

Restaurování suchého pastelu na papíru: Portrét ženy v zeleném od Karla Špillara ze sbírky GASK^{!*}

Jana Háková, Univerzita Pardubice, Fakulta restaurování, Litomyšl

KLÍČOVÁ SLOVA
KEY WORDS

restaurování – suchý pastel – papír – rám – Karel Špillar – identifikace portrétu – Berta Špillarová
restoration – dry pastel, paper – frame – Karel Špillar – identification of a portrait – Berta Špillarová

RESTORATION OF A DRY PASTEL ON PAPER SUPPORT: A PORTRAIT OF A WOMAN IN GREEN BY KAREL ŠPILLAR FROM THE GASK COLLECTION

The article gives an abridged restoration report concerning a pastel on paper support by Karel Špillar. It is crucial to provide such conditions for a dry pastel on paper support that the colour layer is not smudged. During the process of restoration a suitable consolidant was chosen successfully, which strengthened the layer without causing any visual alterations. Unfortunately, it was not possible to remove the yellow-brown stains which were created by oxidation of dirt during the process of paper production and had to be subdued by retouching only. To secure suitable mounting and framing of the artwork as well as restoration of the original period decorative frame were integral parts of the process. In a wider art historical research there are several findings which have not been published so far dealing with the life of the author and the history of the artwork being restored.

* | Článek byl sestaven z textů absolventské práce, kde je uvedena restaurátorská zpráva v plném znění s podrobnou fotografickou dokumentací.

Jana Háková, *Restaurování souboru malířských uměleckých děl na papíru*. Bakalářská práce, Fakulta restaurování Univerzity Pardubice, Litomyšl 2016, s. 155, <http://hdl.handle.net/10195/65251>. Vedoucí práce: Josef Čoban, akad. mal. a rest.



Obr. 1 Stav díla před restaurováním v denním rozptýleném světle, celkový pohled na původní adjustaci v ozdobném dobovém rámu. Foto: Jana Háková



Obr. 2 Zadní strana díla před vyrámováním v denním rozptýleném světle, celkový pohled na původní adjustaci v ozdobném dobovém rámu. Foto: Jana Háková

Předmětem restaurování byla kresba na ručním papíru vyšší gramáže se „zatónováním“, které vytvářela větší barevná vlákna v papírovině [obr. 3]. Barevnou kresbu Karel Špillar provedl svižnými tahy suchých pastelů a černým uhlím. V pravém dolním rohu se nachází signatura „K. Špillar“. Datace uvedena není. Autor pracoval s roztíráním kresebných tahů a navrstvením dalších, již bez rozetření. Na papíře ztvárnil plavovlasou ženu v zelených šatech a kloboučku sedící na pohovce se žlutým přehozem a pootočenou hlavou. Pastel byl přichycen bodově v horních rozích na hnědý karton a adjustován pod sklo do dobového ozdobného rámu [obr. 1 a 2].



Obr. 3 Detail struktury papíru a korodující úlomek kovu pod stereomikroskopem, zvětšeno. Foto: Jana Háková

Ze zadní strany byla do rámu vložena papírová dřevitá lepenka. V jejím levém dolním rohu se nacházely dva papírové štítky. Jeden z nich patřil Středočeské galerii v Praze, s uvedeným inventárním číslem K-1473 a dalšími údaji: „VIII“, „1“ nebo „9“ a „K. ŠPILLAR – Portrét ženy v zeleném; pastel, 66 × 58“. Druhý štítek svědčil o přejmenování Středočeské galerie a vedle stejného inventárního čísla byla písmena „ČMVU“. Dále se zde nacházel ještě třetí štítek velikostí nejmenší s informací „KC/5“. V pravém horním rohu lepenky se dochovaly dva nápisy čísla „214“ červenou pastelkou a grafitovou tužkou. Vedle čísel se také dochovalo červené kulaté razítko s tištěným textem: „Z POZŮSTALOSTI PROF. K. ŠPILLARA“, uvnitř razítka bylo vepsáno černým perem číslo „74“.²¹

Dřevěný rám zdobí jednoduchá profilace a povrchová úprava imitující stříbro. Úzká oblá vnitřní lišta nese členěný plastický dekor z klišokřidové štafířské hmoty. Ze zadní strany jsou po bočních stranách rámu novodobé závěsy z nekorodujícího kovu.

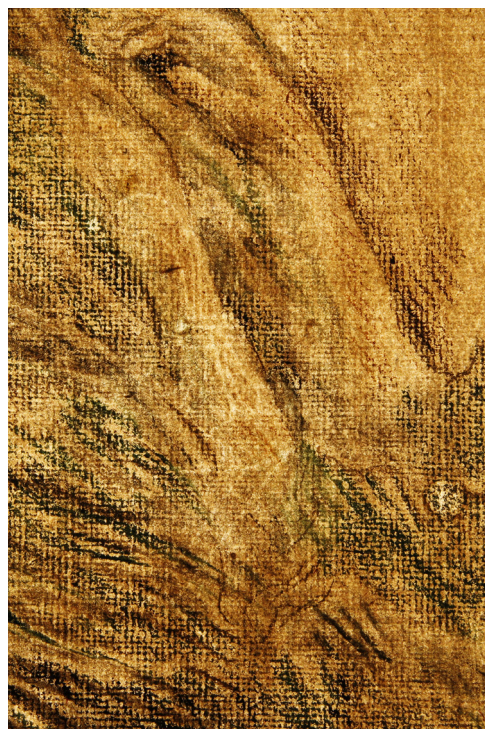
POPIS STAVU DÍLA PŘED ZAPOČETÍM RESTAURÁTORSKÝCH PRACÍ

Papírová podložka originálu byla mírně deformovaná. V její levé části se nacházelo hned několik hnědožlutých skvrn, které byly hlavním podnětem k restaurování. Na díle proběhla již dříve oprava, viz dolepený pravý horní roh. Okolo této obdélníkové záplaty velké cca 2,5 × 3 cm vzniklo prnutí, podložka se deformovala a záplata se již částečně plasticíky projevila na líci. Zvláštní byl pravý dolní roh, který vykazoval známky zuhelnatění způsobeného zřejmě ohněm. Krycí lepenku ze zadní strany nedokonale jistila pouze klišová papírová lepicí páska a krátké zkorodované hřebíky. Na lepence a rámu se nacházela silná vrstva prachového depozitu a jiné hrubé nečistoty. Dřevěný rám zdobený plátkovým hliníkem na červeném olejovém podkladu byl lokálně poškozený. V rozích rámu, na pohledových částech lišt, došlo k výrazným úbytkům hmoty až na holé dřevo. Na jiných četných místech prosvítal bílý podklad nebo vrstva červeného mixtionu. Výrazně se uplatňovaly šedostříbrné retuše na rozích rámu, které byly nanášeny hrubě s velkými přesahy přes defekty. Prachový depozit se nacházel také na skle z vnější i vnitřní strany. Stávající adjustace díla byla nefunkční a nešetrná vůči dílu. Pastelová kresba doléhala přímo na sklo, aniž by byl zajištěn bezpečný odstup. V důsledku netěsnosti mezi krycím sklem a lištami ozdobného rámu pronikl prachový depozit i na přední stranu pomocného kartonu a dílu.

I. VYBRANÉ PRŮZKUMY

I.1 PRŮZKUM V PRŮSVITU

Prosvícení papírové podložky díla odhalilo více informací o výrobě papíru. Linie vergé jsou od sebe vzdáleny 3 cm. Uprostřed formátu se nachází filigrán [obr. 4] o rozměrech cca 18 × 7 cm. Pod dobře čitelnou francouzskou lilii se nachází nejasná část filigránu. Jedná se buď o písmeno „Z“, anebo o erb se šikmým pruhem. Přesnější identifikaci filigránu



Obr. 4 Detail filigránu v průsvitu. Foto: Jana Háková

21 | Aktuální inventární číslo je K 1473 ve Sběrce Galerie středočeského kraje v podsběrce Kresby.



Obr. 5 Průzkum, celkový pohled na dílo v UV záření. Výrazně luminují čtne skvrny, způsobené s největší pravděpodobností korozními produkty zanesených hrubých nečistot v papíře. Foto: Jana Háková

by bylo možné zjistit původ papíru a případně i jeho dataci. Bohužel se většina literatury a internetových databází soustřeďuje na papírenské značky staršího data. I přehledová literatura Františka Zumana věnující se českým filigránům končí 1. polovinou 19. století. Z tohoto pramene se dovídáme, že znak – francouzská lilie se štítem – byl českými papírnami hojně užíván. Dokonce i ve snaze napodobit kvalitní papír bez heraldické souvislosti, jako např. u papírny v Postřekově³ nebo Prášílech. Znak lilie se štítem v různých variantách je znám pod pojmem Štrasburská lilie. Papíry s těmito filigrány vyráběly papírny napříč celou Evropou v rozmezí let 1600–1900.⁴

I.2 PRŮZKUM V UV LUMINISCENCI

Po nasvícení díla lampami s ultrafialovým zářením⁵ [obr. 5] se na originálu odhalilo překvapivě velké množství malých kulatých skvrn s modrofialovou luminescencí o různé intenzitě. Výskyt souvisel se skvrnami, které měly na denním světle žlutohnědou barvu a objevovaly se soustředně okolo malých tmavě modrých pevných částic. Luminovala však i místa, kde se skvrny ve viditelném záření ještě neobjevily.

I.3 UMĚLECKOHISTORICKÝ PRŮZKUM

Karel Špillar, celým jménem Karel František Otokar Špillar, se narodil 21. listopadu 1871 v Plzni⁶ do početné rodiny. Poté, co se roku 1881 rodina přestěhovala do Prahy, chodil Karel do měšťanské školy v Sokol-

3 | František Zuman, *České filigrány z 1. polovice XIX. století*, Praha 1934, s. 21–22. Papírna v Postřekově by byla lokalitou Karlu Špillarovi velmi blízká, avšak okolo roku 1860 papírna zřejmě zanikla, jak píše David Vavřík ve své bakalářské práci. In: David Vavřík, *Sociokulturní vývoj v Postřekově v 1. polovině 19. století*. Bakalářská práce, Západočeská univerzita v Plzni, Pedagogická fakulta, Katedra historie, Plzeň 2014, s. 28, <https://otik.uk.zcu.cz/bitstream/handle/11025/13319/Bakalarska%20prace,%20David%20Vavrik.pdf?sequence=1>, vyhledáno 15. 4. 2016.

4 | Podrobnější informace in: Cassandra Coghlan – Bill Hamilton, *Strasbourg lily watermark*, in: *National Gallery of Australia*, <http://nga.gov.au/whistler/details/Strasbourg.cfm>, vyhledáno 15. 4. 2016. – Andrew Ashbee et al., *The Viola da Gamba Society index of manuscripts containing consort music I*, Aldershot 2001, s. 263–267, <http://www.vdgs.org.uk/files/indexmss/08%20Watermarks.pdf>, vyhledáno 15. 4. 2016.

5 | V našem případě se na díle zkoumal vliv UV záření dvou světelných značek TL D Philips BLB s vlnovou délkou 360–380 nm.

6 | Záznam z křestní knihy Obvodu města Plzeň I., in: *Porta fontinum: Bavorsko-česká síť digitálních historických pramenů*, http://www.porta-fontinum.eu/iiplimage/30067241/plzen=057-3010_-n?x114=&y442=&w503&h=183, vyhledáno 20. 4. 2016.

ské ulici.¹⁷¹ Roku 1885 začal studovat na pražské Uměleckoprůmyslové škole.¹⁸¹ Tři roky strávil v „přípravce“ a následujících pět let v ateliéru dekorativní malby Františka Ženíška. Zde se také setkal se svým pozdějším přítelem a spolupracovníkem Janem Preislerem. Po ukončení studia společně sdíleli ateliér na Malostranském náměstí ve 4. patře budovy Malostranské záložny.¹⁹¹ Jako čerstvý absolvent měl poměrně hodně zakázek. Ať už se jednalo o oltářní obraz pro Moravskou Ostravu, či exteriérové realizace na sokolovně v Nymburku a náchodské občanské záložně, na kterých pracoval společně se svým bratrem Jaroslavem. V Praze např. vyzdobil čelní stěnu sálu Komorního divadla Hotelu Central v Hybernské ulici *Tancem rusalek*. Jan Preisler, který na zakázce pro divadlo spolupracoval, vytvořil nástěnnou malbu nad vstupním schodištěm s tématem *Faun svádí dryádu*.

Všichni tři bratři Špillarové, Jaroslav, Karel i Rudolf, s oblibou cestovali do zahraničí. Například Karel na jaře roku 1897 s přítelem Slavojem Grégrem navštívil Paříž a Londýn. V Paříži se setkává s dílem Puvise de Chavannese, které jej oslovuje. Všíhá si soch ve veřejném prostoru a bohatosti fasád zdobených dekorativním uměním a vzpomíná na „naši chudou Prahu“¹⁰¹. Koncem 19. století vyráželo do „města světla“ čím dál více českých umělců za inspirací. Utvářela se zde česká komunita a navazovaly se přátelské vztahy mezi oběma kulturami. „Usazenější“ umělci pomáhali nově příchozím Čechům. Karlu Špillarovi zpočátku pomáhal jeho bývalý spolužák Jan Dědina¹¹¹.

Karel Špillar pobývá ve Francii delší dobu mezi léty 1902–1908. Do Paříže odjíždí společně se svojí budoucí manželkou, mladou modelkou Bertou Stiebralovou. Přes léto jezdili manželé Špillarovi do prosté vesničky Onival v Normandii. Toto místo bylo svým způsobem výjimečné, oblíbené i mezi jinými českými umělci, kteří se rádi v této přímořské vesničce setkávali. Na jedné fotografii z roku 1906 sedí na pláži Berta Špillarová s Boženou Jelínkovou-Jiráskovou a jejím manželem Hanušem Jelínkem, dále s Tavíkem Františkem Šimonem, Bohumilem Kafkou a Milanem Rastislavem Štefánikem. Jedno z prvních Špillarových zpracování pobřeží Onivalu je z roku 1903. V témže roce zde pobýval i Tavík František Šimon, který odtud o rok později píše v dopise Hugovi Boettingerovi o návštěvě Františka Kupky, který do Onivalu přijel asi na 14 dní¹²¹. Pobyt ve Francii přinesl Karlu Špillarovi nesmírné množství inspirace a osvobození se od akademismu. Díla, která vznikala v souvislosti s pobytem ve Francii a doby těsně po návratu domů, jsou považována za nejzdařilejší.

Karel Špillar se projevoval převážně jako dekorativista a figurální malíř. Ne náhodou se stal roku 1913 učitelem večerní kresby na Uměleckoprůmyslové škole. Kromě již zmíněné nástěnné malby a kreseb tvoří také ilustrace do uměleckých časopisů, návrhy na plakáty a olejomalby na plátně. Maluje takovým způsobem, že vznikají tzv. gobelíny, jak tomu sám říkal. To byla velmi suchá hutná malba využívající struktury plátna. Válečná léta tráví s dalšími umělci „restaurátorskými“ pracemi v kostele sv. Mikuláše na Staroměstském náměstí. Pro tento kostel také maluje oltářní obraz s Pannou Marií. Dokonce se společně s několika dalšími českými umělci účastní 23. mezinárodní výstavy maleb v Pittsburgu roku 1924 dílem s názvem *Sports*. Později, roku 1925, je

7 | Společně s pozdějším nakladatelem Janem Štencem. Viktor Šuman, *Karel Špillar*, Praha 1926, s. 7.

8 | Také jeho bratři Jaroslav a Rudolf sdíleli výtvarný talent. Zatímco Jaroslav po dvou letech studia na Uměleckoprůmyslové škole přestoupil na Akademii umění, Rudolf se musel stát na přání otce státním úředníkem. Věnoval se tedy alespoň amatérskému fotografování a teprve po smrti otce, ve svých čtyřiceti jedna letech, začal studovat na pražské Akademii u profesora Nechleby.

9 | Státní okresní archiv Plzeň, fond Špillarovi, složka sign. Korespondence K. Š. 1898–1926, deník (před) 1898–1904. *Korespondence Karla Špillara Bertě Stiebralové ze dne 29. 7. 1898*.

10 | Dopis Karla Špillara Jaroslavovi dne 9. 11. 1897. *Ibidem*, s. 9–10.

11 | Více o poměrech českých umělců ve Francii in: Anna Mišurcová, *Jan Dědina a čeští umělci v Paříži*. Bakalářská práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2014, s. 10–15, http://is.muni.cz/th/402247/ff_b/, vyhledáno 23. 4. 2016.

12 | Fotografie dopisu T. F. Šimona H. Boettingerovi ze dne 28. 7. 1904, <http://www.tfsimon.com/correspondences.htm>, vyhledáno 15. ledna 2016.



Obr. 6 Berta Špillarová, dobová fotografie, asi po roce 1920. Reprofoto: Státní okresní archiv Plzeň, fond Špillarovi, 2. karton, složka Osobní fotografie Berty Špillarové

jmenován profesorem. V létě roku 1930 podniká cestu do Francie, kde navštěvuje např. místa Saint Brieuc a Quimper. Jeho život se uzavírá 7. dubna 1939 v Praze po těžké nemoci.

O PASTELU PORTRÉT ŽENY V ZELENÉM

Na první pohled toho o historii restaurovaného díla příliš nevíme. Karel Špillar jej pouze signoval, ale nedatoval. Ve sbírce Galerie Středočeského kraje se uvádí u díla rok „(1915)“ a zřejmě se jedná o údaj na akvizičním dokladu¹³. Domnívám se, že dílo bylo vystaveno na autorově samostatné výstavě v Plzni v roce 1927¹⁴ pod názvem: *Dáma v zelených šatech*, avšak s rozměry 58 × 58 cm. U zkoumaného díla *Portrét ženy v zeleném* jsou rozměry 66 × 58 cm. Odlišné údaje o velikosti díla si lze snad vysvětlit špatným měřením. Objevují se totiž i u jiných děl na tomto seznamu. Na krycí lepence zkoumaného originálu se nachází pozůstalostní razítko s číslem 74. V katalogu posmrtné výstavy Karla Špillara je s tímto číslem z notářského protokolu uvedena kresba *Sedící žena v zeleném* s prodejní hodnotou 2 200 K. Kam dílo po ukončení výstavy roku 1940 putovalo dál, nevíme. Středočeská galerie jej získala až dne 29. srpna 1978 „převodem“ z Finančního odboru Obvodního národního výboru Prahy 2¹⁵ a v majetku galerie je dodnes. Pastel byl vystaven v roce 1981 na souborné výstavě Karla Špillara, dále pak v roce 2001 v Liberci a v Praze.

13 | Ten se bohužel nepodařilo dohledat.

14 | *Výstava Karla Špillara* (kat. výst.), Západočeské umělecko-průmyslové museum města Plzně duben – květen 1927, Plzeň 1927, s. 12.

15 | Sbíрка Galerie středočeského kraje, podsbíрка Kresba. Vědecká karta Karla Špillara, K 1473.

Na mnohých umělcových kresbách a malbách se objevuje plavovlasá žena. Někdy je u děl uvedeno, že se jedná o jeho manželku Bertu Špillarovou, roz. Stiebralovou, která se narodila asi roku 1882 Josefu Stiebralovi a jeho manželce Marii, roz. Zamrazilové. Jako prostá dívka z vesnice¹⁶¹ chodila stát modelem na Akademii. Z korespondence Berty a Karla víme, že zpočátku pózovala Vojtěchu Hynaisovi a údajně mu snad byla předlohou pro alegorii umění v lunetách Národního divadla¹⁷¹. Do ateliéru Karla Špillara docházela od roku 1898 a rok poté se začali scházet i mimo ateliér¹⁸¹. Roku 1902 společně odjeli do Paříže, kde 2. dubna 1903 uzavřeli sňatek¹⁹¹.

Mnoho podobností s *Portrétem ženy v zeleném* bychom našli na pastelové kresbě *Po plesu* [obr. 8]. Nejen že Špillar pracuje se stejnými odstíny suchých pastelů, dokonce zachycuje i stejné předměty. Žlutý přehoz na pohovce, žlutočervený korálový náhrdelník a asi i tytéž šaty. Střih i materiál se zdají stejné, jenom barevnost pozměnil přidáním světlezelené barvy.

Na jiném obraze, pastelové kresbě pod názvem *Portrét dámy v zeleném klobouku* (B. Stiebralová) z roku 1923, má žena velmi podobný klobouček. Zřejmě je jinak nasazený, nebo má pod ním jiný účes, neboť na temeni hlavy je více vyklenutý. Avšak znázornění vlasů žlutočervenými tahy je velmi podobné. Jediným rozdílem je, že na portrétní kresbě je portrét ženy detailněji propracovaný oproti zjednodušení na zkoumaném pastelu. Podle vlasů a profilu obličeje obou portrétovaných žen bych soudila, že se jedná o stejnou osobu.

Na další kresbě, *Paní Berta Špillarová u klavíru* [obr. 7] s autorskou datací 13. IV. 1923, je zachycena opět z profilu a má podobně učesané vlasy. Na *Portrétu Berty* z roku 1916 zachytil Špillar pomocí uhlu a bílé křídly detailní podobu Bertiny tváře i s jejím pohledem plným zaujetí. Tato práce zřejmě vznikla pro jejich přítele Jindřicha Jindřicha, se kterým se scházeli v Peci pod Čerchovem.



Obr. 7 Karel Špillar, *Paní Berta Špillarová u klavíru*, kresba uhlím, 13. 4. 1923, výřez. Reprofoto: Jana Velková, Karel Špillar. Diplomová práce (obrazová příloha). Praha 1980, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav pro dějiny umění

16 | Berta Stiebralová pocházela zřejmě z Hostivaře. In: Ludmila Růženecká, *Z korespondence bratří Špillarů*. Podle literární studie F. X. Buchy Malíři bratři Špillarové, Domažlice 1998, s. 17.

17 | Romana Voháňková, *Malířství a fotografie okolo roku 1900. Úvahy nad vztahem českého malířství k novému médiu*. Diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2012, s. 37.

18 | Státní okresní archiv v Plzni, fond Špillarovi, *Korespondence Karla Špillara Bertě Stiebralové* dne 17. 8. 1901 Na Peci.

19 | Svatbu líčí dopisem své rodině do Čech. Jejich svědky byli Jan Dědina, Josef Mařatka a dva Dědinovi žáci. „Čtyři svědci musí být, aby se to nedalo nějak zapřít.“ napsal Karel Špillar. Ludmila Růženecká, *Z korespondence bratří Špillarů*. Podle literární studie F. X. Buchy Malíři bratři Špillarové, Domažlice 1998, s. 19.



Obr. 8 Karel Špillar, *Po plesu*, kresba pastelem, 1924. Reprofoto: Galerie bratří Špillarů v Domažlicích, inv. č. H 10 325. Foto: Václav Sika

Kromě Špillarových děl nalezneme srovnání i mezi archivními prameny. To se týká např. fotografie Berty Špillarové [obr. 6], časově zařazené po roce 1920. Lehkost, lesk a bohatost řasení na materiálu šatů i jeho stříh a způsob lemování je velmi blízký šatům ze zkoumaného pastelu. Na fotografii se zdá, že byla na šaty zavěšena brož, a tak je výstřih u krku více spuštěn do tvaru písmene v. Asi nejdetailnější podobu vzhledu paní Špillarové můžeme spatřit na fotografii její busty. Při srovnání s neznámou dámou na pastelu vidíme, že obě ženy mají podobný sklon nosu vůči horní čelisti, horní ret je mírně předsunutý před spodní, brada je výrazně vyklenutá a na její špičce je charakteristická ploška.

Na základě celého srovnávacího materiálu se můžeme s poměrně velkou jistotou domnívat, že na *Portrétu ženy v zeleném* sedí na pohovce Berta Špillarová.

I.4 VYHODNOCENÍ PRŮZKUMŮ

Průzkumy poukázaly na nevyhovující stav díla. V první řadě se jednalo o nevhodný způsob adjustace, ohrožující pastel citlivý na otěr a otřes. Připevnění díla na dřevitý nekvalitní karton s nízkou hodnotou pH a přítomnost vrstvy prachového depozitu pod skleněným překryvem snižovaly jinak poměrně příznivé hodnoty pH ručního papíru – podložky díla. Během vyrámování bylo v polodrážkách rámu nalezeno několik kusů svleček rušnicka muzejního²⁰¹. Poškození způsobené tímto hmyzem však zjištěno nebylo. Na vnitřní straně skla ležela vrstva prachu, ale i hnědé a černé částečky pigmentu. Dalším poměrně závažným defektem bylo množství žlutohnědých skvrn. Ty patrně způsobuje koroze drobných kovových úlomků, které byly do papíru zaneseny během procesu výroby. Úvahu podporují i výsledky chemicko-technologického průzkumu Ing. Aleny Hurtové, která analyzovala složení pevných látek uprostřed těchto skvrn. Mezi zjištěnými prvky se mj. objevuje větší množství mědi, síry a železa. Původ papíru se pomocí filigránu bohužel nepodařilo zjistit. Karel Špillar jej mohl pořídit ve Francii, Německu nebo v Čechách. Proběhl také průzkum děl Karla Špillara ve fondu Galerie hlavního města Prahy. Mezi jednašedesáti prohlíženými díly se vyskytuje pouze jedna kresba na stejném papíře, který je předmětem restaurování. Na zmíněné kresbě o menších rozměrech cca 42 × 48 cm se filigrán bohužel nevyskytuje. V papírovině se koroze nečistot ani jiná degradace neprojevovala. V neposlední řadě bylo zapotřebí se zabývat špatným technickým stavem dobového, snad původního ozdobného rámu se sklem. Rohové spoje byly mírně rozevřené. Vystalé profilace na pohledových částech lišt po celém obvodu rámu pokrývalo množství defektů, způsobených odřením a úderem. Na četných místech pak prosvítal červený olejový podklad v místech odřeného plátkového hliníku, jinde bílý křídový podklad a někde i obnažené dřevo rámových lišt. Rám tedy již zcela neplnil funkci estetickou a částečně ani ochrannou. Původní sklo nezakrývalo otvor rámu úplně a znehodnocovalo jej množství škrábanců, které před demontáží nebyly přes vrstvy nečistot a sprášeného pastelu viditelné.

20 | Určení potvrdil i Mgr. Oldřich Pakosta, vedoucí Státního okresního archivu Svitavy se sídlem v Litomyšli, dne 12. 4. 2016.

II. ČÁST – RESTAUROVÁNÍ

II.1 RESTAUROVÁNÍ PASTELU

Po převzetí díla proběhla podrobná fotodokumentace a průzkumy. V místech bodového uchycení originálu k pomocnému kartonu jen v obou horních rozích bylo dílo odděleno skalpelem. Zadní strana pastelu [obr. 9] měla překvapivě výrazně tmavší barvu než lícová a nacházel se na ní prachový depozit. Barevný posun mohl být způsobený nevhodným kartonem, se kterým byl v kontaktu po dobu téměř sta let. Po předběžném lokálním očištění proběhlo měření hodnot pH dotykovou elektrodou. Podložka originálu měla hodnotu pH 5,6, všechny ostatní měřené materiály (doplňek, pomocný karton a zadní krycí lepenka) měly rozmezí hodnot pH 4,3 až 4,9.

Pastelová kresba byla zpevněna 0,25% vodným roztokem vyziny pomocí ultrazvukového minizmlžovače třemi až pěti aplikacemi. S větší pozorností a opakovaně byly konsolidovány okraje pastelu a nejchoulostivější místa s masívními nánosy pigmentů.

Papírová podložka díla byla umístěna do provizorní oboustranné pasparty z lepenky a ochranných pruhů antiadhezivní fólie Hollytex. Pomocí plastových svorek bylo dílo vypnuto v tomto improvizovaném rámu takovým způsobem, že přesah lepenkového rámečku z líce do originálu činil necelý 1 cm. Delší strany provizorního rámu byly zpevněné a prodloužené dřevěnými latěmi tak, aby bylo možné konstrukci opřít a rubovou stranu díla šetrně očistit ve svislé poloze [obr. 10]. Do jemného štětce se nabral prášek Akawipe a krouživými pohyby byly postupně odstraňovány povrchové nečistoty. Znečištěný materiál byl z rubu opatrně ometen měkkými vlasovými štětci a vysátý. Poté bylo dílo z papírového rámu vyjmuta a okraje dočištěny tvrdou pryží.

Kvůli ztmavlé rubové straně originálu byl po zkoušce na malé části originálu na líc díla aplikován 1% roztok MMMK v metanolu nástřikem air brush. Kontrolním měřením se zjistilo, že došlo k mírnému zvýšení, z hodnoty pH 5,6 na hodnotu pH 6,1.

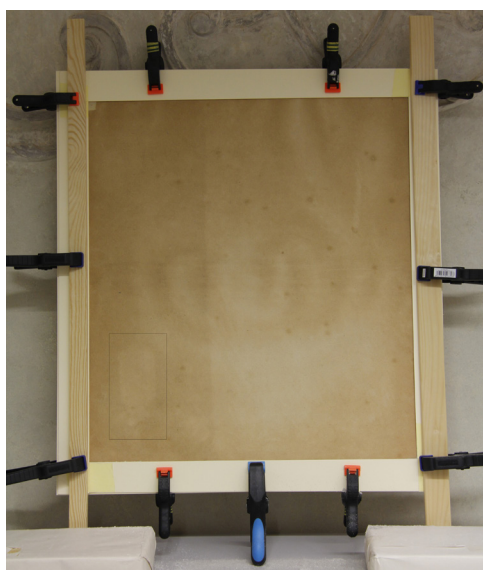
Rezidua adheziv po předchozí adjustaci byla podložena od rubu malými ústřížky filtračního papíru navlhčeného v teplé vodě a od líce mírně zatížena. Po krátkém čase lepidlo změklo, nabobtnalo a dalo se snadno a bezpečně odstranit skalpelem. Oproti tomu lepidlo u doplňku bobtnalo pomaleji a snímání probíhalo postupně. Originální podložka byla v místě podlepení ztenčená a otrhaná. Chybějící část v pravém horním rohu byla doplněna odlitou obarvenou papírovinou. Nový doplněk byl k originálu přilepen 2% vodným roztokem Tylose MH 6000.

U horního okraje pastelu byly větší deformace podložky (mimo kresbu) navlhčeny párovým skalpelem a lokálně rovnány pod zátěží. Úspěšně byla eliminována především deformace roviny podložky u pravého horního rohu. S ohledem na přirozený vzhled ručního papíru bylo rozhodnuto mírné zvlnění podložky po obvodu akceptovat.



Obr. 9 Pohled na ztmavnutí rubové strany originálu.

Foto: Jana Háková



Obr. 10 Pracovní snímek, celkový pohled na zadní stranu podložky pastelu: graf. rámeček zvýrazňuje zkoušku mechanického čištění a šipka rozhraní mezi očištěnou a nečištěnou částí. Tmavé křivky uprostřed formátu mohly vzniknout následkem fixování pastelu v minulosti. Foto: Jana Háková

Mimo autorskou kresbu byly suchými pastely imitativní retuší potlačeny žlutohnědé skvrny [obr. 11]. Také byla provedena barevná úprava nového doplňku [obr. 12] a jemně zatónován pravý spodní roh.

II.2 RESTAUROVÁNÍ DOBOVÉHO OZDOBNÉHO RÁMU

Ozdobný rám byl nejprve zbaven hrubých nečistot pomocí štětce a muzejního vysavače. Dále byly povrchy lišt rámu z obou stran očištěny vatovými smotky, mírně navlhčenými demineralizovanou vodou s Ajatinem. Nevhodné retuše byly odstraněny pomocí toluenu.

Rámové lišty ve dvou rozevřených rohových spojích byly slepené disperzním lepidlem na dřevo a po jeho vytvrdnutí byly všechny čtyři rohy rámu ze zadní strany stabilizované kovovými rohovníky s antikorozičními nátěry pomocí nekorodujících vrutů.

Rozsáhlejší ztráty jednotlivých vrstev povrchových úprav byly nahrazeny tmelem z jemných bukových pilin a disperzního lepidla na dřevo. Z nároží rámu místy vyčnívaly hlavičky železných hřebíků. Po jejich obroušení minibruskou byl jejich povrch zaizolovaný 2% roztokem Paraloid B 72 v etanolu a defekty v těchto lokalitách byly ztmeleny. Na vysprávký pilinovým tmelem a na méně rozsáhlá povrchová poškození se nanasla vrstva klihokřídového tmelu. Nové klihokřídové tmely, ale i odhalená původní vrstva křídý se izolovaly dvěma nánosy 4% roztoku běleného šelaku v etanolu. Tříhodinový mixtion byl obarvený směsí červených olejových barev. Po vyzkoušení doby zasychání na zkušební dřevěné liště byl mixtion nanesený štětcem v tenkých vrstvách na připravené plochy. Po zavadnutí povrchu se na ně pokládal plátkový hliník.

Na povrch doplňků opatřený plátkovým hliníkem byl nanesený ochranný film řídkého oranžového šelaku v etanolu, který jej částečně zatónoval. Na závěr byla nanesena ještě lazurní zmatňující vrstva pomocí barev značky Goldfinger.

II.3 ADJUSTACE DÍLA DO RÁMU

Do polodrážek rámu byly vloženy ochranné proužky netkané textilie, přilepené oboustrannou lepicí páskou. Do rámu se vložilo nové sklo stejné tloušťky 2 mm se ztrženými hranami (bez ochranné fólie proti UV záření). Přímo na sklo doléhal vrchní díl pasparty z tónovaného muzejního kartonu s vyřezaným otvorem. Na druhý podkladový díl stejné barvy bylo připevněno restaurované dílo (hodnota pH kartónu 7,9). Pro uchycení bylo třeba zvolit silné adhezivum, které by papír vyšší gramáže trvale fixovalo a během aplikace příliš neprovlhčilo. Proto byla zvolena k bodovému přichycení díla adhezivní japanová fólie podle Ondřeje Lehovce²¹. Silná fólie adheziva Klucel G byla již předpřipravená na japonském papíru a aktivovala se přetřením etanolu. Dílo se následně uchytilo v obou horních rozích páskami o délkách cca 30 mm a ve spodních rozích cca 10 mm. Podložka s dílem byla vložena do rámu [obr. 13] a zakrytá alkalickou archivní lepenkou tloušťky 2 mm (hodnota pH 8,3),



Obr 11 Detail levého horního rohu po retuši.
Foto: Jana Háková



Obr 12 Detail pravého horního rohu po retuši.
Foto: Jana Háková

21 | Ondřej Lehovec, *Metodika výroby a využití adhezivních skeletizačních fólií z japonského papíru na bázi etherů celulózy*, Praha 2013, <https://www.nkp.cz/o-knihovne/odborne-cinnosti/sprava-a-ochrana-fondu/odborne-texty-a-informace/metodika-vyroby-adhezivnich-folii-z-japonskeho-papiru-na-bazi-etheru-celulozy>, vyhledáno 20. 3. 2016.



Obr 13 Přední strana díla po restaurování a adjustování do opraveného původního rámu pod sklem, celkový pohled. Foto: Jana Háková



Obr 14 Zadní strana zarámovaného díla po restaurování, celkový pohled. Foto: Jana Háková

na ni se přiložila původní lepenka, která byla již očištěná a vyrovnaná. Tato lepenka byla fixovaná k lištám ozdobného rámu po celém obvodu křehovou lepicí páskou tak, aby byly čitelné všechny na ní dochované přípisy a štítky. Dále ji na zadní straně zajistily dřevěné lišty [obr. 14], uchycené k rámu pomocí nekorodujících vrtů a plochých kovových úchytů.

Restaurovátký postup byl proveden v souladu s původním záměrem. Prostřednictvím očištění rubové strany, konsolidace barevné vrstvy a zajištění bezpečné adjustace byla u díla potlačena postupující degradace. Retuš i zvolená barevnost paspartovacího kartónu usiluje o maximální respektování původní autenticity díla. Nové poznatky o historii díla uvedené v teoretické části práce potvrzují v obecné rovině význam zachovávání druhotných přípisů a razítek.