikroskopu.



1. vrstva	Tělová/ běloba	REM-EDS: Pb, organické složky
-----------	----------------	-------------------------------

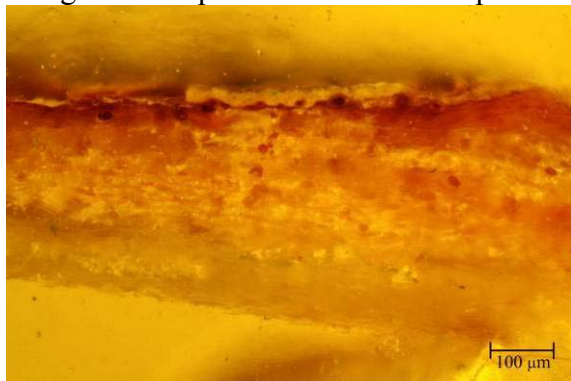
Vzorek č. 5 (6518) se skládá z podložní papírové vrstvy a jedné barevné vrstvy. Barevná vrstva nevykazuje žádnou charakteristickou luminiscenci v modrém dopadajícím ani v ultrafialovém světle. Barevná vrstva je dle elektronové analýzy tvořena maticí z olovnaté barvy, pravděpodobně běloby. Při pozorování v bílém dopadajícím světle lze pozorovat, že barevná vrstva obsahuje barevná zrnka (červená/žlutá), která nejsou energio disperzním analyzátozem detekovatelná.

Vzorek č. 6 (6519)

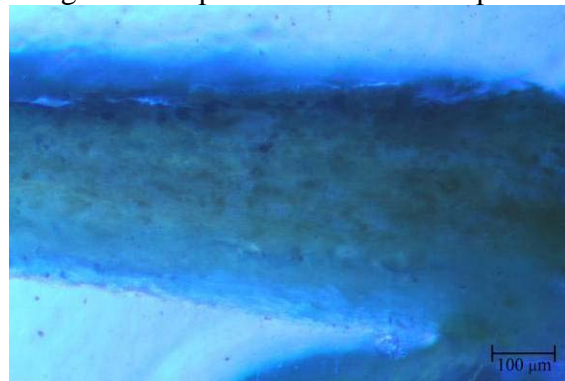
Obr. č. 13: Vzorek č. 6 (6519) v bílém dopadajícím světle. Fotografováno při zvětšení mikroskopu 100x



Obr. č. 14: Po excitaci modrým světlem.
Fotografováno při zvětšení mikroskopu 100x

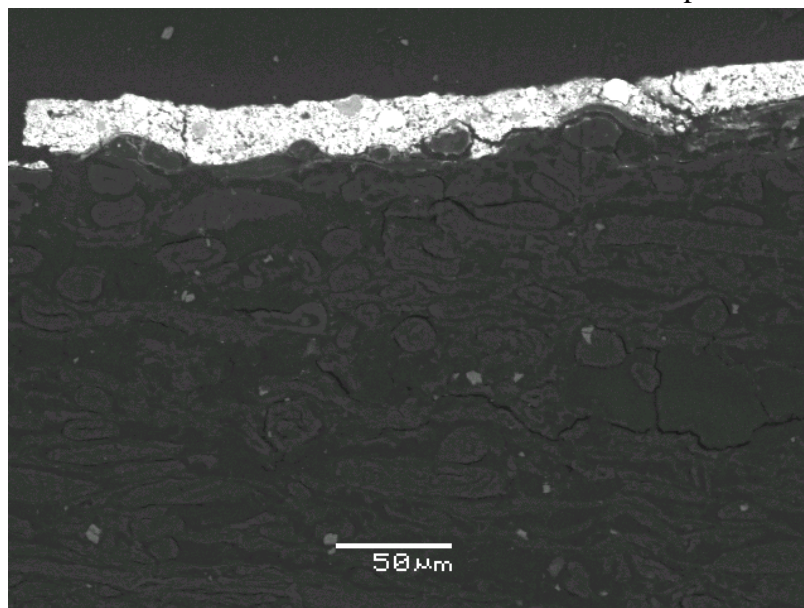


Obr. č. 15: Po excitaci UV světlem.
Fotografováno při zvětšení mikroskopu 100x



Vzorek č. 6 (6519)

Obr. č. 16: Snímek z elektronového mikroskopu.



1. vrstva	Světle zelená	REM-EDS: Pb (Fe, As, Cu)
-----------	---------------	--------------------------

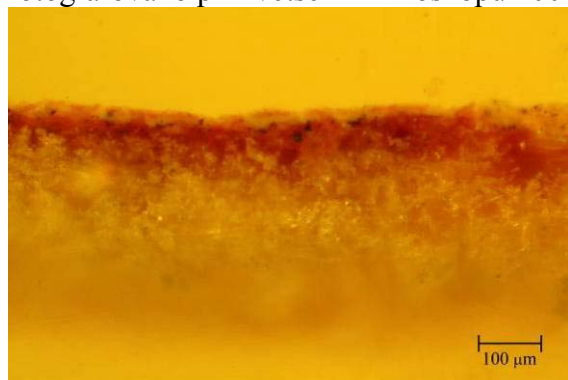
Vzorek obsahuje podložní papír a jednu kompaktní barevnou vrstvu. Barevná vrstva nevykazuje v modrém dopadajícím ani v ultrafialovém světle žádnou charakteristickou luminiscenci. V bílém dopadajícím světle je barevná vrstva světlá s barevnými zrny. Makroskopická barva vrstvy je žlutá. Jedná se pravděpodobně o směs olovnaté běloby a arsenité žluti. Železo může pocházet z příměsi hlinky.

Vzorek č. 7 (6520)

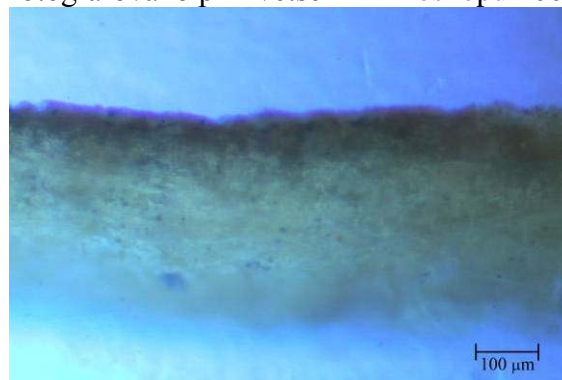
Obr. č. 5: Vzorek č. 7 (6520) v bílém dopadajícím světle. Fotografováno při zvětšení mikroskopu 100x



Obr. č. 6: Po excitaci modrým světlem.
Fotografováno při zvětšení mikroskopu 100x

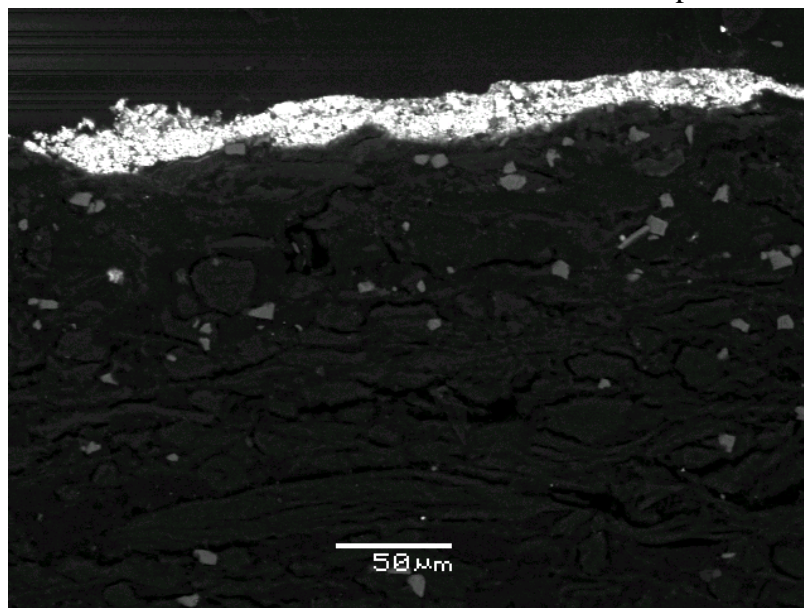


Obr. č. 7: Po excitaci UV světlem.
Fotografováno při zvětšení mikroskopu 100x



Vzorek č. 7 (6520)

Obr. č. 8: Snímek z elektronového mikroskopu.



1. vrstva	Světlá	REM-EDS: Pb
2. vrstva	Červená	REM-EDS: Pb

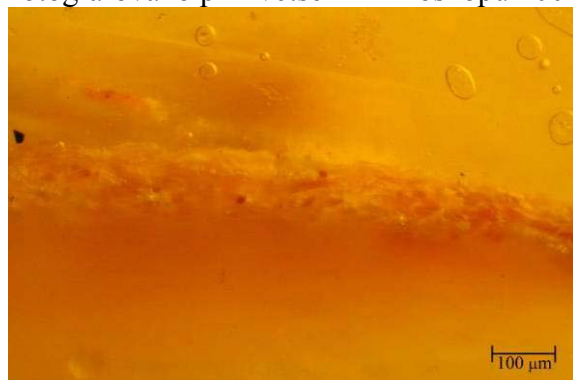
Vzorek obsahuje na papírové podložce dvě barevné vrstvy. Podkladní vrstva je bílá a nevykazuje v modrém dopadajícím ani v ultrafialovém světle žádnou charakteristickou luminiscenci. Svrchní vrstva je růžová a mírně fluoreskuje v ultrafialovém světle, což svědčí o přítomnosti organických látek. Pomocí elektronové mikroskopie bylo jako převládající prvek v obou vrstvách detekováno olovo. Jedná se pravděpodobně o matici z olovené běloby s příměsí organického barviva.

Vzorek č. 8 (6521)

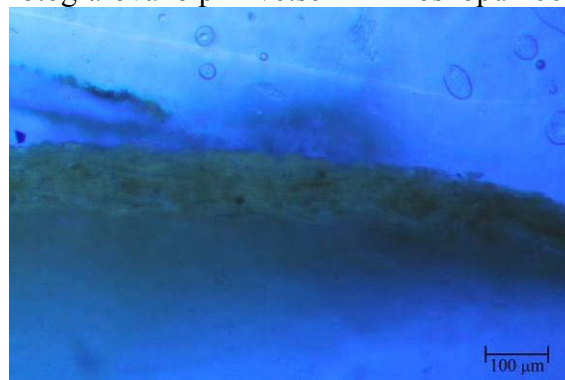
Obr. č. 9: Vzorek č. 8 (6521) v bílém dopadajícím světle. Fotografováno při zvětšení mikroskopu 200x



Obr. č. 10: Po excitaci modrým světlem.
Fotografováno při zvětšení mikroskopu 100x

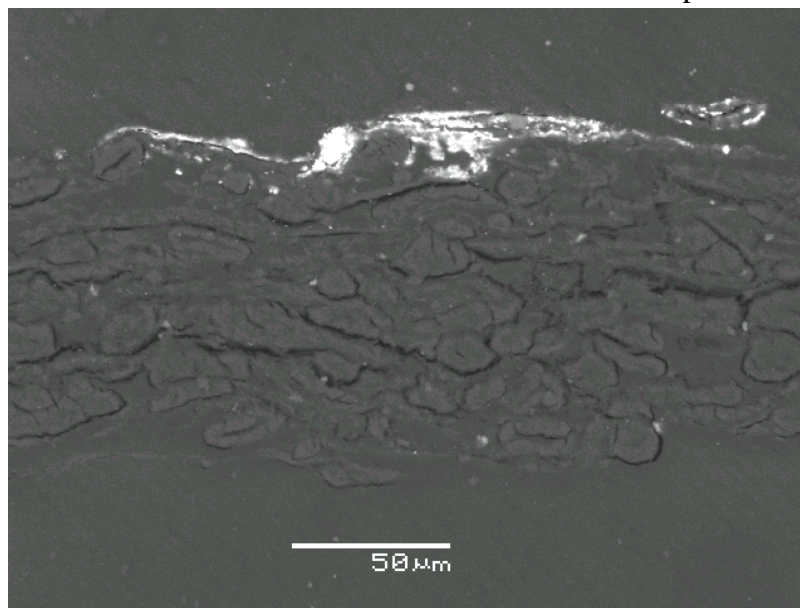


Obr. č. 11: Po excitaci UV světlem.
Fotografováno při zvětšení mikroskopu 100x



Vzorek č. 8 (6521)

Obr. č. 12: Snímek z elektronového mikroskopu.



1. vrstva	Červená - linka	REM-EDS: Pb
-----------	-----------------	-------------

Vzorek se skládá z jedné vrstvy na papírové podložce. Barevná vrstva nevykazuje v dopadajícím modrém ani ultrafialovém světle žádnou charakteristickou luminiscenci. Vzorek obsahuje v bílé matrici barevná zrna. Pomocí elektronové mikroskopie byl stanoven majoritní prvek olovo. Opět se jedná o olovnatou bělobu se stopami jiného pigmentu.

Závěr: Analýza pojiv ukázala, že u vzorku č. 3 (pojivo přemalby) se pravděpodobně jedná o směs vaječného pojiva a gummy, mikrochemické testy byly pozitivní na polysacharidy a bílkoviny. U vzorku č. 4 byly mikrochemické testy pozitivní na polysacharidy a oleje, pravděpodobným pojivem je guma. Všechny analyzované barevné vrstvy obsahovaly ve spodních vrstvách olovnatou bělobu. Vzorek č. 1 (6522) a vzorek č. 2 (6523) mají kromě podkladní vrstvy ještě vrstvu svrchní – přemalbu – sestávající ze směsi obsahující převážně zinkovou barvu.

Zpracovala:

*Ing. Eva Štemberová,
Fakulta restaurování Univerzita Pardubice*

V Litomyšli 24. 11. 2011

Příloha číslo 3. 2



Chemicko-technologický průzkum: Papírové kartuše – zámek Dobřenice

Zadavatel průzkumu:

- Martina Golíková

Zadání průzkumu:

- *Identifikace vlákninového složení papíru*
- *Identifikace pojiva*
- *Identifikace pigmentů barevné vrstvy*
- *Stratigrafie barevných vrstev*

▪

Metody průzkumu:

- *Optická mikroskopie v dopadajícím a procházejícím světle* – provedeno na optickém mikroskopu OPTIPHOT-2 Pol (Nikon, Japan).
- *Mikrochemické zkoušky* (důkazová reakce pyrrolových derivátů, důkaz přítomnosti polysacharidů, test alkalického zmýdelnění, důkaz škrobu, test na gumy)
- *Rastrovací elektronová mikroskopie s energiodisperzním analyzátozem (REM-EDS)* – provedeno na elektronovém mikroskopu JEOL JSM 5500 LV s analyzátozem IXRF s detektorem Gresham Sirius 10. Provedeno ve spolupráci s Ing. Milanem Vlčkem, CSc. ze Společné laboratoře chemie pevných látek AV ČR a Univerzity Pardubice.

▪

Popis metodiky:

- *Určení druhu pojiva mikrochemickými zkouškami* – důkaz bílkovin přes pyrroly a pyrrolové deriváty, důkaz vysýchavých olejů pomocí pěnového testu, důkaz přítomnosti polysacharidů přes furfural a jeho deriváty, test přítomnosti škrobu Lugolovým roztokem, test na gumy – přítomnost pentóz.
- *Vlákninové složení papíroviny – Herzbergova vybarvovací zkouška*
Vzorky byly rozvlákněny v destilované vodě. Po vysušení byly vzorky zakápnuty Herzbergovým činidlem, zakryty krycím sklíčkem a pozorovány v mikroskopu v procházejícím světle.
- *Stratigrafie barevných vrstev* – vzorky byly zality do dentální pryskyřice Spofacryl. Byly vybroušeny příčné řezy vzorků. Nábrusy byly pozorovány pod mikroskopem v dopadajícím viditelném, modrém a UV světle při zvětšení 50x, 100x a 200x, 400x.
-
- **Počet vzorků k analýze:** 11

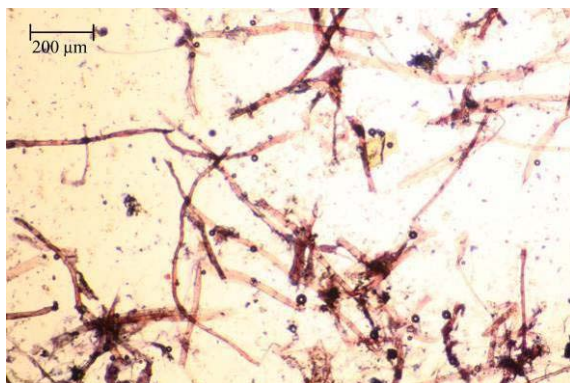
Vzorky byly odebrány zadavatelem

vzorek	popis
Vz. č. 1	Spodní vrstva papíru, odpadlá část
Vz. č. 2	Lepidlo 1, prášek
Vz. č. 3	Podkladní papír malby
Vz. č. 4	Lepidlo 2 (mezi papíry), odpadlé fragmenty
Vz. č. 5	Lepidlo 2 (mezi papíry), prášek
Vz. č. 6	Barevná vrstva – zelená – neanalyzováno
Vz. č. 7	Soli – neanalyzováno
Vz. č. 8 (6515)	Barevná vrstva – fialová
Vz. č. 9 (6516)	Barevná vrstva – okrová
Vz. č. 10 (6517)	Barevná vrstva – modrá
Vz. č. 11	Pojivo – omítka

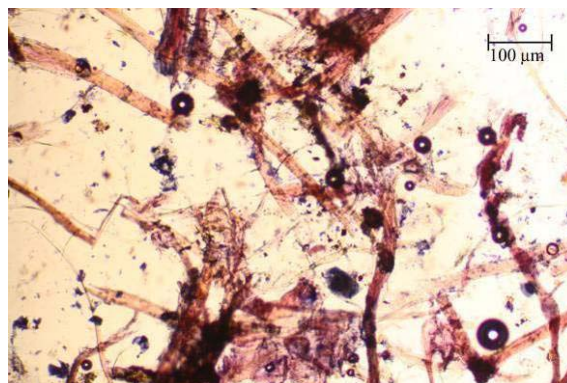
Výsledky chemicko-technologického průzkumu:

Stanovení vlákninového složení papíru:

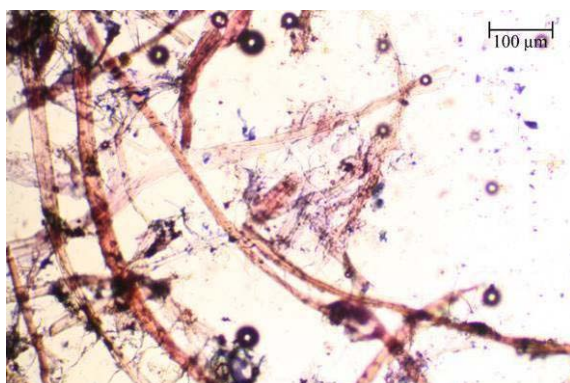
Vzorek č. 1



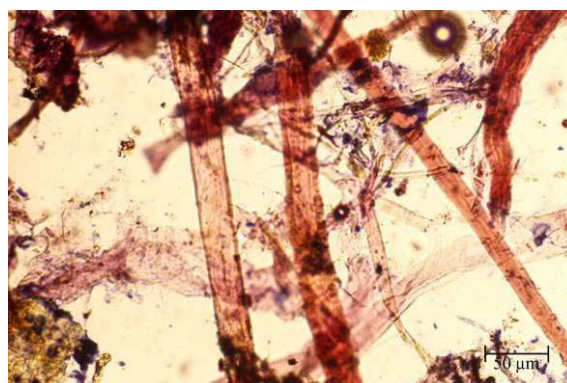
Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 50x



Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 100x



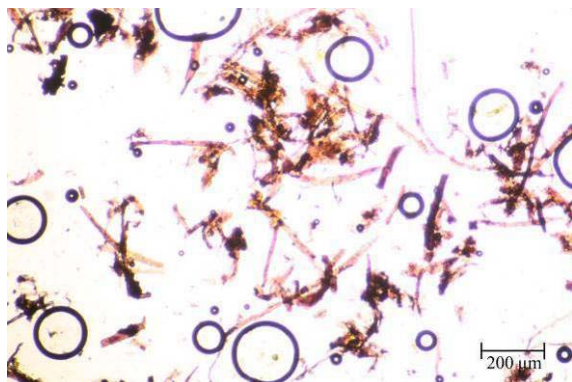
Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 100x



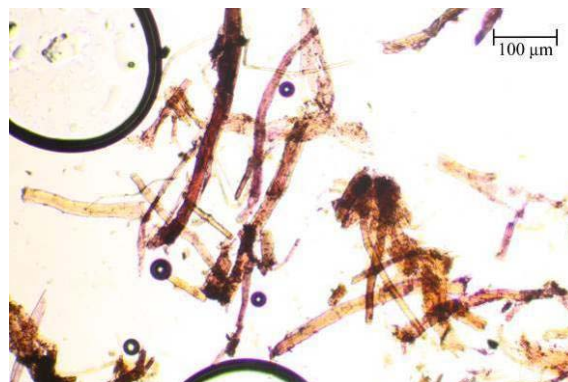
Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 200x

Většina vláken se po kontaktu s Herzbergovým činidlem zbarvila do vínově červena. Což je typické pro hadrovinu. Na většině vláken lze pozorovat charakteristické znaky rostlinných lýkových vláken (len, konopí).

Vzorek č. 3



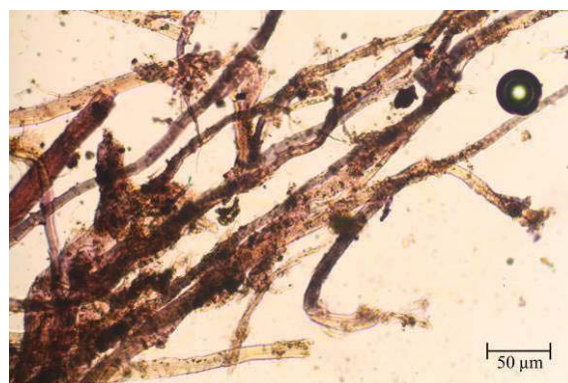
Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 50x



Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 100x



Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 200x



Bílé procházející světlo, foceno při zvětšení mikroskopu 200x

Většina vláken se po kontaktu s Herzbergovým činidlem zbarvila do vínově červena. Což je typické pro hadrovinu. Na většině vláken lze pozorovat charakteristické znaky rostlinných lýkových vláken (len, konopí).

Výsledky mikrochemických testů:

<i>Vzorek</i>	<i>Důkaz vysýchavých olejů</i>	<i>Důkaz bílkovin</i>	<i>Důkaz škrobu</i>	<i>Důkaz polysacharidů</i>
Vzorek č. 2 – lepidlo 1	++	+	+	++

Vzorek obsahuje velké množství ++, vzorek obsahuje malé množství +, vzorek neobsahuje –.

Vzorek č. 2 vykazuje vlastnosti směsi pojiv resp. dvou vrstev použitých pojiv. Mohlo by se jednat o klišové pojivo a škrob. Olej je pravděpodobně původem z barevné vrstvy.

<i>Vzorek</i>	<i>Důkaz vysýchavých olejů</i>	<i>Důkaz bílkovin</i>	<i>Důkaz škrobu</i>	<i>Důkaz polysacharidů</i>
Vzorek č. 5 – lepidlo 2 – mezi papíry	–	+	+	++

Vzorek obsahuje velké množství ++, vzorek obsahuje malé množství +, vzorek neobsahuje –.

Vzorek č. 5 a vzorek č. 4 vykazují vlastnosti směsi pojiv resp. dvou vrstev použitých pojiv. Mohlo by se jednat o klišové pojivo a škrob.

<i>Vzorek</i>	<i>Důkaz vysýchavých olejů</i>	<i>Důkaz bílkovin</i>	<i>Důkaz škrobu</i>	<i>Důkaz polysacharidů</i>	<i>Důkaz gum</i>
Vzorek č. 11 – pojivo – omítka	–	–	–	+	+

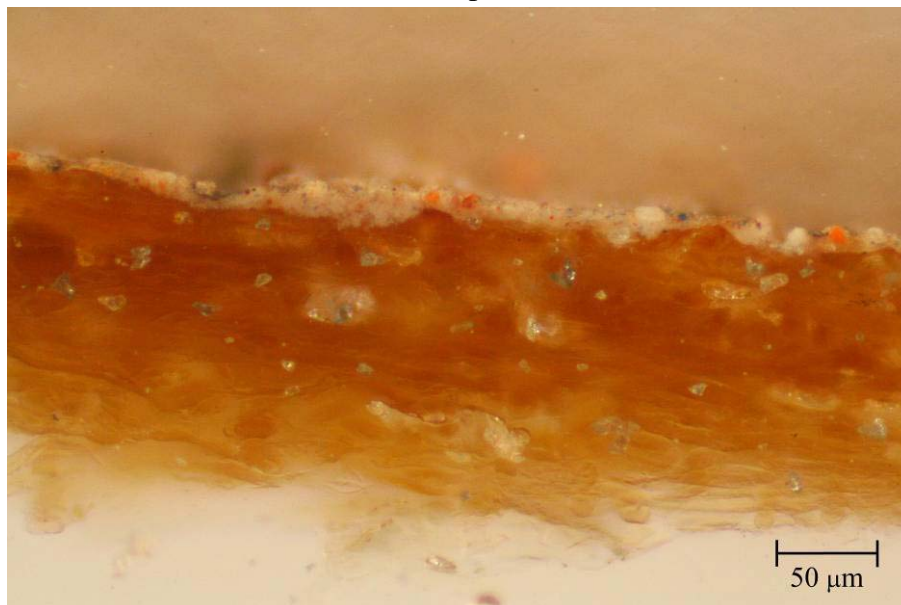
Vzorek obsahuje velké množství ++, vzorek obsahuje malé množství +, vzorek neobsahuje –.

Vzorek č. 11 byl pozitivní na polysacharidy a gummy. Test na škrob byl negativní. Použitým pojivem je tedy pravděpodobně některý typ sacharidického adheziva (ovocná/arabská guma).

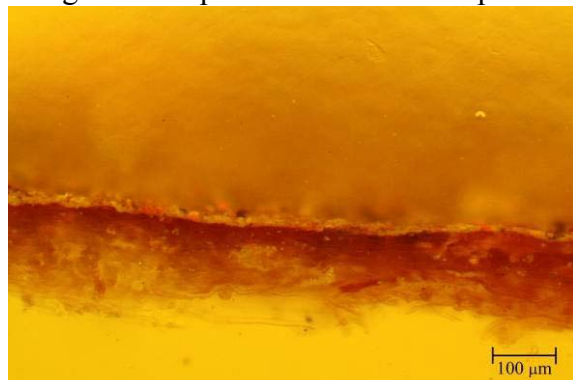
Výsledky stratigrafie:

Vzorek č. 8 (6515)

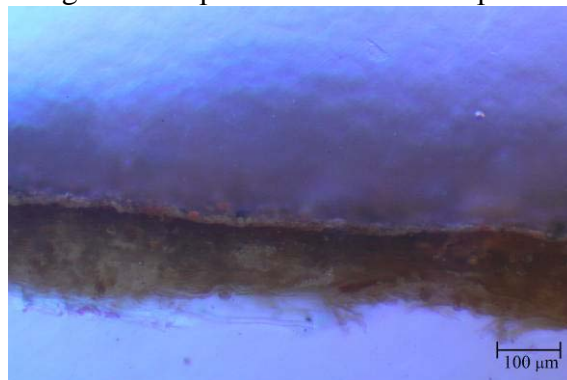
Obr. č. 13: Vzorek č. 8 (6515) v bílém dopadajícím světle. Fotografováno při zvětšení mikroskopu 200x



Obr. č. 14: Po excitaci modrým světlem.
Fotografováno při zvětšení mikroskopu 100x

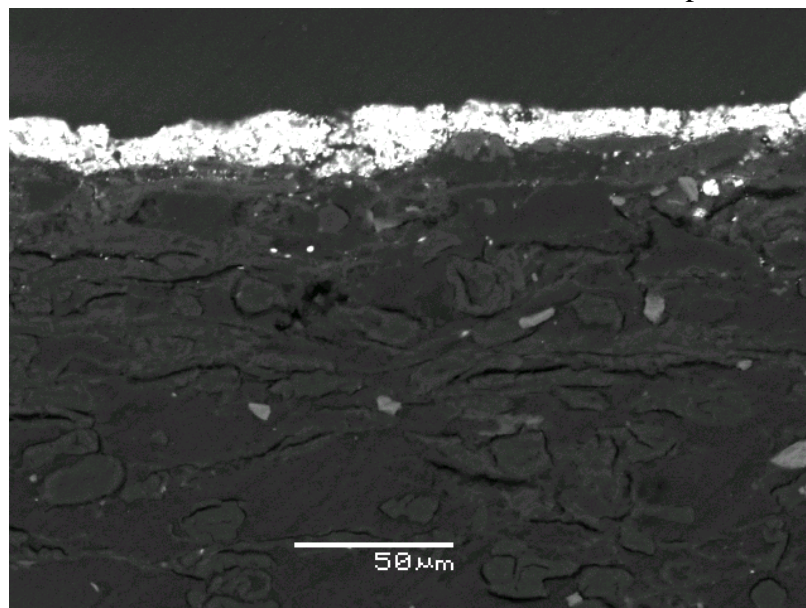


Obr. č. 15: Po excitaci UV světlem.
Fotografováno při zvětšení mikroskopu 100x



Vzorek č. 8 (6515)

Obr. č. 16: Snímek z elektronového mikroskopu.

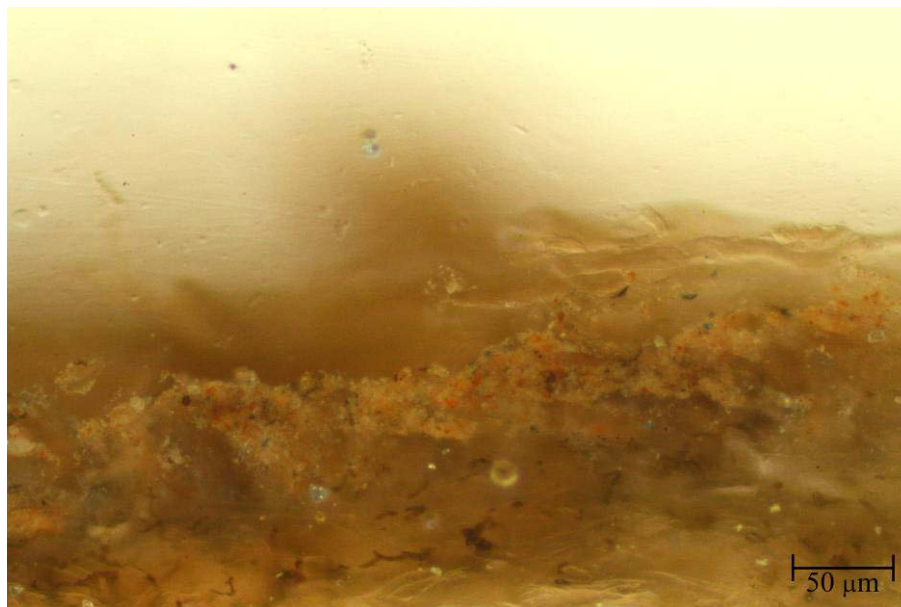


1. vrstva	Světle fialová	REM-EDS: Pb
-----------	----------------	-------------

Vzorek č. 8 (6515) se skládá z podkladní vrstvy papíru a jedné tenké barevné vrstvy v odstínu světle fialové. Barevná vrstva nevykazuje žádnou charakteristickou luminiscenci v modrém dopadajícím ani v ultrafialovém světle. V bílém dopadajícím světle lze ve vrstvě pozorovat zrnka oranžové a červené barvy, matrice vrstvy je převážně bílá. Základem vrstvy je běloba na olovnatém principu. Jiné prvky nebyly elektronovou mikroskopií detekovány.

Vzorek č. 9 (6516)

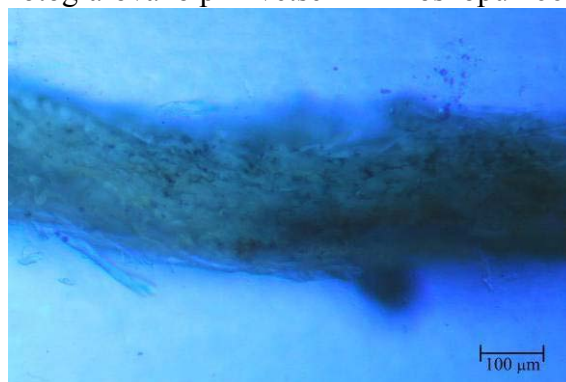
Obr. č. 5: Vzorek č. 9 (6516) v bílém dopadajícím světle. Fotografováno při zvětšení mikroskopu 200x



Obr. č. 6: Po excitaci modrým světlem.
Fotografováno při zvětšení mikroskopu 100x

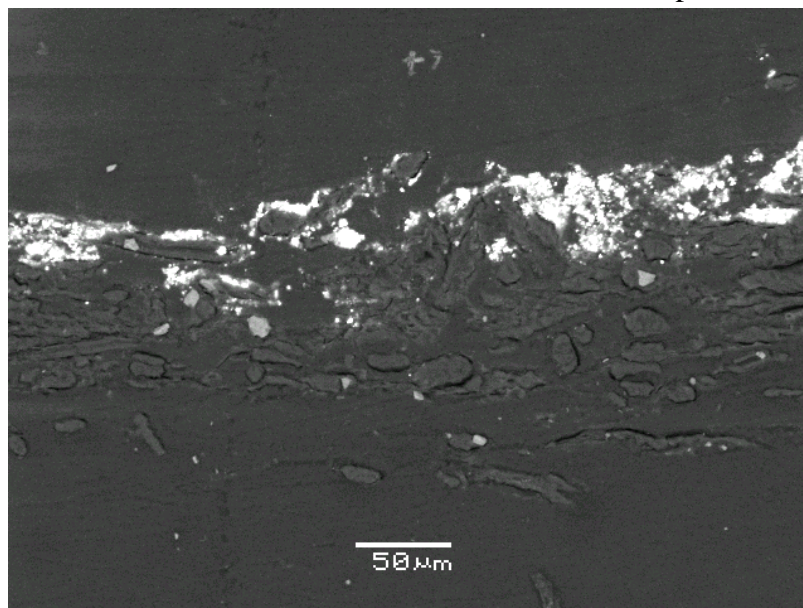


Obr. č. 7: Po excitaci UV světlem.
Fotografováno při zvětšení mikroskopu 100x



Vzorek č. 9 (6516)

Obr. č. 8: Snímek z elektronového mikroskopu.



1. vrstva	Okrová	REM-EDS: Pb, Fe
-----------	--------	-----------------

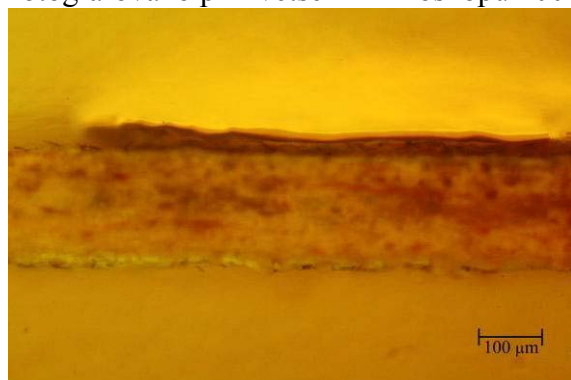
Vzorek č.9 (6516) se skládá z papírového podkladu a jedné barevné vrstvy v odstínu okrové. Barevná vrstva nevykazuje žádnou charakteristickou luminiscenci v modrém dopadajícím ani v ultrafialovém světle. Barevnou vrstvu lze v optickém mikroskopu pozorovat jako směs různobarevných zrn, zejména červené, zelené a bílé barvy. Pomocí elektronové mikroskopie bylo stanoveno, že se jedná o směs pigmentů. Na základě složení stanoveného energiově disperzním analyzátozem lze předpokládat, že se jedná o směs pigmentu na bázi hlínky a olovnaté běloby.

Vzorek č. 10 (6517)

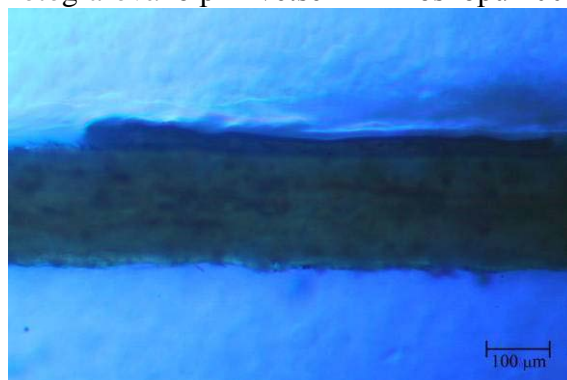
Obr. č. 9: Vzorek č. 10 (6517) v bílém dopadajícím světle. Fotografováno při zvětšení mikroskopu 50x



Obr. č. 10: Po excitaci modrým světlem.
Fotografováno při zvětšení mikroskopu 100x

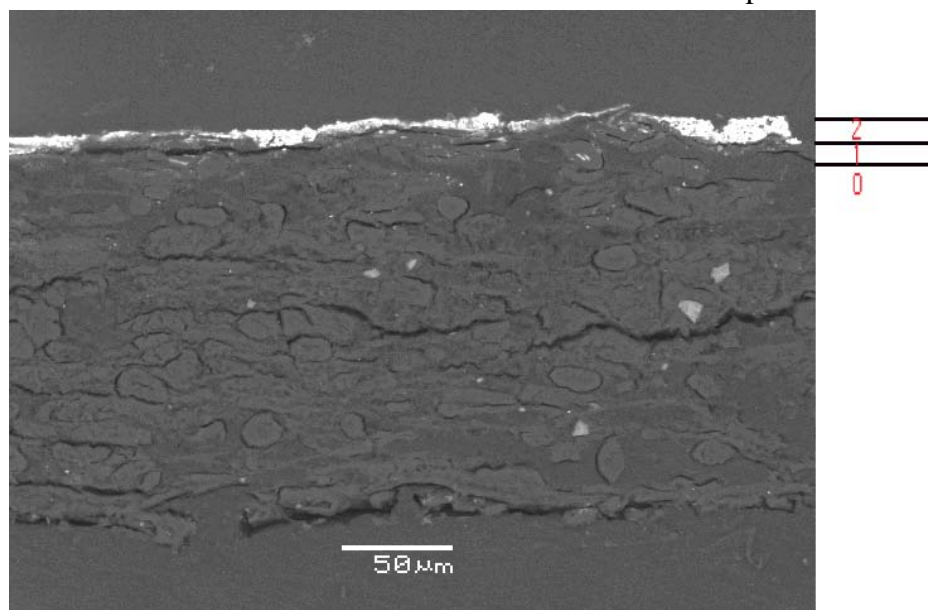


Obr. č. 11: Po excitaci UV světlem.
Fotografováno při zvětšení mikroskopu 100x



Vzorek č. 10 (6517)

Obr. č. 12: Snímek z elektronového mikroskopu.



0. vrstva	Podklad – papír	Organika
1. vrstva	Tmavá	REM-EDS: nedetekováno
2. vrstva	Světle modrá	REM-EDS: Pb

Vzorek č. 10 (6517) se skládá z podkladové vrstvy papíru a ze dvou kompaktních barevných vrstev. Barevné vrstvy nevykazují žádnou charakteristickou luminiscenci v modrém dopadajícím ani v ultrafialovém světle. V bílém dopadajícím světle lze pozorovat spodní tmavou vrstvu optickým charakterem odpovídající vrstvě silikátového/hlinkového typu a svrchní tenkou bílou (makroskopicky světle modrou) vrstvou. Vrchní bílá vrstva je tvořena bělobou na olovnatém základu, další prvky nebyly energiově disperzním analyzátozem detekovány.

Závěr:

Všechny analyzované vzorky podložky jsou přírodního charakteru. V podložkách nebyly nalezeny známky syntetických materiálů. U vlákninových složení vzorků č. 1 a č. 3 se jedná o hadroviny obsahující rostlinná lýková vlákna. U analyzovaných pojiv se pravděpodobně jedná o směs klišového pojiva a škrobu. Vzorek č. 2 navíc obsahuje značné množství olejů. Hlavní prvkem obsaženým ve všech analyzovaných barevných vrstvách je olovo, vzhledem ke zbarvení vzorků lze usuzovat na olovnatou bělobu. U vzorku č. 9 (6516) byly navíc nalezeny stopy železa a u vzorku č. 10 (6517) se pod olovnatou vrstvou nachází vrstva podkladní, pravděpodobně hlinková.

Zpracovala:

*Ing. Eva Štemberová,
Fakulta restaurování Univerzita Pardubice*

V Litomyšli 24. 11. 2011

Příloha číslo 4.

Restaurátorský záměr

Předmět restaurování: transfery papírové tapety ze Zámku Dobřenice

Inventární číslo: nezařazeno

Autor díla: neznámý

Doba vzniku díla: cca 1. Pol. 20. Století

Materiál: papír

Technika: tempera na papíře

Rozměry restaurovaného díla:

1. 216 x 97 x 20 cm

2. 278 x 98 x 20 cm

Zadavatel: Zámek Dobřenice, Karla Katchnerová

Vedoucí práce: Mgr. art. Veronika Kopecká (č.j. MK18057/2007)

Popis díla:

Jedná se o velmi unikátní a cenný soubor papírových tapet různého formátu ze Zámku v Dobřenicích.

Zámek je postaven v pseudoklasicistním stylu, ve střední části je jednopatrový, boční křídla jsou přízemní. Západní průčelí je sedmiosé, zakončené frontony nad římsou střední části i křídel. Interiér zámku pochází z 19. a 20. století. Místnost, kde byly tapety původně umístěny, je postavena na čtvercovém půdorysu. Z této místnosti (sálu) je možné vstoupit třemi velkými prosklenými dveřmi na terasu vedoucí do anglického parku.

Tapety byly původně čtyři a měly zřejmě kruhovou kompozici. Dvě části se bohužel nedochovaly vůbec. Předmětem tohoto záměru tedy budou dva kusy zachované tapety a výroba jejich kopií.

Transfery byly původně vsazeny do ozdobných dřevěných nízce konvexo-konkávně profilovaných lišt bílé barvy, které se dochovaly pouze v torzu. Podložku díla tvoří pravděpodobně papír z rostlinných vláken. Dílo má tvar nepravidelného pětiúhelníku. Malba je provedena velmi lazurně, místy se tahy ztrácí a tempera

připomíná povrch pastelu. Technika malby je velmi kvalitní, což svědčí o povaze autora.

Námětem díla je figurální výjev anděla (pravděpodobně putti) s květinovou girlandou na bledě modrém pozadí. Jedná se o centrální kompozici.

Na jednom díle, označme jej jako transfer č. 1, je andílek zobrazen letící téměř z anfacu (tříčtvrtěprofilu) tančící, podložku tvoří pravděpodobně pouze jeden díl papíru. Na druhém, označme jej jako transfer č. 2, je postava putti zobrazena z profilu (poloprofil), podložka tohoto díla je vytvořena ze tří částí papíru nepravidelného formátu. Květinovou girlandu pravděpodobně tvoří šípková růže a růžová stuha. Anděl je zde zobrazen jako nahé malé dítě s plavými vlasy. Celý výjev je ohraničen výraznou bordurou – dvěma barevnými linkami.

Popis poškození:

Povrch tapet je silně znečištěný prachovým depozitem. Díky nešetrné manipulaci a nekvalifikovanému způsobu transferu došlo k lokálnímu úbytku povrchových barevných vrstev a lokálním ztrátám podkladu. Poškození díla se sestává z trhlin, skvrn různého původu i složení, protlaků a perforací.

Došlo i k poškození degradačními procesy stárnutí, lze pozorovat změnu barevnosti papírové podložky způsobenou parně kyselým pH. Objekt je pravděpodobně biologicky napaden, o čemž svědčí skvrny v modrém pozadí i na zadní straně objektu. Dílo také lokálně vykazuje známky špatné adheze a koheze barevných vrstev. Lokálně došlo také k perforaci papíru neznámým nástrojem. Na díle lze také pozorovat nové barevné povrchové vrstvy – přemalby. Jejich lokace a povaha svědčí o tom, jakoby si autor tvořil jakýsi vzorník – barevnou škálu. Přemalby jsou pravděpodobně olejové. Na díle lze také pozorovat různé typy pásek zajišťující polohu fragmentů, které lokálně překrývají i malbu.

Dřevěné části díla – lišty - jsou poškozeny pouze mechanicky, není zde patrné napadení dřevokazným hmyzem, ale bohužel se nám zachovaly pouze fragmentárně, bude tedy nutné je rekonstruovat.

Původní systém upevnění se tedy skládal z papírového podlepu – tištěné listy (pravděpodobně encyklopedie) a dřevěné lišty, která dílo z líce rámovala a zajišťovala.

V současné době jsou transfery uloženy v Ateliéru restaurování uměleckých děl na papíru na Fakultě restaurování.

Současný stav děl je nerepresentovatelný a velmi havarijný. Doporučuji proto jeho restaurování a zejména vytvoření adekvátního prostoru a systému pro uložení takto cenného díla.

Koncepce restaurátorského zásahu

I. etapa: Zmapování rozsahu poškození, popis díla, provedení restaurátorského průzkumu

II. etapa: Restaurování děl

III. etapa: Vytvoření kopie děl

IV. etapa: Vytvoření nové adjustáže a osazení děl zpět na strop

Návrh restaurátorských prací

fotografická dokumentace stavu před, průběhu restaurátorského zásahu a stavu po restaurování

odběr vzorku k mikrobiologické analýze

průzkum fyzického stavu objektu a odborné analýzy (identifikace barevných vrstev, vlákninové složení papíru, provedení zkoušek rozpustnosti, měření pH papírové podložky pomocí pH metru s dotykovou elektrodou.)

prekonsolidace havarijních částí díla přelepem z japonského papíru a 3% roztoku Klucelu G v etanolu

dezinfekce v parách n-Butylalkoholu v případě pozitivního mikrobiologického nálezu

provedení zkoušek čištění

mechanické čištění suchou cestou (gumy wishab a wallmaster, štětce)

konsolidace barevných vrstev

v případě pozitivních výsledků zkoušek rozpustnosti provést dočasnou fixaci rozpustných médií pomocí roztoku cyklododekanu v lékařském benzínu.

sejmutí nevhodných doplňků – podlepů zadní strany a kyselých adheziv

sejmutí přemaleb

čištění vlhkými procesy - odsávání nečistot na vakuovém stole do vlhkých filtračních papírů za podtlaku. Filtrační papír umocní efekt odsávání a zároveň nám bude poskytovat vizuální kontrolu účinnosti zvolené metody čištění.

chemické čištění odsávání nečistot na vakuovém stole do vlhkých (isopropylalkohol) filtračních papírů za podtlaku. Filtrační papír umocní efekt odsávání a zároveň nám bude poskytovat vizuální kontrolu účinnosti zvolené metody čištění.

vyrovnání a vysušení objektů v sandwichi pod zátěží

zajištění defektů a doplnění chybějících částí papíru pomocí vodné papírové suspenze

klížení doplňků

vyrovnání

lokální izolace následujících zásahů 1% roztokem Klucelu G v etanolu

nápodobivá retuš přírodními minerálními pigmenty a 2 % roztoku Klucelu G v etanolu

adjustace díla: vrácení transferu na původní místo:

Instalace na mobilní panel (který bude možné kdykoliv snadno sejmut)

A. Osazení díla zpět na omítku

Použité materiály

Bělený šelak

Tylose MH 300 – metylhydroxyetylcelulóza

Tylose MH 6000 – metylhydroxyetylcelulóza

Klucelu G - hydroxypropylcelulóza

Japonský papír – Mino tengujo 9 g/m²

Papírovina (, Velké Losiny)

Azobarviva

Přírodní minerální pigmenty

n-Butylalkohol

Isopropylalkohol

Etanol

Mikrobiologická analýza – sladinový agar s inaktivátory

Toluen

White spirit

Dřevěná deska

Vruty

Hmoždinky

Benátské mýdlo

Dimethylformamid

ethylenglykolmonoethyleter

Součástí restaurování není rekonstrukce dřevěných nízce profilovaných lišt.

V Litomyšli dne 11. 2. 2011

Mgr. art. Veronika Kopecká