

Restaurování a konzervace uměleckých děl na papírové podložce

BcA. Věra Kašparová

Fakulta restaurování Univerzity Pardubice

ABSTRACT The Conception of Conservation and Restoration of Artworks on Paper Support

The Restoration of Artworks on Paper Support is relatively a new area and crux of the problem is how to technologically combine the restoration of paper support and paint layer. This thesis is mainly about conception of conservation and restoration of artworks on paper support. The theoretical part deals with the basic terminology in area of restoration and conservation, as well as development of the restoration practice and views on the completion of missing parts and examples of conceptions of restoration of artworks on paper support. The thesis includes also detail description of exemplary restoration processes on selected works and it is emphasizing different approaches to restoration practice. The restoration process was executed on paintings on paper supports with religious themes which were found in small church in Prackov in desolated state and all the themes were painted by two local painters, Jan Šilhán and unknown author, in 19th/20th century. Finally 21 different types of conceptions were presented and described in detail in the thesis (3 conservation treatments, 3 partial restoration treatments and 15 complete restoration treatments).

ÚVOD

Bakalářská práce¹ představuje přehled koncepcí konzervace a restaurování uměleckých děl na papírové podložce, která vznikla za účelem vytvoření učební pomůcky, jež bude sloužit především při výuce studentů oboru Restaurování a konzervace uměleckých děl na papírové podložce.

Jelikož je tento obor oborem poměrně mladým, představuje tato práce jakýsi prvotní pokus o vymezení okruhu problémů. Podstatou problematiky oboru, jehož vznik datujeme do akademického roku 2003/2004, je technologicky skloubit restaurování papírové podložky a barevné vrstvy. Zároveň je nutné podotknout, že restaurátorská praxe vychází z obecné etiky restaurování a ze zkušeností ostatních oborů, zabývajících se péčí o památky. V oblasti doplňování a v otázce retuší vychází z poznatků restaurování deskové malby, závěsného obrazu, nástěnných maleb a dalších.

Zejména se jedná o provedení závěrečné retuše, jejichž zásady byly vyvíjeny právě na základě zkušeností při restaurování nástěnných maleb. Typy retuší užívané při restaurování děl na papírové podložce se v zásadě shodují s retušemi užívanými v ostatních oborech, nicméně odlišnosti nacházíme v použitém materiálu, ale samozřejmě i velikosti čar nebo teček.

Práce shrnuje základní termíny spjaté s restaurátorským zásahem a objasnění historických skutečností ovlivňujících restaurátorskou praxi v dnešní době. Podstatnou část tvoří pojednání

¹ KAŠPAROVÁ, Věra. *Koncepce restaurování a konzervace uměleckých děl na papírové podložce (Bakalářská práce)*, Vlčkov 2013.

o retuši, jejím vývoji a nástinu historických přístupů závěrečné prezentace uměleckého díla, včetně negativních příkladů z praxe.

Důležitost spatřujeme v zachování autenticity uměleckého díla. Restaurátor se dává do služeb uměleckého díla; měl by k němu přistupovat s pokorou. Při snaze o zachování jeho autenticity musí potlačit svou výtvarnou invenci do té míry, aby dílo zachránil, prodloužil jeho život, a aby mohlo být opět prezentováno. K častým dezinterpretacím uměleckých děl docházelo nejen v minulosti, ale bohužel i v dnešní době.

V restaurátorské praxi se setkáváme s mnoha specifiky, která je nutno jasně formulovat. Výše popsané skutečnosti vedly ke vzniku této práce. Hned na začátku bychom rádi upozornili na to, že se nejedná o komplexní přehled všech možných variant koncepcí restaurování a konzervace uměleckých děl na papírové podložce. Bakalářská práce představuje 21 koncepcí konzervace a restaurování uměleckých děl na papírové podložce, tedy 3 konzervační zásahy, 3 částečné restaurátorské zásahy a 15 komplexních restaurátorských zásahů.

Modelové zásahy s použitím jednotlivých koncepcí byly demonstrovány na prackovských malbách darovaných škole. Jedná se o unikátní soubor maleb v lidovém stylu, nalezený v dosti neutěšeném stavu v kapli Panny Marie v Prackově. Na základě průzkumu bylo zjištěno, že malby byly inspirovány jednotlivými zastaveními kaplí ve Vambeřicích. Spoluprací s odborníky se podařilo dohledat starší soubor, taktéž inspirovaný Vambeřicemi, a to v Městském Muzeu v Moravské Třebové. Rozsáhlý, z části restaurovaný cyklus, byl zřejmě namalován dvěma malíři. S největší pravděpodobností byl jedním z autorů železnobrodský laický malíř Jan Šilhán, autor betlémů; druhý má zřejmě spojitost s výzdobou nástropní malby výše zmiňované prackovské kaple.

1. UMĚLECKÁ DÍLA NA PAPIROVÉ PODLOŽCE

1.1 Charakteristika uměleckých děl na papírové podložce

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

Předmětem našeho zájmu jsou umělecká díla dvourozměrná, případně trojrozměrná. Jedná se o díla na papírové podložce s barevnou vrstvou. Zahrnuje pestrou škálu artefaktů, lišících se jak technikou barevné vrstvy, tak dokonce typem a způsobem výroby samotné papírové podložky. V praxi se setkáváme s kresebnými technikami i technikami malířskými – malbami pojenými různými pojítky, nebo grafickými technikami, či jejich kombinacemi; dále s historickými technologiemi a materiály (akvarel, olejomalba, uhel, pastely, grafit, tužka, apod.) nebo s novodobými záznamovými prostředky (fixy, inkousty, apod.), které často způsobují poškození papírové podložky, či podléhají vlastní degradaci (blednutí).²

Účel vzniku a dalšího využití uměleckých děl na papírové podložce se během historie často měnil. Tato díla mnohdy nebyla primárně určena k prezentaci; sloužila jako přípravný materiál k provedení realizace závěsných obrazů, nástěnných maleb. Tyto přípravné práce měly plnit svou funkci jen období vzniku svébytného uměleckého díla. Dnes jsou na ně kladeny vysoké nároky spojené

² <http://www.cci-icc.gc.ca/caringfor-prendresoindes/articles/422-eng.aspx>

s prezentací; stávají se plnohodnotnými uměleckými díly. Často se předpokládalo, že budou dokonce zničeny, a proto byly provedeny různorodými, mnohdy nekvalitními materiály na podřadnou podložku. Dnes jsou však pro nás cenným historickým pramenem.

Řadíme mezi ně například velkoformátové kartony vznikající už od období renesance, které sloužily k zaznamenání prvotních myšlenek umělců. Jednalo se o skici budoucích realizací a studie.

Přípravné kartony³ byly často provedené ve stejném rozměru jako výsledný originál (cartone z italského jazyka znamená velký kus papíru) a musely být schváleny investorem. Přípravné skici prvotně sloužily jako předlohy pro následné vytvoření nástěnných maleb, tapiserií nebo deskových maleb – nejedná se o závěrečné dokončené umělecké dílo.

Rafael Santi vytvářel návrhy rozměrných gobelínů na jednotlivé kusy papíru, které slepoval pomocí lepidla z mouky. Výsledný karton byl posléze rozřezán na vertikální pruhy, které se staly předlohou pro jednotlivé tkalce. V 17. století byly nakaširovány na plátěnou podložku a od té doby sloužily jako svébytné umělecké dílo různých sbírek.⁴

Setkáváme se ale také s novodobými případy. Příkladem může být přípravná kresba Alfonse Muchy⁵ o rozměrech 1570x6062 milimetrů, provedená na pauzovacím papíře. Kresba v měřítku 1:1 sloužící jako podklad pro závěsný obraz byla perforovaná přibližně po 5 milimetrech, což poukazuje na značnou destrukci velmi křehké papírové podložky. Perforace je v tomto případě záměrem, složila k přenosu linií, což znamená, že při restaurování musela být zachována. V současné době je přípravná skica chápána jako svébytné umělecké dílo, přičemž původně vznikalo jen jako pomocný materiál.

Především s rozvojem vědy a průmyslu se stala papírová podložka materiálem sloužícím k zaznamenání architektonických návrhů, skicáků, nebo návrhů výzdoby interiérů (štuková výzdoba, tapety). Architekti a řemeslníci vytvářeli propracované vizualizace svých případných zakázek. Tyto návrhy sloužily jako „vizitka“, prezentace prací. Do dnešní doby jsou pro nás významným pramenem dokumentujícím podoby a změny staveb, interiérů. Mnohatisícové položky archivních fondů tvoří taktéž různé plány a mapy. Od středověku a raného novověku se setkáváme s mapováním šlechtického majetku. Zpočátku jsou topografické celky zaznamenány na pergamenu, ale po příchodu papíru se často setkáme s velkoformátovými mapami na ručním papíru, později kaširovaném na plátně. Tyto plány se často používaly v terénu, postupně byly dokreslovány a měněny. Z toho důvodu zde nacházíme kombinaci různých záznamových prostředků, ale i papírových podložek a druhotných vysrávek. Restaurování těchto artefaktů vyžaduje stejně jako u všech uměleckých děl znalost materiálu a případné problémy spojené s destruovaným dílem.

1.2 Restaurování papírové podložky

S laickými opravami papírové podložky se setkáváme od počátku; historických pramenů je však poměrně málo. Od 17. a 18. století se vydávaly různé příručky zabývající se především opravami tisků. Většinou se jednalo o umělce, či grafiky, kteří se snažili opravit grafické sbírky, kresby. Z období kolem poloviny 18. století máme zprávy o kaširování a podlepování těchto děl na druhotnou podložku. Tito „restaurátoři“ většinou pracovali pro soukromého zadavatele, kterými mohli být majitelé různých sbírek nebo obchodníci s uměním.

³ <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/raphael-cartoons-what-is-a-cartoon/>

⁴ <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/raphael-cartoons-what-is-a-cartoon/>

⁵ KOPECKÁ, Veronika. *Restaurátorská zpráva. Poddaní Nymburští L. P. 1421, Bohu a Pražanům*. Litomyšl, 2008.

Samotné zásahy se lišily kvalitou provedení. Pokud bylo dílo restaurováno správci sbírek, často se jednalo o zásahy těžkopádné, lidové, oproti zásahům, které byly provedeny malíři, kteří znali technologii a postupy výstavby uměleckých děl. Zvláštní skupinu také tvoří „po domácku“ provedené zásahy laiků. Musíme si uvědomit, že ačkoliv se jedná o zásahy často primitivní a dávno překonané, dílo by bez této záchrany mnohdy nemohlo přežít do této doby. Možnosti těchto laických restaurátorů byly značně omezené.⁶

Až v první polovině 20. století vznikají první restaurátorské dílny při státních institucích (galerie, muzea, archivy,...).⁷ Samotný vývoj restaurování závisí také na možnostech a vyspělé technologii. V 50. letech 20. století popisuje František Petr ve své publikaci problematiku restaurování současné papírové podložky, která nemá dobrou kvalitu, a proto velmi rychle podléhá zkáze. Doporučuje proto transfer malby na novou nosnou podložku (plátno, dřevěná deska), aby bylo umělecké dílo zachráněno.⁸

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

1.3 Problematika historických i novodobých restaurátorských zásahů

U restaurování uměleckých děl na papírové podložce platí všechna rizika snad ještě ve větší míře. Mezi riskantní procesy patří dezinfekce, mokré čištění, nebo neutralizace. Zde pro ilustraci předkládáme několik příkladů. Pokud je umělecké dílo vytvořeno olejovou barevnou vrstvou nebo vrstvou lakovou, může při dezinfekci dojít k jeho narušení, či vzniku nevratných zákalů. Při mokřém čištění a následovném zalisování může dojít ke změně lesku povrchu papírové podložky, nebo změně struktury, stejně jako při přenesení na novou podložku. Často se setkáváme s použitím kyselých novodobých podložek (transparentní papír, dřevitě lepenky,...) v kombinaci s barevnou vrstvou. Proto je vždy nutné zvážit použití procesu odkyselení, aby nedošlo ke ztrátě barevné vrstvy. Razantní změna pH může vést ke změně barevnosti, či v krajním případě až k úplnému odbarvení. Obecně lze za problémová považovat některá organická barviva, či organické pigmenty.⁹ S podobnými zásahy se můžeme setkat již v dobách dávno minulých. Další poškození mohlo být také způsobeno nevhodným skladováním v nešetrných podmínkách.

Jak bylo popsáno výše, restaurování uměleckých děl na papírové podložce je procesem velmi složitým, a to díky pestrosti užitých technik a materiálů. Je proto nutná zkušenost z oboru restaurování závěsných obrazů, maleb, ale také znalost restaurování papíru a zároveň spolupráce

⁶ POULSON, Tina Grette. *Retouching of art on paper*. London: Archetype, 2008 s. 22–25 (dále jen: POULSON, Tina Grette. *Retouching*).

⁷ *Ibidem*, s. 12.

⁸ PETR, František. *O starých malbách a jejich restaurování*. Praha, 1954, s. 251 (dále jen: PETR, František. *O starých malbách*).

⁹ KOPECKÁ, Veronika. *Úskalí spojená s restaurováním moderních papírových artefaktů*. In: *Acta artis academica. Znalost a praxe ve výtvarném umění – Sborník 4. mezioborové konference ALMA*. Praha, 2012, s. 285 (dále jen: KOPECKÁ, Veronika. *Úskalí spojená s restaurováním*).

technologa a historika umění. Papírová podložka je díky svému chemickému složení a vlastnostem velmi choulostivým materiálem. Jedná se o nosič cenných historických informací, a proto je nutné jej zachovat pro další generace.

Problémy spjaté s restaurováním novodobých děl na papírové podložce mohou být způsobeny autorskou chybou – špatnou kombinací materiálů použitých při vzniku díla; použitou metodou výroby papíru nebo předchozími zásahy, které mohou mít povahu odbornou, či neodbornou.¹⁰

Staří mistři tvořili díla dle tradičních technologií, využívali kvalitních materiálů, které se navzájem podporovaly a vytvářely společnou symbiózu. Moderní umění začíná experimentovat jak ve svém výrazu, tedy po estetické stránce, tak po stránce technologické. Nesprávně užitá kombinace materiálů vedou k urychlené degradaci díla nebo dokonce k jeho totální destrukci.

Pokud se zabýváme uměleckými díly na papírové podložce, je nutné si uvědomit, že některé látky jsou pro tento materiál extrémně nevhodné. Její zkřehnutí například můžou způsobit olejové malby, pryskyřičné nebo voskové.¹¹

V minulosti se často prováděla vyspravení papírové podložky z důvodu jejího mechanického poškození (natržení, ztráta, apod.). Vysprávky se prováděly různým papírem a jako adhezivum byly použity látky na přírodní bázi – škrob, ovocné gumy, kliš apod. Tyto materiály způsobují vyšší aciditu papírové podložky, která vede k jejímu křehnutí a ztrátě pružnosti. Později se začaly používat lepicí pásky se syntetickými adhezivy, jejichž odstraňování způsobuje značné problémy. Zkřehlý materiál se často podlepoval dalšími vrstvami papíru nebo plátěnou podložkou.

Někdy se setkáváme s případy, kdy může dojít ke zhoršení stavu v souvislosti s hromadně prováděnými úkony. Mezi tyto zásahy můžeme zařadit nešetrně provedené mechanické čištění nebo hromadné odkyselení velkého množství děl bez předchozího zhodnocení stavu materiálu.¹²

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

Samostatnou kapitolu v oboru restaurování děl na papírové podložce, a nejen v tomto oboru, je problematika spjatá s moderním uměním, ke kterému musíme taktéž přistupovat s velkou opatrností, jelikož často může skrývat mnohá tajemství spojená s technologickou stránkou díla. Současným trendem při jeho vzniku je chaos v použitých materiálech, spojování látek, které spolu nekonvenují, nevytvářejí symbiózu. Restaurování moderních uměleckých děl, a to nejen na papírové podložce, je spojeno s mnoha úskalími a otázkami o autentické hmotě, záměru a o tom, co je již produktem degradace a stárnutí.¹³

1.4 Preventivní konzervace

Často se do rukou restaurátora dostanou silně destruované artefakty již na sklonku životnosti. Současný přístup preferuje tzv. preventivní konzervování, jež klade důraz na stanovení a dodržování optimálních podmínek, která nepodporují destrukci díla. Pokud by díla byla ošetřena ještě v dobrém stavu, jednalo by se o jednodušší konzervátorský zásah. Výhodou by byla i finanční stránka situace.

¹⁰ KOPECKÁ, Veronika. *Úskalí spojená s restaurováním*, s. 283.

¹¹ *Ibidem*, s. 284.

¹² *Ibidem*, s. 285.

¹³ POULSON, Tina Grette. *Retouching*, s. 79.

Na druhou stranu instituce nemají možnost provádět tyto konzervační zásahy pro velké množství artefaktů, které by tento zásah potřebovaly. Klíčovým krokem je tedy vytvoření optimálních podmínek, ale i zásad vystavování, krizového plánování atd. Mělo by se jednat o jednu z nejdůležitějších priorit péče o sbírkové fondy.¹⁴

1.5 Retuš uměleckých děl na papírové podložce

Během 20. století se postoj k procesu retuší radikálně měnil; restaurátoři se začali zabývat myšlenkou etických problémů spojených převážně s reverzibilitou. S koncem 19. století a počátkem 20. století se vedly časté diskuze na téma retušování závěsných obrazů, nicméně otázka retuší děl na papírové podložce byla stále víceméně opomíjena.¹⁵

Za zmínku stojí kniha Niny Grette Poulson *Retouching of art on paper*¹⁶, která se zabývá historickými prameny zabývajícími se retušími děl na papírové podložce.

Je zřejmé, že díky rozdílům fyzikálních vlastností není možné u každého materiálu zvolit stejný typ retuší. Pokud není papírová podložka speciálně upravena, jedná se o vláknitý, savý, porézní materiál, díky němuž dochází k absorpci barevné vrstvy do jeho struktury, a tím vzniká jakási interakce. Je tedy zřejmé, že v případě použití jakékoliv retuše a izolace před tímto zásahem, nebude možné v budoucnu retuš u děl na papíru stoprocentně odstranit. Jedná se o první rozdíl mezi těmito artefakty a závěsnými obrazy. Umělecká díla na papíru mají často jednodušší strukturu oproti malbám na jiných podložkách, které se často skládají z podkladu, podmalby, vlastní malby a závěrečného laku. Provedené retuše se na takovém díle mohou snáze rozpoznat. Závěrečný lak dokáže scelit retušované plochy s originální malbou, což může být do značné míry výhodou.¹⁷

Archivní dokumenty plní funkci historického pramene, což znamená, že se na tyto dokumenty klade převážně požadavek zachování autenticity a pravosti, retušuje se minimálně. Dochází často pouze ke stabilizaci, aby mohlo sloužit případným badatelům.¹⁸

2. KONCEPCE RESTAUROVÁNÍ A KONZERVACE UMĚLECKÝCH DĚL NA PAPIROVÉ PODLOŽCE

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

Bude dílo vystaveno a užíváno k prezentačním účelům nebo bude uloženo v depozitáři? Má sloužit jako historický pramen? V jakých podmínkách bude uloženo? Kdo je zadavatelem a majitelem objektu? Bude objekt schopný další prezentace, nebo nese známky tak silné degradace, že je jeho vystavení nemyslitelné? Jedná se o kulturní památku a je tedy nutná spolupráce s NPÚ?

Na tyto otázky neexistuje jednoznačná odpověď. Vždy bude záviset na materiálech a technologiích dané doby, či na zručnosti restaurátora.¹⁹

¹⁴ PAULUSOVÁ, Hana. *Příčiny rozpadu papíru a způsoby jeho konzervace*. In: *Rukověť péče o papírové sbírkové předměty*. Praha: Rada galerií České republiky, 2003, s. 9.

¹⁵ POULSON, Tina Grette. *Retouching*, s. 2.

¹⁶ POULSON, Tina Grette. *Retouching*, s. 26–45.

¹⁷ *Ibidem*, s. 8–9.

¹⁸ *Ibidem*, s. 9.

Pokud má být dílo vystaveno v galerii, v aukční síni, nebo ve sbírkách soukromého investora, očekáváme od něho maximální estetické kvality, tedy ničím nerušený vzhled. Přiznání jakýchkoliv defektů v tomto případě nepřichází v úvahu. Soukromí zadavatelé často kladou restaurátorovi úkol, aby po zásahu byl objekt „jako nový“. Restaurátor musí hledat kompromis, který by uspokojil zadavatele a zároveň restaurátorský pohled, při kterém by úcta k dílu a autentické hmotě památky měla být na prvním místě.²⁰

Druhým pólem je přístup muzeí, jejichž současným trendem je snaha o nastolení optimálních podmínek uložení, a tím i možnost preventivní konzervace. Dokumenty uložené v muzeích a archivech jsou využívány často jen zřídka odbornou veřejností a to jen v rámci badatelské činnosti. Tyto památky plní funkci historického pramene, a proto je estetická hodnota až na druhém místě zájmu.²¹

2.1 Konzervační zásah

Ke konzervačnímu přístupu, či „*galerijnímu přístupu*“, se přistupuje především v případě, kdy se jedná o velmi degradované dílo, u kterého by restaurátorský zásah byl velkým zásahem do podstaty hmoty daného objektu. Klíčovou myšlenkou a východiskem je úcta k hodnotě originálu, kdy se fragment, či torzo díla stává novou esteticky přijatelnou kvalitou.²² Konzervační zásah se snaží o maximální možné dochování autentické hmoty památky pro další generace, a proto je zásah omezen jen na úkony, které v co možná nejmenší míře zasáhnou do podstaty díla. Provádí se většinou pouze očištění povrchu díla mechanicky suchou cestou, aby došlo k odstranění prachového depozitu. V případě nutnosti se dílo dezinfikuje.

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

Stejně jako u všech děl je velice důležitá vhodná adjustace a vytvoření ochranného obalu, chránícího objekt před znečištěním a další degradací. Ke konzervačnímu přístupu můžeme také řídit ambulantní zásahy.²³ Jedná se o dočasnou a rychlou pomoc pro velmi zničená díla. Počítá se s tím, že do budoucna může být na díle proveden komplexnější zásah.

U fragmentárně dochovaného díla se můžeme pokusit o jejich znovusestavení, obnovení původního stavu, tedy o tzv. anastylosu/rekompozici, což znamená opětovné sestavení dochovaných částí do původního tvaru a vzhledu.²⁴

Před uložením díla do ochranné krabice může dojít ke zpevnění havarijních částí papírové podložky můstky z japonského papíru, aby byly tyto partie zpevněny a chráněny před dalším mechanickým poškozením a ztrátou. Při tomto zásahu není kladen důraz na estetické kvality; můstky a přelepy

¹⁹ NEJEDLÝ, Vratislav. *Reverzibilita a mravní zodpovědnost při restaurování výtvarných děl*. In: *Zprávy památkové péče*, 7, 1993, s. 264.

²⁰ POULSON, Tina Grette. *Retouching*, s. 76.

²¹ *Ibidem*, s. 76.

²² KAŠE, Jiří. *Kamenná socha 17. a 18. století v Čechách – problém mezioborového výzkumu*, In: *Zpravodaj společnosti pro starou hudbu*, Praha, 1987, s. 13 (dále jen KAŠE, Jiří. *Kamenná socha*).

²³ <http://wwwold.nkp.cz/restaur/typy.htm>

²⁴ VINTER, Vlastimil. *K otázkám odborné terminologie v oboru památkové péče*. In: *Zprávy památkové péče*. 5–6, XVIII, 1958, s. 182 (dále jen: VINTER, Vlastimil. *K otázkám odborné terminologie*).

z japonského papíru slouží k technickému zabezpečení destruovaných partií. Předpokládá se, že v případě nutnosti nebo požadavku bude do budoucna možné objekt restaurovat.

V rámci bakalářské práce došlo k provedení tří konzervačních zásahů.²⁵ U první ukázky byla u malby provedena pouze dezinfekce a suché čištění; u druhé ještě navíc konsolidace barevné vrstvy a u třetího prezentovaného zásahu došlo ke zpevnění havarijních částí můstky z japonského papíru.

2.2 Částečný restaurátorský zásah

Částečný restaurátorský zásah se omezuje ve většině případů pouze na technické a technologické kroky. Někdy se doplňují nepodstatné a drobné defekty, aby došlo k původnímu vyznění celkového stavu památky. Neprovádí se rozsáhlé estetické úpravy. Tento zásah by mohl být označen i termínem ambulantní zákrok prováděný nejčastěji z důvodu časového tlaku, či ekonomických důvodů.

Můžeme se setkat s částečnou nebo celoplošnou skeletizací,²⁶ která je prováděna ze zadní strany, aby mohlo být dílo prezentováno a esteticky zpevnění nerušilo. Oba dva přístupy byly v rámci bakalářské práce také prezentovány.

Zvláštní pozornost je nutno věnovat restaurování velkoformátových uměleckých děl na papírové podložce, u kterých se setkáváme s rozsáhlými poškozeními z důvodu nevhodné manipulace (rolování, skládání) a problémy spjatými s nevhodným uložením. Problematika restaurování spjatá s těmito artefakty je jedním z hlavních úkolů oboru restaurování a konzervace uměleckých děl na papírové podložce a souvisejících materiálech.

Doplnění chybějících partií papírové podložky netónovaným japonským papírem je jedním z dalších přístupů částečného restaurátorského zásahu, který bychom mohli řadit už na pomezí částečného a komplexního restaurátorského zásahu. Dobré výsledky můžeme pozorovat u doplňování záplat netónovaným japonským papírem při restaurování grafických listů, kreseb, maleb provedených jemným koloritem.

Doplňky z netónovaného japonského papíru plní úkol maximálního zpevnění degradovaného díla, jsou tedy vhodné jak po stránce technické, tak po stránce estetické. V tomto případě vysprávky dotvářejí celkový vzhled památky a umožňují tak komplexní vyznění původního stavu v době vzniku.

Záplaty je možné tónovat do odstínu přibližující se tónu originálu. Obecná úmluva je taková, že by měl být o půl tónu světlejší. Tónovaný doplněk už ale můžeme řadit do komplexního restaurátorského zásahu, který můžeme považovat za neutrální retuš. Práce představuje ukázkou i této koncepce.²⁷

2.3 Komplexní restaurátorský zásah

Komplexní restaurátorský zásah je vysoce specializovaný a časově náročný úkol. Sestává z kroků technologického charakteru, vedoucí ke stabilizaci díla, a estetických kroků snažící se o interpretaci díla v jeho tvarové úplnosti. Doplnění chybějících partií se děje na základě doložených pramenů (analogická rekonstrukce), či na základě domněnky (hypotetická rekonstrukce). Vysprávky je nutné

²⁵ KAŠPAROVÁ, Věra. *Koncepce restaurování a konzervace uměleckých děl na papírové podložce (Bakalářská práce)*, Vlčkov 2013, s. 47–52 .

²⁶ KAŠPAROVÁ, Věra. *Koncepce restaurování a konzervace uměleckých děl na papírové podložce (Bakalářská práce)*, Vlčkov 2013, s. 53–57 .

²⁷ *Ibidem*, s. 57–59.

doplnit z důvodu zajištění fragmentů a jejich spojení; jedná se tedy o technické hledisko, zajišťující stabilitu.²⁸

Tato koncepce se používá u děl vystavovaných v expozici nebo děl určených k prezentaci. K retuším, či rekonstrukcím se také přistupuje u uměleckých děl, která mají být prezentována jako živá památka. Retuše se snaží o navrácení estetických kvalit. Provedení závěrečné retuše závisí na rozsahu poškození, velikosti doplňků, budoucí prezentaci díla a v neposlední řadě také na přání investora.

V rámci bakalářské práce došlo k provedení patnácti následujících koncepcí²⁹, a to doplnění ztrát papírové podložky papírem z dobarvené papírové suspenze; neutrální retuš; lokální retuš; dále napodobivá retuš (napodobivá tečkovaná, lokální a napodobivé *tratteggio rigatino* (pomocí svislých čar), lokální a napodobivé *tratteggio ritoko* (po tvaru), barevná abstrakce, barevná selekce, částečná rekonstrukce technikou *tratteggio ritoko* lokálním tónem); a na závěr hypotetická rekonstrukce a retuš fragmentární malby.

Ztráty papírové podložky jsou doplňovány papírem odlitým z papírové suspenze zabarvené světlo stálými azobarvivy do odstínu originální papírové podložky.³⁰ Tento zásah může být prezentován jako neutrální retuš, která je často využívána právě při restaurování děl písemné kultury. K tomuto přístupu se nejčastěji kloní státní instituce, tedy archivy, či muzea, které využívají tyto objekty především k badatelským účelům. Pokud by byla neutrální retuš provedena barevnou vrstvou, jednalo by se již o neutrální retuš provedenou barevnou vrstvou na neutrální papírové podložce.

Neutrální retuš³¹, jejíž rozvoj proběhl ve střední Evropě v 50. a 60. letech 20. století³², má v zásadě konzervátorský charakter, snaží se o zachování autenticity díla. Jedná se o zatónování defektu neutrálním odstínem nepůsobícím v okolí příliš rušivě. Neutrální retuš se většinou užívá v místech rozsáhlých defektů, kde chybí zásadní kompoziční partie malby a často se kombinuje s dalšími typy.

Lokální retuš³³ na pomezí neutrální a napodobivé je založena na myšlence celkového scelení malby pomocí plošně nanášených lokálních tónů nacházejících se v bezprostředním okolí defektu. Tato retuš na rozdíl od napodobivé nepracuje s modelací. Výhodou je estetické scelení a zároveň její lehká rozeznatelnost. Nevýhoda je spatřována v jejím neorganickém, až umělém vyznění v kontrastu s modelací původní malby. Přechod mezi dvěma odstíny by měl být proveden tak, že se dva odstíny vzájemně prolnou v měkkém přechodu.³⁴

Napodobivá retuš³⁵, „*aesthetic restoration*“ nebo „*restauro amatoriale*“³⁶, je v zásadě protikladem neutrální retuše. Snaží se zastřít defekty díla. Doplnuje nezachované partie, takže je těžko znatelný

²⁸ KAŠE, Jiří. *Kamenná socha*, s. 13.

²⁹ KAŠPAROVÁ, Věra. *Koncepce restaurování a konzervace uměleckých děl na papírové podložce (Bakalářská práce)*, Vlčkov 2013, s. 60–99.

³⁰ KOPECKÁ, Veronika. *Retuš uměleckých děl na papíře*. In: *Restaurování a ochrana uměleckých děl/Retuše uměleckých děl – sborník konference Sdružení pro ochranu památek Arte-fakt*. Praha, 2010, s. 13 (dále jen: KOPECKÁ, Veronika. *Retuš uměleckých děl na papíře*).

³¹ KUBIČKA, Roman a ZELINGER, Jiří. *Výkladový slovník malířství, grafiky a restaurátorství*, Praha: Grada Publishing, 2004, s. 254 (dále jen: KUBIČKA, Roman a ZELINGER, Jiří. *Výkladový slovník*).

³² POULSON, Tina Grette. *Retouching*, s. 53.

³³ KUBIČKA, Roman a ZELINGER, Jiří. *Výkladový slovník*, s. 254.

³⁴ PETR, František. *O restaurátorech v minulosti a přítomnosti*. In: *Zprávy památkové péče*. XI-XII., 9-10, 1951-1952, s. 240–241.

³⁵ KUBIČKA, Roman a ZELINGER, Jiří. *Výkladový slovník*, s. 254.

rozdíl mezi malbou původní a vrstvou retuše. Napodobivá retuš je hojně prosazována galeriemi, aukčními síněmi s uměním, které se snaží o prezentaci uměleckého díla bez přiznání jakéhokoliv defektu, či poškození vzniklého stářím.

Takto provedená retuš je častou otázkou sporů, jelikož nastává závažný problém, a to především při doplňování rozměrných a kompozičně významných částí díla, které mohou dezinterpretovat umělecké dílo v historických souvislostech, kdy ztrácí svou autenticitu. Jedná se o rekonstrukční přístup, jehož počátky můžeme hledat v estetických představách v 19. století. Tehdy často docházelo k úpravám nehledícím na autenticitu památky.

V současné době se napodobivá retuš provádí o půl tón až tón světlejší. Pokud je provedena v silnější vrstvě nebo na tmelu³⁷, se dá odhalit pomocí neinvazivních způsobů průzkumu (například boční razantní osvětlení, UV-luminiscence, IR-reflektografie, rentgen).

Komplexní restaurátorský zásah zakončený napodobivou retuší v sobě zahrnuje hned několik možností jejího provedení. Napodobivou retuš lze provést pomocí „hladké“ malby, znesnadňující rozpoznat vlastní defekt nebo technikou tečkování, či čárkovanou retuší *tratteggio*, u kterých se defekty přiznávají.

Metoda tečkování se provádí pomocí drobných teček jednoho nebo více odstínů. Částečně vychází z myšlenek a poznatků *pointilismu*. Tato strukturovaná retuš se využívá u velkých ztrát nebo při retuši defektů některých grafických technik jako například litografie.³⁸ Může být provedena mnoha způsoby (neutrální, lokální, napodobivá), a to jedním lokálním tónem nebo i několika tóny přes sebe, aby opticky vznikl dojem daného odstínu. Vždy je lepší retušovat vrstvením jednotlivých teček přes sebe a skládat tak příslušný odstín. V nejasných oblastech, či přechodu dvou nebo více odstínů je vhodné danou partii „roztečkovat“.

*Tratteggio*³⁹ vzniklo ve 40. letech 20. století v Itálii v Istituto Centrale Restauro v Římě a bylo inspirované způsobem malby italských primitivů.⁴⁰ Skládá se ze systému vertikálních čárek tvořených čistými tóny umístěnými těsně vedle sebe. Ze vzdálenosti, z které je umělecké dílo určeno k pozorování, linie opticky splývají s původní malbou, avšak při pozorování z bližší vzdálenosti je retuš snadno rozeznatelná.⁴¹ *Tratteggio* se provádí na doplněk, nikdy ne na originální malbu. Podklad musí být vždy bílý.⁴²

Po roce 1966, kdy ve Florencii došlo k rozsáhlým záplavám, vyvinuli Umberto Baldini a Ornella Casazza adaptace *tratteggia*, barevnou selekci a barevnou abstrakci.⁴³

³⁶ CONTI, Alessandro a GRANVILLE, Helen. *History of the Restoration and Conservation of Works of Art*. Oxford, 2007, s. 434–435.

³⁷ KOPECKÁ, Veronika. *Retuš uměleckých děl na papíře*, s. 13.

³⁸ *Ibidem*, s. 14.

³⁹ NEJEDLÝ, Vratislav. *Retuš výtvarných děl. Několik poznámek k užívání a obsahu pojmu*. In: *Restaurování a ochrana uměleckých děl/Retuše uměleckých děl – sborník konference Sdružení pro ochranu památek Arte-fakt*. Praha, 2010, s. 8 (dále jen: NEJEDLÝ, Vratislav. *Retuš výtvarných děl*).

⁴⁰ POULSON, Tina Grette. *Retouching*, s. 56.

⁴¹ KUBIČKA, Roman a ZELINGER, Jiří. *Výkladový slovník*, s. 254.

⁴² VOJTĚCHOVSKÝ, Jan. *Zpráva z workshopu prof. Paola Pastorrela. Estetická prezentace nástěnných maleb*. In: *Restaurování a ochrana uměleckých děl/Retuše uměleckých děl – sborník konference Sdružení pro ochranu památek Arte-fakt*. Praha, 2010, s. 20.

⁴³ POULSON, Tina Grette. *Retouching*, s. 57.

Barevná abstrakce se využívá u retuší velkých ploch a nerekonstruovatelných partií. Baldiniho technika barevné abstrakce⁴⁴ („*astrazione cromatica*“) je založena na systému křížení čar pomocí čtyř odlišných barev skládaných pravidelně přes sebe. Nejdříve by se mělo začínat vertikálními tahy, které jsou postupně doplňovány tahy kladenými diagonálně. Existuje několik variant barevných skupin (například kombinace žlutá – červená – zelená – černá; žlutá – červená – modrá – černá; žlutá – červená/oranžová – zelená/modrá – černá nebo žlutá – červená – modrá/zelená – černá).⁴⁵ V praxi se můžeme setkat s drobnými nuancemi ve vybraných odstínech v závislosti na individuálním přístupu ke každému dílu. Může být také užito tónu z okolí doplňku.

Baldiniho barevná selekce („*selezione cromatica*“) se užívá pro retuš menších defektů, jejichž barva a modelace může být rekonstruována na základě pozorování díla. Barevná selekce je založena na mísení svislých čar pomocí primárních nebo sekundárních tónů (užívá stejné barevné skupiny jako barevná abstrakce). Od *tratteggia rigatina* se barevná selekce⁴⁶ liší omezenou paletou používaných odstínů a také tím, že barevná selekce umožňuje kladení tahů v různých směrech nebo po tvaru, nemusí být kladeny pouze vertikálně.

K retušování zlacených oblastí vyvinul Umberto Baldini další variantu barevné selekce („*selezione dell'oro*“).⁴⁷ Při technice zlaté selekce se užívá kombinace tří odstínů kladených přes sebe (žlutá – červená – zelená).

2.4 Rekonstrukce

Při rekonstrukci dochází k doplnění podstatných chybějících částí uměleckého díla a snažíme se o napodobení rukopisu malby, aby došlo k co možná nejmenšímu rozdílu mezi rekonstruovanou částí a originálem. K rekonstrukci může dojít na základě zkušeností restaurátora⁴⁸, dále na základě studia dokumentů, fotografií, grafických listů, kopií, dochovaných symetrických partií malby (ornamentů, lineárních bordur apod.), či přesné dokumentace autentického stavu díla.⁴⁹

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

K rekonstrukci může dojít jen v případě, pokud nebude ohrožena autenticita památky.⁵⁰ Řada odborníků mluví proti jakékoliv rekonstrukci. Jedním z důvodů je pietismus; restaurátor musí mít

⁴⁴ KNUT, Nicolaus. *The Restoration of Paintings*. Ljubljana, 1999, s. 291 (dále jen: KNUT, Nicolaus. *The Restoration of Paintings*).

⁴⁵ BALDINI, Umberto a CASAZZA, Ornella. *The Crucifix by Cimabue (1982)*. In: BOMFORD, David a LEONARD, Mark. *Issues in the Conservation of Painting*. Los Angeles, 2004, s. 400.

⁴⁶ KNUT, Nicolaus. *The Restoration of Paintings*, s. 291.

⁴⁷ Ibidem, s. 292.

⁴⁸ „Školený restaurátor, který pracuje na věci, pracuje také s věcí: dovede rozpoznat nejen technologické postupy malby, ale i estetické předpoklady, z nichž vznikala, a výtvarné důsledky, ke kterým směřovala. Pracuje-li na památce měsíc nebo rok, aklimatizuje se s ní, akomoduje svůj pohled jejímu tvarosloví a začíná automaticky spojovat přerušené nebo chybějící články a doplňovat je do nejpravděpodobnější celistvé představy. A tak z fragmentů reálného materiálu i z materiálu vlastně už hmatatelně existujícího vytváří se mi komplexní estetický zážitek, který pak nejspíš odpovídá původnímu stavu.“

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

⁴⁹ VINTER, Vlastimil. *K otázkám odborné terminologie*, s. 183.

⁵⁰ ŠTULC, Josef. *Autenticita památky a problém její rekonstrukce (několik poznámek k věčně aktuálnímu tématu památkové péče)*. In: *Zprávy památkové péče*, 8, ročník 61, 2001, s. 242.

vždy na zřeteli hodnotu památky. Předloha pro rekonstrukci musí být bezpečně známá, aby nedošlo ke změně charakteru a dezinterpretaci.

Tina Grette Poulson v knize *Retouching of art on paper* zmiňuje způsob digitální rekonstrukce, který byl použit při restaurování grafického listu „Čtyři apokalyptičtí jezdci“ od Albrechta Dürera.⁵¹ Nejdříve došlo k naskenování dochovaného grafického listu, který byl použit k doplnění restaurovaného grafického listu. Defekty byly překryty naskenovanou vysprávkou, která byla připevněna pomocí proužků – „pantíků“ z japonského papíru, takže je kdykoliv možné rekonstrukci odkrýt a prohlédnout si originální grafický list.

Pokud se mají doplňovat organické partie, či figury, je jejich doplňování vždy sporné. Diváci často nemohou omluvit absenci důležitých partií (nohy, ruce, hlavy) nebo jiných kompozičních schémat.⁵² Pokud je doplnění důležitých partií malby a kompozice z důvodu budoucí prezentace nutné, pak se doporučuje doplnit tyto části jen v náznaku, bez jakékoliv modelace pomocí lokálního tónu.

Často diskutovanou problematikou je také otázka doplňování chybějících textů. Z etického hlediska je doplňování jakéhokoliv textu nepřijatelné, a to ani v případě dohledání pramenů. Rekonstrukce textů může být provedena jen na výslovné přání investora.

2.5 Retuš fragmentární malby

Při retuši fragmentární malby dochází k doplnění drobných defektů pomocí lokální nebo napodobivé retuše. Velké defekty se neretušují, avšak jsou barevně tónovány například neutrální retuší. Proto si musíme uvědomit, že i tímto způsobem retuše dochází k ovlivňování uměleckého díla, zasahování do jeho podstaty, vzniká nová kvalita.⁵³

Výhodou provedení této koncepce je bezesporu maximální vyniknutí fragmentárně dochovaného díla, které je v kontrastu s působením neutrálního doplňku. Prezentace fragmentárně dochované malby působí čistě a přehledně.

ZÁVĚR

Cílem práce bylo zpracování přístupů a možností konzervace a restaurování uměleckých děl na papírové podložce. Snahou bakalářské práce⁵⁴ bylo přiblížit rozličné možnosti přístupu k dané památce v průběhu restaurátorského zásahu s ohledem na závěrečnou prezentaci. Tato práce vznikala za účelem učební pomůcky, která bude sloužit studentům v průběhu výuky.

Modelové zásahy jednotlivých koncepcí byly demonstrovány na jednotlivých prackovských malbách, darovaných do školy. Jedná se o unikátní soubor maleb v lidovém duchu, avšak v poučeném stylu, malovaných převážně laickým malířem betlémským Janem Šilhánem na přelomu 19. a 20. století. Došlo k zrestaurování 21 maleb (3 konzervační zásahy, 3 částečné restaurátorské zásahy a 15 komplexních restaurátorských zásahů). Rádi bychom poukázali na to, že toto zpracování není vyčerpávajícím

⁵¹ POULSON, Tina Grette. *Retouching*, s. 98.

⁵² OFFNER, Richard. *Restoration and conservation*. In: RUBIN, Ida Ely. ed. *Problems of the 19th and 20th centuries: acts of the 20th International congress of the history of art*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1963, s. 156.

⁵³ NEJEDLÝ, Vratislav. *Retuš výtvarných děl*, s. 7-8.

⁵⁴ KAŠPAROVÁ, Věra. *Koncepce restaurování a konzervace uměleckých děl na papírové podložce (Bakalářská práce)*, Vlčkov 2013.

přehledem všech možných existujících přístupů. Cílem práce bylo prezentovat nejčastější restaurátorské koncepce.

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

Prezentace jednotlivých modelových zásahů ukazuje, že užití jakékoliv techniky retuše závisí na způsobu provedení malby, jejím charakteru a technice. Jednotlivé typy retuše mají své klady a zápory, o kterých by bylo možné vést dlouhé diskuze, ústící v jediný závěr, a to k individuálnímu přístupu ke každému uměleckému dílu.

Literatura

- [1] **Brandi, Cesare.** *Teorie restaurování.* Tichá Byzanc, 2000.
- [2] **Conti, Alessandro – Granville, Helen.** *History of the Restoration and Conservation of Works of Art.* Oxford, 2007.
- [3] **Horký, Jan.** Rekonstrukce není zločin. In: *Výtvarná práce*, ročník XI., č. 13–14, 1963.
- [4] **Kaše, Jiří.** Kamenná socha 17. a 18. století v Čechách – problém mezioborového výzkumu, In: *Zpravodaj společnosti pro starou hudbu*, Praha, 1987.
- [5] **Kašparová, Věra.** *Koncepce restaurování a konzervace uměleckých děl na papírové podložce* (Bakalářská práce), Vlčkov 2013.
- [6] **Kopecská, Veronika.** *Restaurátorská zpráva. Poddaní Nymburští L. P. 1421, Bohu a Pražanům.* Litomyšl, 2008.
- [7] **Kopecská, Veronika.** Retuš uměleckých děl na papíře. In: *Restaurování a ochrana uměleckých děl/Retuše uměleckých děl – sborník konference Sdružení pro ochranu památek Arte-fakt.* Praha, 2010.
- [8] **Kopecská, Veronika.** Úskalí spojená s restaurováním moderních papírových artefaktů. In: *Acta artis academica. Znalost a praxe ve výtvarném umění – Sborník 4. mezioborové konference ALMA.* Praha, 2012.
- [9] **Knut, Nicolaus.** *The Restoration of Paintings.* Ljubljana, 1999.
- [10] **Kubička, Roman – Zelinger, Jiří.** *Výkladový slovník malířství, grafiky a restaurátorství.* Praha: Grada Publishing, 2004.
- [11] **Mora, P., Mora. L., Philippot P.** *Conservation of Wall Painting.* London: Butterworths, 1984.
- [12] **Nejedlý, Vratislav.** Retuš výtvarných děl. Několik poznámek k užívání a obsahu pojmu. In: *Restaurování a ochrana uměleckých děl/Retuše uměleckých děl – sborník konference Sdružení pro ochranu památek Arte-fakt.* Praha, 2010.
- [13] **Nejedlý, Vratislav.** Reverzibilita a mravní zodpovědnost při restaurování výtvarných děl. In: *Zprávy památkové péče*, 7, 1993.
- [14] **Offner, Richard.** Restoration and conservation. In: RUBIN, Ida Ely. ed. *Problems of the 19th and 20th centuries: acts of the 20th International congress of the history of art.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1963.

- [15] **Paulusová, Hana.** Příčiny rozpadu papíru a způsoby jeho konzervace. In: *Rukověť péče o papírové sbírkové předměty*. Praha: Rada galerií České republiky, 2003.
- [16] **Petr, František.** O restaurátorech v minulosti a přítomnosti. In: *Zprávy památkové péče*. XI-XII., 9-10, 1951-1952.
- [17] **Petr, František.** *O starých malbách a jejich restaurování*. Praha, 1954.
- [18] **Poulson, Tina Grette.** *Retouching of art on paper*. London: Archetype, 2008.
- [19] **Štulc, Josef.** Autenticita památky a problém její rekonstrukce (několik poznámek k věčně aktuálnímu tématu památkové péče). In: *Zprávy památkové péče*. 8, ročník 61, 2001.
- [20] **Vinter, Vlastimil.** K otázkám odborné terminologie v oboru památkové péče. In: *Zprávy památkové péče*. 5-6, XVIII, 1958.
- [21] **Vojtěchovský, Jan.** Zpráva z workshopu prof. Paola Pastorrela. Estetická prezentace nástěnných maleb. In: *Restaurování a ochrana uměleckých děl/Retuše uměleckých děl – sborník konference Sdružení pro ochranu památek Arte-fakt*. Praha, 2010.
- [22] Canadian Conservation Institute - How to Care for Work of Art on Paper. [online] dostupný na [www:http://www.cci-icc.gc.ca/caringfor-prendresoindes/articles/422-eng.aspx](http://www.cci-icc.gc.ca/caringfor-prendresoindes/articles/422-eng.aspx)
- [23] Victoria and Albert Museum – The Raphael Cartoons: What is a cartoon? [online] dostupný na [www: http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/raphael-cartoons-what-is-a-cartoon/](http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/raphael-cartoons-what-is-a-cartoon/)
- [24] Hlavní typy restaurátorských zásahů [online] dostupný na [www: http://wwwold.nkp.cz/restaur/typy.htm](http://wwwold.nkp.cz/restaur/typy.htm)